



STUDIA UNIVERSITATIS  
BABEŞ-BOLYAI



# PHILOSOPHIA

---

1/2016

**STUDIA  
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI  
PHILOSOPHIA**

**1/2016**

**April**

<https://studiaphilosophia.wordpress.com/>  
[http://studia.ubbcluj.ro/serii/philosophia/index\\_en.html](http://studia.ubbcluj.ro/serii/philosophia/index_en.html)  
Contact: copoeru@hotmail.com

## **EDITORIAL BOARD STUDIA UBB PHILOSOPHIA**

**CHIEF EDITOR:** Ion COPOERU (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)

### **EDITORIAL BOARD:**

Jeffrey Andrew BARASH (Université Amiens)  
Monique CASTILLO (Université Paris XII Val-de-Marne)  
Chan Fai CHEUNG (Chinese University of Hong Kong)  
Virgil CIOMOŞ (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Aurel CODOBAN (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Peter EGYED (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Eliane ESCUBAS (Université Paris XII Val-de-Marne)  
Mircea FLONTA (University of Bucharest)  
Gyorgy GEREBY (CEU Budapest)  
Jad HATEM (USJ Beyrouth)  
Lester EMBREE (Florida Atlantic University)  
Marta PETREU-VARTIC (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Eveline PINTO (Université Paris I)  
Anca VASILIU (CNRS Paris)  
Károly VERESS (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Alexander BAUMGARTEN (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Dan-Eugen RAŢIU (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Lasse SCHERFFIG (Academy of Media Arts, Cologne)

### **EDITORIAL COMMITTEE:**

Tomas KACERAUSKAS (Technical University Vilnius)  
Dietmar KOCH (Eberhard-Karls Universität Tübingen)  
Alina NOVEANU (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca / Eberhard-Karls Universität Tübingen)  
Attila SZIGETI (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)  
Tincuta HEINZEL (Academy of Media Arts, Cologne)  
Emilian CIOC (Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca)

YEAR  
MONTH  
ISSUE

Volume 61 (LXI) 2016  
APRIL  
1

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI PHILOSOPHIA

1

---

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,  
Phone + 40 264 405352

---

## CONTENT – SOMMAIRE – INHALT – CUPRINS

### ON READYMADES, MUSIC AND FILM

*Articles presented in the Conference Aesthetics and Theory of Arts (coordinator: Dan-Eugen Rațiu)*

- DALIA JUDOVITZ, Duchamp's Ready-mades. Beyond the Dialectics of Art and Anti-art ..... 5
- VALENTINA SANDU DEDIU, Rhetorical Mentalities in Classical Music. In the Margins of Books by Leonard Ratner and Mark Evan Bonds ..... 21
- ALEXANDRA NOEMINA CÂMPEAN, Ingmar Bergman et *L'heure du loup* – le passage du « lumen opacatum » au cri expressionniste / *Ingmar Bergman and the Hour of the Wolf – Shifting from "lumen opacatum" to the Expressionist Scream*..... 35
- JEAN-JACQUES SARFATI, La justice comme limit  t   / *Justice and Its Limitedness* ... 51
- PAUL MERCIER, La lettre spinozienne de l'éternité / *The Spinozian Letter about Eternity* ..... 71
- BAUVARIE MOUNGA, La d  construction de l'eurocentrisme philosophique par les philosophes africains / *Deconstruction of the Philosophical Eurocentrism by African Philosophers*..... 95

MARCEL BODEA, Theological and Scientific Metaphors. A Philosophical Critique:  
the Difficulties of a Dialogue Based on Metaphors ..... 111

**BOOK REVIEW**

*Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology in Early Modern Europe* (ed. Tamás Demeter, Kathryn Murphy and Claus Zittel). Brill, 2015.  
(ROBERT R.A. ARNĂUTU) ..... 129

**Issue Coordinator: Dan-Eugen RAȚIU**

**Publishing Date: April 2016**

## DUCHAMP'S READY-MADES: BEYOND THE DIALECTICS OF ART AND ANTI-ART

DALIA JUDOVITZ\*

**ABSTRACT.** This paper re-evaluates Marcel Duchamp's ready-mades in response to dialectical critiques which privileged their anti-artistic status as objects which transcended the processes of production, of manufacture and labour associated with the creation of works of art. It analyses Duchamp's play on the simulacral nature of the commodity in order to expose and counter the erosion of art by commercialization. I argue that the ready-made brings art face to face with the commodity as its mirror image in a strategic stand-off that cannot be resolved by simply privileging anti-art over art. Fuelled by the opposition of these terms, the ready-mades emerge as conceptual devices which demonstrate the impossibility of defining art by arresting its meanings.

**Keywords:** *art and commerce; commodity; dialectical critique; art and anti-art; consumption as production; artistic creativity; Duchamp*

### Introduction

In an interview with Moira Roth in 1973, Robert Smithson (1938-1973) described Marcel Duchamp (1887-1968) as a "spiritualist of Woolworth."<sup>1</sup> He ascribed to him a spiritual pursuit of the commonplace, since the ready-mades were commodities drawn from ordinary objects commercially available in dry goods or department stores.<sup>2</sup> Smithson claimed that there was no "viable dialectic" in Duchamp "because he is just using manufactured goods, transforming them into gold and mystifying them"—a sanctification of "alienated" objects that turned

---

\* *National Endowment for the Humanities Professor, French and Italian Department, Emory University, Atlanta, GA, USA. Email: djudovi@emory.edu.*

<sup>1</sup> See Moira Roth, "Robert Smithson on Duchamp: An Interview," in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp: In Perspective*, Englewood, Prentice Hall, 1975, p. 135.

<sup>2</sup> For Karl Marx' foundational analysis of the commodity, see *Capital: A Critique of Political Economy*, trans. Ben Fowkes, New York, Vintage Books, 1976, Vol. 1, pp. 125-177.

them into “relics” of our post-industrial society.<sup>3</sup> He described the ready-mades as attempts to transcend the work process of manufacture and labour, rendering the artist akin to “a priest or alchemist of sorts,” who had turned a “urinal into a baptismal font.”<sup>4</sup> Smithson claimed that Duchamp was merely trading on and mystifying alienated objects, amounting to a form of speculation that reaffirmed commodification along with the structure and institutions of art.<sup>5</sup> In his influential *Theory of the Avant-Garde* (1974), Peter Bürger noted that in challenging the individual creation of unique works, the ready-mades represented an act of provocation, a negation of the institutions of art that took the place of the work.<sup>6</sup> While recognizing that Dada acts of provocation might not be reducible to a conventional understanding of work, he claimed that the danger lay less in the liquidation of the “category of work” (à la Smithson) than in its far more serious consequence, namely the “liquidation of art as an activity that is split off from the praxis of life.”<sup>7</sup> Bürger’s anxiety was focused on the erosion of the distinction between art works and ordinary objects as a space (or “distance”) that would preserve the possibility of a dialectical critique based on their opposition.

Taking Smithson’s and Bürger’s concerns as a point of departure, this paper will explore the “work” that the ready-mades perform in moving away from notions of material manufacture and toward conceptual interventions.<sup>8</sup> The question is whether the ready-mades can successfully challenge through simulation the dialectical opposition of art and anti-art without falling prey to negation and merely reinforcing the category of art. My discussion is limited to a few key ready-mades that help elucidate Duchamp’s initial elaboration of these works during 1913-1921, and his later reissue of selected ready-mades in the early 1960’s. Rather than succumbing to the lure of the commodity as relic, this analysis shows that Duchamp’s ready-mades mobilize the commodity by coupling it to the idea of art, in order to redefine their interplay as a dynamic device that will test and ultimately contest the idea of art.

---

<sup>3</sup> Roth, “Robert Smithson on Duchamp,” pp. 136-137.

<sup>4</sup> Ibid. For a comprehensive account of the history and aesthetics of *Fountain* in its 1917 context, see William A. Camfield, *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston, The Menil Collection and Houston Fine Press, 1989, pp. 13-60.

<sup>5</sup> See Sven Lütticken’s assessment of Smithson’s position on the ready-mades in the 1960’s in “Art and Thingness, Part I: Breton’s Ball and Duchamp’s Carrot,” in *e-flux journal*, no. 13, 2010, pp. 2-3.

<sup>6</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

<sup>7</sup> Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, p. 56.

<sup>8</sup> Smithson’s and Bürger’s critiques regarding the erosion of the distinction between art works and everyday objects reprised arguments levied during the 1950’s and 1960’s by artists and critics such as Barnett Newman and Clement Greenberg; see Lütticken’s account of their positions in “Art and Thingness, Part I,” pp. 1-2.

## The Development of the Ready-mades

Starting in 1913 in Paris, Duchamp's development of the ready-mades continued through his arrival in New York in 1915 when he stopped painting altogether. His experiments resulted in the first public exhibition of three ready-mades at the Gallery Bourgeois in New York in 1916, where the public failed to recognize them as actual works. Duchamp's transitions during this period reflected his rejection of the pictorial dogmas of cubism, his recognition of the increased commodification of art, and the build-up and onset of World War I. Duchamp explicitly commented on the corrosive impact of market and speculative considerations on artists and their works: "The feeling about the 'market' here is so disgusting that you never hear any more of a thought for itself--Painters and Paintings go up and down like Wall Street stock."<sup>9</sup> Reacting against the increasing impact of commercial forces on artistic production, he was searching for alternatives to conventional drawing and painting. He began work on projects leading to *The Large Glass* and became a librarian in the "Perspective" section at the Bibliothèque St. Geneviève in Paris, thus putting an end to his pictorial and professional endeavours: "I wasn't trying to make paintings, or to sell any."<sup>10</sup> The ready-mades will be examined as an interrogation of art in response to the forces of commodification endemic to their fate as objects of visual consumption. I argue that the ready-mades inaugurate a decisive shift from capitalizing on the object's visual appearance or "look," as painting had done, to exposing and displaying its modes of public consumption and institutional presentation.<sup>11</sup> Diagnosing art's loss of visual interest by standing in for it as commodities, the ready-mades emerge as dynamic devices fuelled by their verbal and conceptual engagements with the ideas and institutions of art.

In explaining his selection of ready-mades, Duchamp cautioned against choosing them on the basis of their "look," since their visual appearance would sooner or later be recouped under the aegis of taste.<sup>12</sup> As a case in point, he referred to the aesthetic recovery of *Bottle-Rack* (1914) as a sculptural form.<sup>13</sup> He described

---

<sup>9</sup> Letter to Alfred Steiglitz, July 2, 1928 in Francis M. Naumann and Hector Obalk (eds.), *Affectionately, Marcel*, Ghent and Amsterdam, Ludion Press, 2000, pp. 43-44.

<sup>10</sup> See Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London, Da Capo Press, 1987, p., 41.

<sup>11</sup> For an analysis of modes of exhibition presentation and display and their implications for the meaning of the work of art, see Thierry de Duve, *Look, 100 Years of Contemporary Art*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods, Ghent-Amsterdam, Ludion, 2001, pp. 19-39.

<sup>12</sup> Duchamp recognized the danger in choosing too many ready-mades and thus veering off into taste; see his interview with Calvin Tomkins quoted in *Duchamp: A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 427.

<sup>13</sup> Robert Motherwell singled out the bottle-rack's "more beautiful form" when compared to other sculptural objects of its time; see *Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn, 1951, p. xviii. Also see Lars Blunck's discussion in *Marcel Duchamp, Porte-Bouteilles*, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst and Kunsthalle Marcel Duchamp, 2014, p. 72.

the choice of the ready-made as enabling him to “reduce the idea of aesthetic consideration to the choice of the mind, not the ability or the cleverness of the hand.”<sup>14</sup> His critique of the “retinal” aspects of art reflected his unease with painting as a visual medium subject to the forces of consumption. According to Duchamp, the label *ready-made* seemed perfect for “these things that weren’t works of art, that weren’t sketches, and to which no art terms apply.”<sup>15</sup> These ordinary objects to which no art terms apply mark Duchamp’s paradoxical abandonment of art objects as visual, manually produced artefacts in order to reclaim their verbal and conceptual potential as devices which serve to challenge the idea of art.<sup>16</sup> Take for instance, the ready-made *Bottle-Rack* (*Porte-bouteilles*, 1914, galvanized iron, original lost; dimensions not recorded, inscription unknown; also known as *Egouttoir* or *Hérisson* in Fr.), which was purchased at Bazar de l’Hôtel de Ville in Paris or a dry goods store. Duchamp undermines the object’s utilitarian function as a commodity by putting it on display. According to Calvin Tomkins, bottle-racks were commonly used as a measure of thrift to enable re-use of old glass bottles by filling them with new wine from a barrel.<sup>17</sup> Duchamp appropriates and redeploys the bottle rack as measure of thrift, suspending and disabling its use and as a result, its economic potential as a commodity. But in re-using the bottle rack for exhibition display, he capitalized on its economic loss by parlaying it into the gains it would accrue when taking up the position of an art object.

The suspension of bottles on the bottle-rack figures the condition of painting as a material medium which evolves from its condition as wet pigment once hanged up to dry. Duchamp described his efforts to move beyond the “splashing of paint” as an attempt to arrive through mechanical drawing at a “dry” conception of art.<sup>18</sup> The bottle-rack’s other titles *Égouttoir* and *Hérisson* further expand the work’s conceptual horizon through a play of puns. While referring to the draining-rack, *Égouttoir* also alludes through puns to sewers (*égouts*) and to the idea of taste (*goût*). Duchamp playfully deploys these verbal associations so as to drag the idea of taste (*goût*) through the sewers (*égouts*) by flushing it down the drain (*l’égouttoir*). The bottle-rack’s additional designation as *Hérisson*, which signifies a hedgehog’s quills, or a barbed obstacle used in war, humorously alludes to the object’s prickly appearance in order to highlight its latent violence in taking barbs at the idea of art. While mimicking sculpture, this commercial item actively takes on the ideas and aspirations of painting

---

<sup>14</sup> Unpublished interview with Harriet, Sidney and Carroll Janis in 1953, quoted in Anne d’Harnoncourt and Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, New York, Museum of Modern Art; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 275.

<sup>15</sup> Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 48.

<sup>16</sup> For an analysis of ready-mades as verbal and visual puns, see my *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Los Angeles and Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 75-119.

<sup>17</sup> Tomkins, *Marcel Duchamp*, p. 135.

<sup>18</sup> Francis Roberts, Interview with Marcel Duchamp, “I Propose to Strain the Laws of Physics,” in *Art News*, 67 no. 8, December 1968, p. 63.

and art only to challenge them in turn. Acting like a *portmanteau* (a verbal construction that packs two meanings in one word), the bottle-rack (*Porte-bouteilles*, in Fr.) emerges as a moving door, a device which acts as a gateway facilitating movement between the commodity and the art object. Rather than passively bearing bottles, the bottle rack activates and sets into motion verbal and conceptual associations which work to question the idea of art. Duchamp's use of the commodity to critique the idea of painting is explicitly spelled out in another ready-made, *Comb* (1916; grey steel dog comb inscribed on the side; Philadelphia Museum of Art). While literally referring to the comb on display, the title *Comb* also puns on the idea of Duchamp's supposed abandonment of painting, since in French the word for comb (*peigne*) is the subjunctive form of the verb "to paint" (*peindre*), and it means I ought to or should paint. The dog comb as a commodity marks Duchamp's refraining from painting as a physical act, a suspension of activities designed to encourage a mental engagement with painting.

The ready-made's French title *Peigne* thus marks Duchamp's conceptual intervention, since the ready-made as exact replica draws on the aspirations of pictorial mimesis while confronting the viewer with its commodity counterpart in which the artist has no hand at all. The inscription on the comb's edge playfully sums up this authorial dilemma: "3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N'ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE." Duchamp redeploys the commodity in order to question the authority of art and its maker ("3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR;" or 3 or 4 Drops of Authorship or Odor): a minimal infusion of authorship which while not reducible to savagery does not amount to making art. Despite the ready-mades' lack of visual interest, their putative aspirations to conditions of display as art would put the idea of art to the test, raising the fundamental question of what art is when "looks" no longer count. Strategically deploying the commodity to challenge and ultimately check-mate art's modes of production and consumption, the ready-mades open up the possibility of art's conceptual redefinition beyond its visual manifestations.

Duchamp's dismissal of the "retinal" marked both his ostensible abandonment of painting as visual expression and his critique of the art object as a commodity. When asked by Philippe Collin how a readymade should be looked at, Duchamp answered:

It should not be looked at, in the end. It is simply there; one has the notion by the eyes that it exists. But one does not contemplate it like a picture. The idea of contemplation disappears completely. Simply take note that it's a bottle rack, or that it's a bottle rack that has changed its destination.... It's not the visual question of the readymade that counts; it's the fact that it exists even.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Jacques Caumont and Jennifer Gough-Cooper, "Marcel Duchamp: Work and Life / Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Selavy 1887-1968," in *Marcel Duchamp: Work and Life*, Cambridge, MIT Press, 1993, n.p. entry: June 21, 1967.

By insisting that it is not the visual question of the readymade that counts, but the fact of its existence, Duchamp undermined traditional aesthetics founded on the production of visually and formally pleasing objects and on their consumption as artefacts worthy of contemplation. By becoming subject to market forces through public consumption, circulation and exchange, the fate of art works had ceased to be visibly different from that of articles of ordinary commerce. The fact that the work of art had now become a commonplace product like soap and securities implied that art in the modern age had lost its autonomy, that is, its ability to maintain its independence from the economic sphere.<sup>20</sup> If art lost its immunity to commerce and thus the ability to be distinguished from it, what would prevent its becoming obsolete, subject to abandonment or even possible extinction? This is the question that Duchamp's ready-mades raised, not by going back to an idea of an art before the emergence of the commodity, but rather by treating the commodity as the embodiment of one of the defining dilemmas of modernity, namely the erosion of art's visual character through public consumption.

In his notorious *Fountain* (1917; original lost, Philadelphia Museum of Art), Duchamp took a porcelain urinal rotated on its back, set it on a pedestal, signed it using the pseudonym "R. Mutt" and sent it for exhibition to the Society of Independent Artists in New York.

Unlike his previous ready-mades, this commodity item which Duchamp proposed for exhibition was far from being visually or aesthetically "indifferent." Its "suppression" (to use Duchamp's term) in being denied exhibition display reflected the hanging jury's consensus regarding its usefulness in its allotted place, as opposed to an art exhibition where its display would invite unwelcome associations with the idea of art.<sup>21</sup> Deliberately kept out of public view due to its connections with male bodily functions, the urinal's display confronts the viewer with the embodied and gendered reality of his or her body.<sup>22</sup> This work strips the spectator bare of the illusions of detachment and distance conventionally associated with the contemplation of art. By putting forward an article of plumbing for exhibition that had been denied public display due to its private function, Duchamp seemed to be mimicking and also inverting the social and institutional conventions at stake in the definition of art. Was this merely an instance of gratuitous play, or did it serve to further elucidate the nature of the ready-mades? A closer look at *Fountain* reveals the importance played by rotation and inversion in the physical, verbal and conceptual implications of this work. The

---

<sup>20</sup> Bürger questions the desirability of the sublation of the autonomy status of art, since he argues that the distance between art and praxis is a requisite for the elaboration of critical alternatives; see his *Theory of the Avant-Garde*, pp. 53-54.

<sup>21</sup> Camfield, *Marcel Duchamp*, p. 27.

<sup>22</sup> For an analysis of the urinal in terms of mechanical reproduction and gender issues, see my *Unpacking Duchamp*, pp. 124-135.

urinal's physical rotation undermines its use as a receptacle, while its verbal designation as "Fountain" inverts its function by assigning it an active role as a device for splashing waterworks. This rotation de-activated the urinal's use and thus its value as a commodity, and brought it into position to question the values attached to the work of art. Subverting the use value of the commodity by augmenting its exhibition value, *Fountain* emerges as a speculative device that mobilizes exchange value in order to reveal through inversion the conventions which determine the idea of art. *Fountain* shows that a plumbing fixture defined by its associations with bodily refuse can become a gold mine, continuing to accrue interest and monetary value by mobilizing the speculative market forces involved in the public consumption of art. Duchamp redeploys the commodity by bringing it face to face with its "artistic" counterpart as its mirror image: his strategy of duplication marks the erosion of the concept of value as an inherent property of the work of art and reveals the expenditure of value through reproduction and circulation.

### Re-issued Ready-Mades: "Mirrorical Returns"

In 1964, Duchamp, with the help of Arturo Schwarz, reissued *Fountain* along with thirteen other ready-mades in a limited edition series of eight copies. Although accepted as a common practice in printmaking and photography, this gesture shocked some admirers and critics alike, since it was seen as a sign of Duchamp selling out.<sup>23</sup> It seemed that he had finally succumbed to the market and commercial pressures he had challenged throughout his life. He was cashing in on his ready-mades and commodifying his artistic persona as signatory and backer of these works. However, the re-issue of these ready-mades represents more than a mere attempt to further legitimate and commodify these ground-breaking works. Indeed, the production of these ready-mades required extensive artisanal and mechanical handiwork to generate prototypes made to look like the "original" commodities which had become obsolete over time. Moreover, the context of the re-issue of the ready-mades must be kept in mind, namely that Duchamp had already undertaken the reproduction of his art works along with a few ready-mades in miniature in his *Box in a Valise*.<sup>24</sup> The early 1960's was also a period

<sup>23</sup> John Cage observed that to some, Duchamp's activities looked "like business rather than art." See Moira Roth and William Roth, "John Cage on Marcel Duchamp: An Interview," in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975, p. 156.

<sup>24</sup> Duchamp finished assembling *The Box in a Valise* in 1941 and he supervised its production in seven edition series from 1941-1968; see Ecke Bonck's influential analysis of this work's production and multiple iterations in *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, trans. David Britt, New York, Rizzoli, 1989, pp. 257-301.

marked by renewed interest and exhibitions of his works, most notably Duchamp's first solo retrospective at the age of 76.<sup>25</sup> His exhibition of the ready-mades in the context of a retrospective of his works invited concerted reflection and re-assessment of their critical importance not just on Duchamp's part, but on the spectator's as well, for as Calvin Tomkins noted: "There had never been an exhibition quite like this before, with so little to please and flatter the eye and so much to occupy the mind."<sup>26</sup>

Duchamp's reissue of the ready-mades was accompanied by the production of a catalogue entitled *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)* (1964, The Menil Collection) for an exhibition held at Galleria Schwarz in Milan in 1964.<sup>27</sup> Designed by Duchamp, the book cover which looks like a photographic negative (white printed on black) duplicated his ink drawing of Steiglitz's photograph of the lost original *Fountain*. As if to underline the importance of this work, Duchamp produced a copper plate for etchings entitled *Mirrorical Return* (1964, The Menil Collection, Houston), which reproduced his previous 1964 *Fountain* drawing (based on Steiglitz' photograph) and the 1964 book cover. Duchamp's reliance on a strategy that reproduces a drawing of *Fountain* by duplicating Steiglitz's photograph of the lost original in order to produce an "original copy" in limited edition emphasizes the importance of the "mirror" as a figure for the duplicative logic of this work. Duchamp's etching, *Mirrorical Return*, which is a mirror image of the etching plate prepared in reverse, spells out the logic of simulation set into motion by the ready-mades.<sup>28</sup> Namely, it elucidates the dynamic principles at work in Duchamp's juxtaposition of the simulacrum with its ostensible artistic counterpart in a process which entails mirror-like duplication and inversion. In holding up a mirror to the work of art, the commodity emerges as its "mirrorical return," since what it reflects back can longer be associated with conventional notions of labour.<sup>29</sup> The etching's playful yet cryptic title on the top, "AN ORIGINAL REVOLUTIONARY FAUCET"/ "MIRRORICAL RETURN," and the caption on the bottom,

---

<sup>25</sup> Entitled "By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy," this exhibition was organized by Walter Hopps at The Pasadena Museum of Art in October in 1963. Duchamp worked closely with Hopps on all aspects of the exhibition, including installation of the galleries and placement of the ready-mades; see Camfield, *Marcel Duchamp*, p. 109.

<sup>26</sup> Tomkins, *Duchamp: A Biography*, p. 422.

<sup>27</sup> Walter Hopps, Ulf Linde, and Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)*, Milan and Paris, Galleria Schwarz and Le Terrain Vague, Paris, 1964.

<sup>28</sup> See Jean Baudrillard's analysis of simulation in *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.

<sup>29</sup> For an analysis of the mirror status of the commodity, see Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf, New York and London, Routledge, 1994, p. 155.

“A FAUCET THAT STOPS DRIPPING WHEN NOBODY IS LISTENING TO IT,” suggest that *Fountain* is a faucet rather than a receptacle, that is a device rather than an object. For it to work, it must be turned on by the viewer so that it can switch back and forth between its conditions as commodity and/or as art.<sup>30</sup>

“Mirrorical Return” thus emerges as Duchamp’s ingenious solution to the erosion of art by visual consumption, one that does not fall prey to the denial or negation of art that would simply reinforce its definition. As Duchamp observed: “No, no the word ‘anti’ annoys me a little, because whether you are anti or for, it’s two sides of the same thing.”<sup>31</sup> Proclaiming anti-art or shock for their sake or as a publicity or celebrity-seeking device risked falling back into the idea of art that one sought to challenge in the first place. Octavio Paz had cautioned against the common error of mistaking the readymade for art, since when one did so it would lose its edge and thus its capacity to challenge the definition of art: “The Readymade is a two-edged weapon: if it is transformed into a work of art, it spoils the gesture of desecration; if it preserves its neutrality, it converts the gesture itself into a work.”<sup>32</sup> He pointed out the fact that the readymade cannot simply be reclaimed as art and still retain the capacity to not only counter, but also challenge this opposition. Resisting the temptation of dialectics to valorise either the art object or the commodity and attempting to overcome their antithesis, Duchamp played on the opposition of these terms by turning this very opposition into a work in its own right. By coupling the commodity and the idea of art as reversible terms, the ready-mades dynamically stage their challenge to the idea of art. This may explain why Duchamp resisted the designation of ready-mades as art or as anti-art, in favour of a new term he coined, *anart*. But to what end?

Duchamp’s development of the idea of “mirrorical-return” was followed by his appropriation of three commercial mirrors which he did not alter in any way other than by imposing his signature on the back.<sup>33</sup> The deceptive simplicity of this work, entitled *Three Mirrors* (1964), where Duchamp appears to have done nothing or almost nothing at all, has received no critical attention to date.<sup>34</sup> The fact that each mirror bears the stamp of its production number on the back

---

<sup>30</sup> This phrase is a verbal reproduction of one of Duchamp’s cork-screw puns on disks, which rotated and alternated with optical disks in his film *Anemic Cinema* (1926).

<sup>31</sup> Francis Roberts, Interview with Marcel Duchamp, p. 62.

<sup>32</sup> Octavio Paz, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, trans. Rachel Phillips and Donald Gardner, New York, Seaver Books, 1978, p. 27.

<sup>33</sup> He made these works after visiting the installation of his friend Enrico Baj’s exhibition of broken mirrors for the *Thirteenth Milan Triennial* in 1964; see Arturo Schwarz’s account in *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 841.

<sup>34</sup> For a preliminary analysis of this work, see my *Drawing on Art: Duchamp and Company*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 222-225.

alludes to the ready-mades as mass produced multiples. However, despite its apparent affinities with ready-mades, this work was not designated by Duchamp as such. Schwarz reported that upon signing the three mirrors, Duchamp remarked: "I am signing readymade future portraits."<sup>35</sup> Duchamp references the idea of the readymade not as a way of describing the status of the mirror as a mass produced object, but rather as way of designating its technical capacities as an optical apparatus for generating "readymade future portraits." The term readymade here refers to the mirror's abilities to replicate through reflection the face of the future spectator. What Duchamp signs in effect is not the mirror as an object, but rather the mirror's potential for producing duplicate representations "ready-made." Providing a perfect likeness but without succumbing to manual virtuosity, the mirror alludes to the mimetic aspirations of painting but with a twist, given the optical inversion of the reflected image from left to right.<sup>36</sup> This work is activated by the spectator who by looking completes the work by "lending" his or her face. Commonly understood as a passive act of visual reception, spectatorship is transformed into a creative act since the intervention of the viewer's gaze leads to the "production" of his or her portrait. This ready-made portrait is not reducible to an art object or a conventional "work", insofar as the image is "cancelled" as soon as one stops looking into the mirror.

However, the placement of Duchamp's signature on the mirror's bottom centre (instead of the conventional left or right margins) is confusing. Rather than referencing authorship, its location directly below suggests that it may also act as a caption (in describing the image above, like a title). By purloining the spectator's image under the insignia of his own making, Marcel Duchamp signs the future spectator's look and turns the spectator into a work. He uses the mirror but undermines its specular import and narcissistic conceits by showing that the reflected image is not merely other due to inversion, but more importantly because it reveals the inability of the mirror to fix or secure self-reflection.<sup>37</sup> *Three Mirrors* demonstrates that the mirrors' capacity for reflection is always open to appropriation by the spectator (whose position can be occupied by anyone), thus casting into doubt their reliability for validating images. *Three Mirrors* undermines narcissistic appropriation since the image of the spectator's face is signed as always already belonging to someone else. As signatory, Duchamp did not sign the

---

<sup>35</sup> Schwarz, *Complete Works*, p. 841.

<sup>36</sup> For a history of the mirror as an iconic device for representing pictorial depiction and the painter's craft, see Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early-Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glashen, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 184-191.

<sup>37</sup> For a psychoanalytic analysis of mirrors and their narcissistic implications, see David Lomas, *Narcissus Reflected: The Myth of Narcissus in Surrealist and Contemporary Art*, Edinburgh, The Fruitmarket Gallery, 2011, pp. 26-54.

image itself (since the mirror image is always provisional) but the possibility of future portraits whose existence cannot be secured by the visual conceit of the spectator. By signing future readymade portraits Duchamp's autograph reminds the spectator of the provisional nature of his or her reflected image, disabling fetishization and commodification. It does so by exposing the always already alienated condition of the spectator's gaze.<sup>38</sup>

Why did Duchamp choose to sign three mirrors instead of just one? Was it merely a way of embedding allusions to his prior works such as *Three Standard Stoppages* or other preparatory works to *The Large Glass*, which are presented in threes or multiples thereof? Or was it a way of recognizing the role played by chance in *Three Mirrors*, insofar as the experience of this work is dependent on the spectator's engagement? This reference to the contingency attached to the role of the onlooker finds additional elaboration in a section of *The Large Glass* entitled *Three Oculist Witnesses*. According to Duchamp's notes, the oculist witnesses bear testimony to the erotic and lubricious goings on when the viewer's gaze is solicited by it in the visual consumption of art or in window shopping. *Three Mirrors* emerges as yet another instance of "canned chance," given the mirror's contingent and fleeting capture of the viewers' images. In his comments to Pierre Cabanne, Duchamp indicated that three functioned for him not as an ordinary number but as an indicator of contingency and multiplicity: "For me the number three is important, but simply from a numerical, not the esoteric point of view: one is unity, two is double, duality and three is the rest. When you've come to the word three, you have three million—it's the same thing as three."<sup>39</sup> Defined in excess of one (unity) and two (dualism), the number three designates numerical multitude, presented as a contingent relation in excess of unity and dualism. Marking his rejection of the esoteric, Duchamp's claim attests to his strategy to move beyond essentialism and dialectics through the mobilization of chance and multiplicity. We now begin to understand why this work involves three mirrors instead of just one or two. Rather than merely reinforcing the duplicative powers of the mirror, *Three Mirrors* brings into view the contingent nature of the onlooker's gaze figured as multiplicity and consequently irreducible to either identity or dualism.

---

<sup>38</sup> Benjamin Buchloh addresses these alienating implications in his discussion of John Knight's *Mirror Series* (1986), where mirrors are framed to resemble corporate logotypes so as to allude to the corporate reality that determines even the most private forms of interior reflection. See his "Knight's Moves: Situating the Art/Object," in *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MIT Press, 2003, pp. 285-304.

<sup>39</sup> Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 47. In his conversations with Arturo Schwarz, Duchamp reprised and qualified this formulation by adding an erotic undertone: "two is the couple, and three is the crowd." See Schwarz, *Complete Marcel Duchamp*, p. 128.

### Art, Anti-Art and Anart

However, given its reliance on the spectator's look, does *Three Mirrors* represent a return to retinal art? This is not the case, since the mirror is an optical device that distorts ordinary vision through inversion and also because of the conceptual implications of this work. Undermining the immediacy of ordinary vision through optical play, the mirror "figures the labour of vision" (to use Maurice Merleau-Ponty's terms), revealing through reflection and inversion, the constructed and contrived nature of the visual image.<sup>40</sup> *Three Mirrors* thus stages Duchamp's invitation to the spectator to join in the creative act by transforming the spectator into author and subject matter of his or her work (as a "ready-made future portrait"). Unlike earlier ready-mades that drew on their resemblance with ordinary objects in order to question the idea of art, this work "draws on" the viewer by purloining his or her image through the intervention of their look. However, unlike the commodity, the mirror image resists the commodifying forces of the market, since it ceases to exist when no one looks at it. By casting a new light on the viewer (a previous blind spot in the history of art) and activating this position, Duchamp restores to spectatorship the capacity of making. The spectator's look is revealed not just as a testament to consumption but also as a productive gesture that holds out an open-ended promise of future portraits.<sup>41</sup> Challenging the premises of art, this work which is still a ready-made of sorts accomplishes its aim imperceptibly, without drama and fanfare. Unlike the ready-mades which flaunted their deliberate usurpation of art, this work bypasses and postpones the subterfuge of its intervention by proposing something that is shocking precisely because it is so innocuous, so as to be about nothing at all.

In an interview with George Hamilton in 1959, Duchamp expounded on the ready-mades' strategic role in questioning art's definition. When asked if a readymade can be thought of as a work of art, Duchamp replied that the attempt to claim the ready-made as art relies on the assumption that we already have an essential definition of art, which is not the case, since each historical period operates with its own idea of art. The impossibility of providing an essential definition of art across time led him to posit the readymade as a critique of any such attempt at definition:

---

<sup>40</sup> See Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind," in James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, trans. William Cobb, Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 168; also see Diana Silberman Keller's analysis of the mirror's capacity to mediate sight in *Mirrors Triptych Technology: Remediation and Translation Figures*, New York and Dresden, Atropos Press, 2009, pp. 52-54 and pp. 100-102.

<sup>41</sup> For a redefinition of the productive potential of consumption based on its understanding as the systematic manipulation of signs, see Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 275-276.

So if we accept the idea that not trying to define art is a legitimate conception, then the Readymade can be seen as a sort of irony, or an attempt at showing the futility of trying to define art, because here it is, a thing that I call art. I didn't even make it by myself; as we know, art means to make, to hand made, to make by hand. It's a handmade product of man, and there instead of making, I take it readymade, even though it was made in a factory. But it is not made by hand, so it's a form of denying the possibility of defining art.<sup>42</sup>

Marking the fundamental recognition of the legitimacy of not defining art, the readymade emerges at once as the symptom of and solution to the futility of persisting to attempt to do so. Duchamp discovers an ingenious solution, whose logic is ironic rather than dialectical. Irreducible to either of its constitutive terms, the readymade resists the pitfalls of essentialism, dualism and dialectical synthesis. Trapped in dynamic play in a process that switches back and forth between its conditions as commodity and/or, art, the ready-made's ironic impasse resists being recouped by the forces of commodification.

This attempt through the readymade to show the futility of defining art turns out not to be a useless or empty gesture. Rather, it represents an intervention against essentialism in art: "It has a conceptual value, if you want, but it takes away all the technical jargon. You don't know whether you should take it as a work of art, and that is where the irony comes in..."<sup>43</sup> As an article of mechanical reproduction, the readymade is merely a term in a series, referring neither to unity nor to its dialectical opposite since its appearance is in the order of the simulacrum. Introduced in opposition to the idea of art but failing to properly sustain it since it bears an exact resemblance to what it ostensibly challenges as a multiple, the readymade derives its energies from the failure of art to legitimate itself. Posited as an alternative to art, the readymade figures the end of art as an ironic impasse: bypassing the trap of unity and dualism, the ready-made conceptually draws on the opposition of art and anti-art in order to demonstrate the impossibility of defining art.

In his interview with Joan Bakewell a couple of months before his death in 1968, Duchamp commented on the ultimate erosion and loss of shock in modern times: "No, no. Finished, finished. That's over. You cannot shock a public, at least with the same means."<sup>44</sup> Instead, Duchamp suggested as alternative the idea of "unart," a work which would no longer noticeable as such: "But probably the shock will come from something entirely different, as I said, non-art, anart you

---

<sup>42</sup> Jacques Caumont and Jennifer Gough-Cooper, "Marcel Duchamp: Work and Life," Jan 19, 1959.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Duchamp's interview with Joan Bakewell for "The Late Show Line Up" *BBC*, on June 5, 1968 in Naumann, *Marcel Duchamp*, p. 306.

see, A-N-A-R-T. You see with no art at all, and yet, something would be produced.”<sup>45</sup> This imperceptible something that is produced is an intervention, a gesture that makes a difference but which is no longer recoupable as an object, as commodity or as art. Asked whether art is dead, Duchamp explained that rather than singularizing it as an entity, he attempted to open up its meaning by universalizing it: “I...by the fact that it would be universal...it would be a human factor in anyone’s life to be an artist but not noticed as an artist. Do you see what I mean?”<sup>46</sup> Foregrounding the assumptions implicit in modern art, Duchamp’s ready-mades challenged the idea of art by setting its determinations into play. In so doing, he along with his future spectators/artists delineated a new, postmodern horizon for activities that draw upon but are no longer classifiable as art.<sup>47</sup>

### Conclusion

Late in life, Duchamp explicitly acknowledged the ready-mades as a response to commodity and market forces: “The ready-mades were a way of getting out of the exchangeability, the monetarization of the work of art, which was just beginning about then.”<sup>48</sup> He concluded that despite their trivial outlook the ready-mades represent not just a higher degree of intellectuality, but may indeed emerge as his most important contribution: “I am not at all sure that the concept of the readymade isn’t the most important single idea to come out of my work.”<sup>49</sup> The ready-mades diagnose the impasse and futility of trying to define art, but they do so not by foreclosing, but by inviting and driving debate regarding their nature and the challenge they extend to the idea of art. Smithson’s and Bürger’s fears regarding the loss of the autonomy of art and the erosion of the distinction between ordinary and art objects that may constitute the space of a dialectical critique finds response in Duchamp’s valorisation of the ironic implications of the ready-mades. Bypassing the “terrible flaws of dualism” that Bruno Latour identified as a trademark of modernity, Duchamp’s ironic approach restitutes through the ready-mades an idea of labour whose import is conceptual rather than physical.<sup>50</sup> Functioning as devices rather

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> For a more detailed account of the relation of modernism and postmodernism in the arts, see Jean-François Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?” in *The Postmodern Conditions: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, fwd. Frederic Jameson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 79-82.

<sup>48</sup> Quoted in Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York, Penguin Books, 1968, p. 40.

<sup>49</sup> Quoted in Tomkins, *Duchamp: A Biography*, p. 158.

<sup>50</sup> Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 54.

than objects, the ready-mades mobilize the mirror play between the commodity and the work of art, in order to recover this dynamic as work in its own right. Capitalizing on consumption, the ready-mades activate its productive potential through the manipulation of signs thereby reclaiming the spectator's responsibility to add his or her contribution to the creative act.<sup>51</sup> As a result, Duchamp's ready-mades reconstitute to the spectator not just a creative function, but also the critical responsibility of interpreting and judging the stakes involved in the understanding, making, and consumption of art.

## REFERENCES

- Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- Blunck, Lars, *Marcel Duchamp, Porte-Bouteilles*, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst and Kunsthalle Marcel Duchamp, 2014.
- Bonck, Ecke, *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, trans. David Britt, New York, Rizzoli, 1989.
- Buchloh, Benjamin, "Knight's Moves: Situating the Art/Object," in *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MIT Press, 2003, pp. 285-304.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London, Da Capo Press, 1987.
- Camfield, William A., *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston, The Menil Collection and Houston Fine Press, 1989.
- Caumont, Jacques and Jennifer Gough-Cooper, "Marcel Duchamp: Work and Life / Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Selavy 1887-1968," in *Marcel Duchamp: Work and Life*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- d'Harnoncourt, Anne and Kynaston McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, New York, Museum of Modern Art; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1973.
- de Duve, Thierry, "The Readymade and the Tube of Paint," in *Art Forum*, 24, no. 9, May 1986.
- de Duve, Thierry, *Look, 100 Years of Contemporary Art*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods, Ghent-Amsterdam, Ludion, 2001.
- Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf, London, Routledge, 1994.

---

<sup>51</sup> In *The Creative Act* (1957), Duchamp described the spectator's contribution as "bringing the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications" (Michel Sanouillet and Elmer Peterson, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 140); also see Thierry de Duve, "The Readymade and the Tube of Paint," in *Art Forum*, 24, no. 9, May 1986, p. 121.

- Hopps, Walter, Ulf Linde, and Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)*, Milan and Paris, Galleria Schwarz and Le Terrain Vague, Paris, 1964.
- Judovitz, Dalia, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Los Angeles and Berkeley, University of California Press, 1995.
- Latour, Bruno, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Lomas, David, *Narcissus Reflected: The Myth of Narcissus in Surrealist and Contemporary Art*, Edinburgh, The Fruitmarket Gallery, 2011.
- Lütticken, Sven, "Art and Thingness, Part I: Breton's Ball and Duchamp's Carrot," in *e-flux journal*, 13, 2010, pp. 2-3.
- Liotard, Jean-François, "Answering the Question: What is Postmodernism?" in *The Postmodern Conditions: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, fwd. Frederic Jameson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Marx, Karl, *Capital: A Critique of Political Economy*, trans. Ben Fowkes, New York, Vintage Books, 1976, Vol. 1.
- Merleau-Ponty, Maurice, "Eye and Mind," in James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, trans. William Cobb, Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- Motherwell, Robert, *Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn, 1951.
- Naumann, Francis M. and Hector Obalk (eds.), *Affectionately, Marcel*, Ghent and Amsterdam, Ludion Press, 2000.
- Paz, Octavio, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, trans. Rachel Phillips and Donald Gardner, New York, Seaver Books, 1978.
- Roberts, Francis, Interview with Marcel Duchamp, "I Propose to Strain the Laws of Physics," in *Art News*, 67 no. 8, December 1968, p. 63.
- Roth, Moira and William Roth, "John Cage on Marcel Duchamp: An Interview," in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975.
- Roth, Moira, "Robert Smithson on Duchamp: An Interview," in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp: In Perspective*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975.
- Sanouillet, Michel and Elmer Peterson, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Schwarz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000.
- Silberman Keller, Diana, *Mirrors Tryptych Technology: Remediation and Translation Figures*, New York and Dresden, Atropos Press, 2009.
- Stoichita, Victor I., *The Self-Aware Image: An Insight into Early-Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glashen, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp: A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996.
- Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York, Penguin Books, 1968.

## **RHETORICAL MENTALITIES IN CLASSICAL MUSIC. IN THE MARGINS OF BOOKS BY LEONARD RATNER AND MARK EVAN BONDS**

**VALENTINA SANDU DEDIU\***

**ABSTRACT.** The last decades of the twentieth century saw a striking resurgence of interest in “old” music. Extensive documentary research, the discovery of manuscripts, and the painstaking cataloguing of such manuscripts have meant that numerous aspects of the history of music had to be rewritten. Ensembles specialising in old music and historic (baroque) instruments sprang up. All these also brought about a renewed theoretical interest in musical rhetoric. As a result, significant texts from the 1980s and 1990s also shifted our viewpoint of classical music, about which it had seemed that there was not much more to be said. Unlike Western musicology, Romanian musicology, mostly preoccupied with vernacular subjects, is situated far from such endeavours, and translations are long in coming. This article proposes to fill in the gap by providing an overview of the influences between classical music and rhetoric that late-twentieth-century research brought to light.

**Keywords:** *classical music, rhetoric, Leonard Ratner, Mark Evan Bonds*

### **Introduction**

The last decades of the twentieth century saw a striking resurgence of interest in “old” music (a term covering a wide spectrum, from the mediaeval period to classicism). Extensive documentary research, the discovery of manuscripts, whether by chance or otherwise, and the painstaking cataloguing of such manuscripts have meant that numerous aspects of the history of music had to be rewritten. Ensembles specialising in old music and historic (baroque) instruments sprang up. All these also brought about a renewed theoretical interest in musical rhetoric. As a result, significant texts from the 1980s and 1990s also shifted our viewpoint of classical music, about which it had seemed that there was not much more to be said.

---

\* *National University of Music, Bucharest; New Europe College - Institute for Advanced Study, Str. Plantelor 21, Bucharest, Romania. Email: dediusandu@gmail.com*

The idea from which some American musicologists - Leonard Ratner and Mark Evan Bonds among them<sup>1</sup> - have set out is that of a very careful reading of the *texts* of the classical period, in addition to analysis of the scores themselves. As is well known, theoretical texts and treatises are a post-reflection of the period in which they appear (even though some musicians still have the impression that Jean Philippe Rameau<sup>2</sup> launched tonal harmony with his *Treatise on Harmony*, when in fact it is a summary of trends in European composition up to 1722). The reprinting of such texts, primarily, and through them the recovery of the spirit of past ages has consequently become a major undertaking, which western musicology has successfully brought to fruition. Romanian musicology, mostly preoccupied with vernacular subjects, is situated far from such endeavours, and translations are long in coming. This is the context in which I propose not an original investigation, but rather an overview of the influences between classical music and rhetoric that late-twentieth-century research brought to light.

### A rhetorical view of music

How might a rhetorical view of music be defined in general and how was it explained in the period before Viennese classicism? Music is usually composed with the aim of having an effect on its listeners, in various contexts and with well-defined functions: religious, social, ideological, political. Procedures borrowed from oratory and literary rhetoric can become phases in the fashioning of a musical argument corresponding to the message in question. Musical language does not have the same specific power of persuasion as (literary) spoken language, but it perhaps possesses greater power to delight. *Movere* rather than *docere*?

It remains to be demonstrated. In any case, we must find the boundaries between vocal and instrumental music, in cases where music accompanied by a text contains explicit affects. Humanist influences lead to the interpretation of music as an art of speech, rhetoric, communication, persuasion. The sixteenth century in particular was intensely interested in defining and differentiating the styles of musical composition.

---

<sup>1</sup> Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980 and Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1991.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels ; divisé en quatre livres. Livre I: du rapport des raisons et proportions harmoniques. Livre II: de la nature et de la propriété des accords et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III: principes de composition. Livre IV: principes d'accompagnement*. Paris, Jean Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

Musicians adapted musical-rhetorical figures from ancient oratory, and the rediscovery of Quintilian's *Institutio oratoria* in 1416 was to lead to the flourishing musical rhetoric of the Cinquecento. Liturgical chant, both Gregorian and Byzantine, and also early polyphony contained frequent and varied reflections of rhetoric, although rhetoric was not to have a direct and undeniable impact on music until the late-fifteenth century, particularly thanks to the new attitude towards music in combination with text (whether sacred or profane), transforming musical composition into a science based on the relationship between word and sound. The *stile espressivo*, the culmination of the emphasis placed on the meaning of the text, was to mark the period of transition between the Renaissance and the Baroque, and it was at this time that the first treatises of musical rhetoric appeared, such as that by Joachim Burmeister,<sup>3</sup> comprising techniques that were by then widespread.

Aristotle's *Poetics*, printed in both Latin and the original around the year 1500, inspired the theorists and composers of the time to emphasise the idea of music as an *expressive* art, its potential to imitate (*mimesis*), and its influence on the human sentiments. During the sixteenth century, musical composition came increasingly to be seen as an expressive language, and the parallel that had long since been drawn between music and grammar was now expanded and enriched with references to rhetoric.

The German theorists in particular (the impetus provided by Nikolaus Listenius<sup>4</sup> should here be emphasised) were to found and preserve a tradition of writing about composition. The differentiation between *musica theorica* and *musica practica* came into sharper and sharper relief, the second of the two dealing with musical poetics and rhetoric.

Also in the sixteenth century, theories of musical style become increasingly diverse, rich in meaning, and for that reason controversial, particularly for present-day researchers interested in the period. One concept vital to an understanding of the art of composition at the time and for two or three centuries afterwards comes to the fore: *musica poetica*.

The notion, drawn from ancient sources, was forgotten in the Middle Ages, but made a strong comeback in the sixteenth to eighteenth centuries, precisely due to the renewed and increasing interest in rhetoric. *Musica poetica* proclaimed the well-known and valued link between music and speech in the mastery of the compositional art. Listenius places it alongside two other important categories, *musica theorica* and *musica practica*, as being "rite et bene canendi scientia."<sup>5</sup> Nor should we ignore the

---

<sup>3</sup> Joachim Burmeister, *Musica poetica*, 1606.

<sup>4</sup> Nikolaus Listenius, *Musica*, 1537.

<sup>5</sup> Cf. Hartmut Krones, "Musik und Rhetorik", in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6, Kassel, Baerenreiter und Metzler, 1997, p.836.

type of education composers were given, one in which general rhetoric was not absent: the *artes dicendi* were the main disciplines in Latin schools (particularly Protestant ones). The teaching of rhetoric meant a higher level, as well as the training required for university study: the pupil had to be able to develop a subject orally or in writing, in accordance with the precepts of the ancient authors, and to treat it logically, using the principles of *praeceptum*, *exemplum* and *imitation*. Also taught were a number of kinds of discourse—judicial, deliberative, demonstrative—the component parts of rhetoric, and the virtues of elocution. This educational system was transferred to the sphere of music, in the teaching of *musica poetica*, techniques of phrasing, and the rules of musical grammar. The future composer learned the means by which he could give artistic shape to a piece of music and express a text musically.

In the period of the musical Baroque, rhetoric went hand in hand with the theory of affects. If in *Les Passions de l'âme* (1649) Descartes defines six “primitive” passions—wonder, love, hate, desire, joy and sadness<sup>6</sup>—from which all the other passions derive as variations, music likewise has its own means and techniques for imitating and conveying affects, depending on its relationship with a given text, the personality of the composer, the intended aim within a given genre, geographical and social influences, subjective reception, and numerous other factors. Importantly, musicians were to tend towards a *rational* rendering of the passions, towards objectivisation of the emotions; they did not leave the passions to their own devices, but rather sought precise formulas whereby to express them.

Numerous other important examples of theoretical positions illustrate the Baroque ideal of fusing music with rhetorical principles (ranging from Mersenne to Heinichen<sup>7</sup>), as a distinctive feature of the rationalism specific to the age, as well as of stylistic unity based on the emotional abstractions named affects. Theorists such as Athanasius Kircher and Johann Mattheson<sup>8</sup> were to glorify the expression of the affects in music, both vocal and instrumental, as a means of conveying to the listener emotional states in accordance with the musical message. The composer therefore plans the affective content of the work (guides the semantics of the work, to put it in modern terms), as all the acoustic parameters (tonalities, harmonies, rhythms, forms, timbres) are affectively interpreted. Even if he thus places the emphasis on feeling, his approach is very different from that of the romantic composer, which is based on emotional spontaneity, on a different ideology, which rejects rationalism (but ultimately

---

<sup>6</sup> René Descartes, *Pasiunile sufletului*, trans. Dan Răutu, Bucharest, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 93.

<sup>7</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1637; Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728.

<sup>8</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650; Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

without being able to avoid it). It should be stressed that the use of rhetorical figures—components of a veritable musical vocabulary—for embodying musical affect is not enough to guarantee the value of a piece of music, which might be nothing more than a compendium of figures, rather than a masterpiece. In any event, for the twentieth-century researcher, more accustomed to a “syntactic” representation of Renaissance and Baroque music, the resurgence of interest in accurate performance of such music, in the authentic terms then in circulation, entails an obligation to shift his or her viewpoint towards *semantic* definitions.

It was Johann Nikolaus Forkel who carried out the last broad survey of the Baroque rhetorical edifice. A great admirer of Bach (on whom he wrote his famous monograph in 1802, the first about the composer) and reader of the theories of Mattheson, in *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) Forkel separates musical rhetoric from musical grammar. The analogies with language and speech are numerous, and musical grammar itself is viewed as a matching of sounds and chords, which gradually construct musical words and phrases. But musical discourse cannot be limited to grammar; it also relates to thoughts, to ideas. Rhetoric is what points to such connections, the same as in spoken language. The system put forward by Forkel is surprisingly modern when read today, based as it is on semantics and the principle of music as a language of communication. The theory of figures in this context supplies the composer with semantic building blocks. If Forkel analysed the principles of rhetorical composition in 1788, at the height of musical classicism, it shows that he thought about the aspects of the Baroque in an all-encompassing way and that composers of the time were fully aware of rhetorical procedures and still abided by them. Despite the visible and well-known differences, baroque and classical music thus employed the same language in many cases.

### **A rhetoric of the parameters of classical music**

Eighteenth-century composers were increasingly concerned with *expression* (from the correspondence of Mozart it is often evident that he wished to provoke and observe emotions in his listeners). Feelings were suggested or symbolised by musical figures linked to poetry or pantomime, and the doctrine of affects can be found in vocal music in particular, where the text provides the key to the expression. The subjects of musical discourse are drawn from a storehouse of characteristic figures, which the classical composers were also to employ. Such figures might be types of dance, of character, possibly as figures within a piece of music. For example, minuets and marches are pieces of music in their own right, but also character pieces inside other genres. In any event, dance rhythms are omnipresent in the classical literature, whether stated in the title or whether merely intuited by the performer, critic or audience.

To take the example of the minuet, the most popular ternary dance of the classical repertoire, it may be observed that it covered a wide range of expression (from humorous to pathetic, from stately to rustic) and also influenced other genres. Waltzes, lancers, and allemandes might wear the mask of the minuet. Leonard Ratner examines such aspects in his book on classical music: dance styles and also military and hunting music (brass bands and quintets), the sung style (lyrical music), the brilliant style (vocal or instrumental virtuosity), the style of the French overture (the slow, solemn march with dotted formulas), the *Musette* style (pastoral, rustic, simple melody set to a drone), the exotic style (e.g. Turkish music), the *Sturm und Drang* style (chromatic, dissonant, declamatory), the sensitive style, the strictly academic style (fugal, associated with religious music), the free, gallant style, the fantasia style (improvisatory, with chromatic figures and harmonies), and the pictorial style (“word-painting,” found in descriptive symphonies such as Haydn’s *The Bear* and *The Military*).<sup>9</sup>

Whereas in baroque music an affect, an expressive idea, ran through a work as a way of maintaining the work’s unity, in classical music mixtures of affects and contrasts became more frequent. Mozart is the unrivalled master of mixing types and co-ordinating them within a closed musical space: “For analysis, the recognition of these expressive qualities, explicit or implicit, is illuminating, often providing a clue to a striking aspect of structure; for performance, such recognition is essential, since it points to the poetic implications of the music.”<sup>10</sup>

Ratner puts forward an analysis of the musical rhetoric of classicism, allowing himself to be guided by the following parameters: expression, topic, periodicity, harmony, rhythm, melody, text, performance. He observes that the *period* is the most important concept that music borrows from rhetoric, with a musical period having its own punctuation marks (cadences of various types). In writings of the time, the two phrases in a symmetrical period were called “subject and predicate” by Heinrich Christoph Koch (1787), “antecedent and consequent” by William Jones (1784), and “question and answer” by Johann Portmann (1789).<sup>11</sup>

The rhetoric of classical *harmony* can also be defined according to the way in which the chords and cadences are arranged in order to produce a given impression of tonality. The classical composers’ obvious preference for major keys is in keeping with a blithe mood, a sense of humour, sparkling sounds; the minor mode was viewed as an expression of sad, hesitant, indecisive feelings. Significant is the change of colour that can result from a shift from major to minor, to dramatic, dark or depressed nuances.

---

<sup>9</sup> Ratner, p. 18-30.

<sup>10</sup> Ratner, p. 30.

<sup>11</sup> Ratner, p. 36.

Although *rhythm* also contributes to the rhetoric of the musical discourse through the character of typical dances and march modes, through the choice of metre and tempo, it is *melody* that is nonetheless the primary source of delectation for the listener. A central element of expression and rhetoric, melody is the essence of classic music, particularly for an inexhaustible inventor such as Mozart. Constructed using simple coherent materials, units equivalent to rhetorical figures, melody is closest to speech (most obviously in opera and implicitly in other genres lacking vocal parts). The theorists of the late-eighteenth century distinguished between the grammatical accent of a melody (metre), its oratorical accent (lent to important melodic notes and which might or might not coincide with grammatical accent), and its pathetic accent (which is intensely oratorical, often dissonant).

They also argued that *musical form* follows a rhetorical pattern (*inventio, dispositio, elocutio*): first the ideas are sketched out, then comes their amplification, modulation, the construction of periods, the adaptation and repetition of the material, and finally the details, ornamentation, nuances and so on. Leonard Ratner reviews a number of eighteenth-century structural types, from the aria to the concerto (where the cadence is viewed as the rhetorical discourse proper to the soloist), fantasia, introduction, and recitative (and the strangeness of the figures here, a consequence of the composer's ability to improvise as a sign of his talent).

C. P. E. Bach saturated his music with close-grained, eccentric elaborations while maintaining a firm harmonic and rhythmic framework. Haydn manipulated a few figures in amazingly varied and witty ways. Mozart often veered from a straight line to spin out a fascinating line of discourse. Beethoven was the most eccentric of all, reaching high and low, far and wide, to saturate his language with fantasia elements so that even his opening statement would often pose problems of musical meaning. The audience in the classic era expected a composition to have some quality of fantasia to merge interest with clear formal orientation. Haydn was the most successful in reaching his audiences in this respect. Mozart and Beethoven were often quite puzzling.<sup>12</sup>

Examining in detail (and with numerous examples) the role of classical rhetoric in the structuration of musical form, Ratner observes that while the emphasis on defining the expression is placed at the beginning of the musical idea, in order to establish the predominant feeling in the section in question, the form's centre of gravity is placed towards the end. It is here that the structure in question is finalised, through the decisive cadences.

Expression is thus *fore-accented*; form is *end-accented*. The sense of structural precision and inevitability that is one of the greatest pleasures we take from classic

---

<sup>12</sup> Ratner, p. 314.

music comes from this deployment of cadential action, often on a very broad scale, to bring whatever rhetorical trajectory may have preceded it to a proper and satisfying conclusion.<sup>13</sup>

A large part of Leonard Ratner's book is concerned with a *stylistic perspective* on classical music, in the sense of distinctions between old and new, free and rigid, and between genres (chamber, religious, theatrical, symphonic). First-hand accounts can be found in eighteenth-century music criticism, which was intensely focussed on the problems of style, from the geographic, individual and social viewpoint of the listener. Here we find the sources of attributes which in time became clichés, but which also contain convincing arguments. For example, in the period the Italian style is described as pleasant, cantabile, sparkling, varied and highly expressive (Daniel Gottlieb Türk, *Klavierschule*, 1789). Some also find defects, such as superficiality or aimlessness, but also appreciate its suppleness. According to Jean Jacques Rousseau, the French style is insipid, flat, and monotonous, but should be given credit for its taste. The German style, which borrows much from the Italian and French style, is supposed to be defined by its careful workmanship, strong harmony and seriousness (Türk).

Guided by the late-eighteenth-century treatises, Ratner draws from the musical scores the stylistic elements of classical music according to region. Among other things, he observes that the Italian style is the uncontested leader, for the time being, and Italian is the language of opera. Even in instrumental music, the Italians favour vocal, declamatory types of melody (Ratner provides a detailed analysis of the specifics of harmony, composition, and vocal quality). At the same time, Italian teaching produces the most illustrious composers and singers, to a large extent preserving the *stile antico* tradition. Thanks to the Italians, the aria, concerto, sonata and opera (*seria* and *buffa*) set the fashions and standards for eighteenth-century genres, becoming export goods: the majority of European composers adopt the Italian idiom to their own styles.

In France, musical life is centred in Paris and Versailles, with an emphasis on the theatre, on the connexions between music, declamation and dance. Unlike the Italians, who see the human voice as the most wonderful musical instrument, the French treat the voice as a vehicle for the declamation of elegant texts, with music highlighting expressive nuances of the text. Information about the ballet, *tragédie lirique*, *opéra comique*, types of recitative, orchestration, orchestral genres, and harpsichord manner complete the portrait of the French style, which reflects a sense of protocol, hierarchy, precision, clarity and balance.

The Germans are the best observers of the international musical scene: they describe, criticise, theorise and teach international musical styles (particularly the northern Germans). Their contribution as composers is evident at the individual

---

<sup>13</sup> Ratner, p. 331.

level in particular, rather than in any overall idiom. They adapt Italian and French music to their own taste, depending on the musical centre whence they come: music is composed in one way in Hamburg and in another in Berlin. They maintain the compositional tradition of strict, polyphonic writing and at the same time show a predilection for the *fantasia*.

After looking at these national styles, Leonard Ratner examines more closely the opposition between the high and low, the noble and the common, the grand and the lowly, the serious and the comic. A theorist such as Johann Scheibe described such styles via the feelings they produced: feelings that are edifying, lofty, terrifying, violently passionate in the high style; love, calm, satisfaction and joy in the moderate style; caricature, comedy, slyness, and all that pertains to the common folk in the style at the bottom of the hierarchy.<sup>14</sup>

The styles correspond to given genres, although mixtures of styles within the same piece of music are very frequent. In opera, grand passions are associated with characters from the higher social classes and rhetorical figures from the military style, stylised dances, the recitative *obligé* and *arioso* are employed. In general, the expression of the *noble style* is maintained at a predominant affect, without very many contrasts; it is evident in the polyphonic treatment found in religious music, in the elevating moods and intrinsically moral messages (Mozart, *Coronation Mass*, K.317, 1779). In the orchestral genre, examples of high style include Mozart's *Jupiter* symphony and Haydn's *London Symphonies*, works that reach a level of incontestable mastery, are dignified, and are regarded as major works by the critics. The high style can also be detected in the classic oratorio, in the works of Gluck, full of heroes, demigods, and gods (serious opera and French lyric tragedy).

The *vulgar style*, on the other hand, is best expressed in comedy, in classic farces, which are not lacking in finesse. The instruments of comedy are various and include imitation (including the musical onomatopoeias in Haydn's *Creation* and Beethoven's *Pastoral*), wit, humour, and parody (Mozart, *Ein musikalischer Spass*, K. 522, 1787), as well as a sentimental manner, bizarreries, exotic and magical subjects (Mozart's *Enchanted Flute*), or mechanical elements (Haydn's *Clock Symphony*).

Ratner's inventory also includes a look at individual style, which is examined in the mature works of Haydn, Mozart and Beethoven, respectively *Sonata no. 52 for Piano in E flat major*, the comic drama *Don Giovanni*, and *String Quartet no. 1, op. 59*.

An all-encompassing and fascinating musicological perspective on the classic style is thereby achieved: the style's rhetorical ramifications are traced back to the baroque, it is dissected both as a phenomenon, according to its own parameters, and from the geographical, social, cultural and theoretical point of view, as well as that of its major composers.

---

<sup>14</sup>Ratner, p. 364.

### Musical form as rhetorical metaphor

In the footsteps of Ratner, but without aiming at the same monumentality or exhaustiveness, Mark Evan Bonds (1991) brings into discussion the changing concept of musical form, particularly in instrumental music, between 1730 and 1850, as reflected in the rise and fall of rhetoric as a central metaphor for form. The aesthetic of the eighteenth century focussed on the temporal nature of the work being performed and on its structure from the point of view of the audience. It employed the metaphor of oratorical discourse to define musical form. After 1800, the *metaphor of oration* was abandoned in favour of the *organic* metaphor: the musical work is seen as a vegetal organism, its form being that of the organic relation of parts within a whole. The Romantics apply the idea of the growth of a tree from a seed to musical works, the impulse for this coming from Goethe and his “original plant.”

But before the Romantics, the classical composers still preserved the theory of the parallel between music and rhetoric that came to prominence during the baroque period:

To the rather limited extent that eighteenth-century authors commented on large-scale, movement-length form at all, they generally tended to rely upon the imagery and vocabulary of rhetoric. While parallels between music and rhetoric had long been recognized, it was not until the eighteenth century that music came to be described as a language in its own right, independent of any verbal text. And within this conceptual metaphor of music as a language, a broad range of eighteenth-century theorists and aestheticians considered an individual work of instrumental music to be a kind of wordless oration whose purpose was to move the listener. The rationale behind the structure of this oration, in turn, was held to manifest certain basic parallels to the rationale behind the formal conventions of traditional, verbal rhetoric.<sup>15</sup>

Bonds analyses the “paradoxes” of musical form, intended to manipulate the listener’s expectations, for example false reprises (Haydn, in the first part of *Symphony no. 41 in C Major*; Beethoven, *Quartet no. 1, part 1, op. 59*). This demonstrates nothing more than an orientation towards the audience, and therefore a conception of music as a pragmatic entity. Haydn’s audience consisted, for a large part of his creative life, mainly of his patron Esterhazy, depending on whom the composer added to, cut or varied the music he composed. His famous *Farewell Symphony* is an ideal example of instrumental music, written with a specific purpose, addressed to a specific listener, and having a specific message. Likewise, Mozart always takes into account the effect his

---

<sup>15</sup> Bonds, p. 4.

music will have on his audience, as he frequently confesses in his letters. Beethoven's attitude seems to change over time, and manipulation of the listener becomes secondary, overshadowed by the search for compositional originality.

In Bonds' book we of course find the ideas debated in the eighteenth century: there was the clear distinction between musical grammar and musical rhetoric; music is a language and those who studied it had to have a knowledge of rhetoric and poetics in order to be able to know how to handle passions and direct affects; the theory of the compositional process was based on the analogy between a piece of music and an oratorical speech; the act of composition, of arranging the musical discourse, could be taught, whereas *inventio* depended on inspiration; the expressive power of the musical instrument resided in its capacity to convey meanings, to "say" something without using words.

The myth of music as a 'universal language' has of course long since been exposed, but the very recognition of instrumental music as a language in its own right is one of the most significant developments in musical thought over the course of the eighteenth century. The precise nature of this language was (and still is) a matter of ongoing debate, but by the end of the century there was no longer any question that its power could rival and in some respects even surpass the capacities of conventional, verbal language.<sup>16</sup>

Instrumental music presented the greatest challenges when it came to rhetorical definition, precisely because it did not "speak" with the same clarity as music set to a text. By the end of the eighteenth century, arbitrary descriptive references began to appear in the margins of music that abstract in origin. Poet August Apel attached a literary text of his own to the *Largo maestoso* of Mozart's *Symphony in E Flat Major* (K.543). In his rhetorical analysis of Haydn's *Symphony no. 103*, Jérôme-Joseph de Momigny imagines a pastoral scene (a storm) as part of an "analyse pittoresque et poétique" and attaches to the first movement of Mozart's *String Quartet in d minor* (K.421) a text based on a scene from the legend of Dido and Aeneas. Interpreting Beethoven's *Eroica*, A. B. Marx tries in a literary way to discover allusions to Napoleon. Poet and dramatist Heinrich Wilhelm Gerstenberg provides two texts for Carl Philipp Emmanuel Bach's *Fantasia in c minor* from the *Versuch ueber die wahre Art das Clavier zu spielen*: Hamlet's "to be or not to be" soliloquy and an original text based on the last words of Socrates.<sup>17</sup> All these poetic or narrative interpretations of music attempt to impose meanings where none are made explicit, to find correspondences with literature, in more or less imaginative ways. They might sometimes be encouraged by the composer's intentions, expressed in the form of non-musical indications in the

---

<sup>16</sup> Bonds, p. 68.

<sup>17</sup> Bonds, pp. 170-172.

musical score, such as Beethoven's "Muss es sein!" in *String Quartet op. 135* and "Lebe wohl!" in the *Les Adieux* sonata, or Haydn's titles to some of his quartets: *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* and symphonies: *Le matin, Le midi, Le soir*.

The Romantics were to accentuate music's power to convey messages and feelings through music alone. Without employing obvious rhetorical terminology, in his articles for the *Allgemeine musikalische Zeitung*, E.T.A. Hoffmann, the first major music critic after 1800, makes references that nonetheless imply rhetoric, for example the effect of a work's technical qualities on its audience. The transition to the organic model is obvious in Hoffmann's writings. He presents Beethoven's *Fifth Symphony* in this manner, as the organic development of a nucleus. Hoffmann is the representative figure of the shift from rhetorical ideas and the theory of affects to a view of music as an autonomous, self-referential art.

Even if the structuration of music is henceforth viewed as organic, through the metaphor of the growth of an oak from an acorn, through the intrinsic link between form and a germinal thematic idea, and even if the audience is irrelevant to such a model, rhetorical thinking does not disappear. It is still to be found in theoretical texts about the classical composers (the first major monographs on Bach and Haydn appear in the Romantic period), in treatises on composition (Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1841-45), and in listener-oriented theories of musical form (in 1840 Carl Czerny described the sonata form using a mixture of organic theory and the metaphor of the musical work as a novel or dramatic poem<sup>18</sup>). Mattheson's theories were continued in fact, even if they were not overtly cited. Nor can we ignore the pragmatic finality of the conception of musical form, which had been particularly emphasised in the rhetorical model.

In fact, as happens in all periods when there is a shift in stylistic paradigms, some ideas flourish in the full light, while others remain in the shadow, without disappearing. Later, in the twentieth century, the two models, the rhetorical and the organic, were to be combined, interpolated, and reinterpreted. The debate about musical rhetoric and the theory of affects reached its apogee in the Baroque period and seemed to diminish in intensity in subsequent periods, because of the disappearance of rhetoric as a general discipline in the educational system. Nevertheless, rhetoric returns as a leitmotiv: disguised, masked, the art of discourse and the art of musical communication remain constant concerns for the composer, the musician, the audience and the theorist.

---

<sup>18</sup> Bonds, p. 187.

## REFERENCES

- Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1991.
- Burmeister, Joachim, *Musica poetica*, 1606.
- Descartes, René, *Les Passions de l'âme* (1649), translated in Romanian by Dan Răutu, *Pasiunile sufletului*, Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Heinichen, Johann David, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728.
- Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Rome, 1650.
- Krones, Hartmut, "Musik und Rhetorik", in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6, Kassel, Bärenreiter und Metzler, 1997.
- Listenius, Nikolaus, *Musica*, 1537.
- Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.
- Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, 1637.
- Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels ; divisé en quatre livres. Livre I: du rapport des raisons et proportions harmoniques. Livre II: de la nature et de la propriété des accords et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III: principes de composition. Livre IV: principes d'accompagnement.* Paris: Jean Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
- Ratner, Leonard G, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer Books, 1980.



## INGMAR BERGMAN ET *L'HEURE DU LOUP* – LE PASSAGE DU « LUMEN OPACATUM » AU CRI EXPRESSIONNISTE

ALEXANDRA NOEMINA CÂMPEAN\*

**ABSTRACT.** Ingmar Bergman and the *Hour of the Wolf* – Shifting from “lumen opacatum” to the Expressionist Scream. In *Wild Strawberries/Smultronstället* (1957), but especially in *Hour of the Wolf/Vargtimmen* (1968), Ingmar Bergman resignifies the metaphorical heritage of the German Expressionism. The figure of the false death, the frightening image of the horologe without hands presented in a Gothic geometry, the reminiscences of the dead father, the intellectual in a frame of accumulated diagonals, the inexorable dying and the promised death are some extensive directions of this study. If the characters in these two films live in a morbid dimension of the “borrowed” time and their shadows emerge from a tenebrous world, an important principle remains the “non-organic life of things”, coupled with the process of “lyrical abstraction” (G. Deleuze). The German expressionist directors yearn nostalgically to relive the golden age by capturing melancholic landscapes. Therefore, Bergman’s expressionist techniques are transformed and combined with the surreal atmosphere or the stylized realism, a context in which the apocalyptic language of the painter Johan Borg (similar to that of August Strindberg in the poem *The Wolves are Howling*) reveals the ability of the expressionist spirit in amplifying and recombining his thoughts/thinking.

**Keywords:** expressionism, film, Bergman

### Pour un expressionnisme «matériel»

La métaphore de la fausse mort présente dans *Persona* (1966) et *L'Heure du loup/Vargtimmen* (1968), en corrélation avec le désir d'échapper, est préfigurée par l'angoisse d'Isak Borg, le personnage principal avec un cœur gelé (*Les Fraises sauvages*/

---

\* Docteur ès Lettres, Université Babeş-Bolyai, Faculté de Lettres, 31 rue Horea, Cluj-Napoca 400202, Roumanie. Email: noeminaradut@yahoo.com. Thèse de doctorat *August Strindberg et Ingmar Bergman. Perspectives comparatistes sur la douleur de l'innocent*, prof. coord. Mircea Muthu; l'Académie Roumaine, Bucharest. „This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077”.

*Smultronstället*, 1957): à l'intérieur de son rêve blanc, marchant dans les rues géométriques et désertées, inspirées par la ville métaphysique de Giorgio de Chirico, Borg regarde les horloges sans langues, mais avec des yeux. Le vieil homme à l'expression tendue manque d'yeux pour voir, symboles d'un visage perdu; il est la réminiscence de la figure paternelle morte qui secoue son corps périssable, tombe dans une mare de sang et meurt pour la deuxième fois au moment où son fils le touche. En distribuant dans le rôle principal son père artistique – Victor Sjöström –, Bergman crée en effet un personnage qui en apparence ressemble à son père, mais qui est plutôt un second «moi» dans tous les aspects<sup>1</sup>. Puis, dans une atmosphère d'étrangeté hétérogène, cauchemaresque et terrible, le chariot fatal sans conducteur perd une roue, le cercueil s'ouvre et le cadavre d'Isak vient soudainement vivre d'une manière menaçante – Bergman resignifie ici l'image de la «charrette fantôme» qui ramasse le dernier jour de l'année les âmes des défunts<sup>2</sup>.

Par le motif de l'horloge sans langues, Bergman effectue une multiplication de la temporalité, mais aussi une fermeture en soi (ou une stagnation) du temps passé et présent, c'est-à-dire un temps statique qui ne peut pas garantir la punition méritée pour l'égoïsme exacerbé d'Isak, à moins qu'une solitude éternelle, une mort omniprésente par ses signes. Ainsi, on ne peut pas parler d'un temps d'arrêt, mais d'un moment précis où le temps ne peut plus exister parce que la mort est sur le point de submerger la vie. Mais la véritable horloge sans langue appartient à son père, et la mère de Borg, rude et dépourvue de douceur, refuse de mourir à ses 95 ans... ou elle est déjà morte...

En outre, bloqué à plusieurs reprises dans l'incapacité inexorable de parler (une fonction bergmanienne de l'homme exceptionnel), Borg est finalement négligé dans la question de la fortune; il n'a pas d'accès direct ni aux événements importants du passé (bien que le film se compose d'une série de rêves, des souvenirs, des rétrospectives, des fantasmes et cauchemars, en décrivant un récit «supra-subjectif»), ni à son propre temps – il vit dans une dimension morbide du temps «loué», pour lui il est toujours *trop tôt* ou *trop tard*: «... le temps comme ce qui ne peut que manquer essentiellement au cœur de la vie, comme la mort qui y est logée; figure absolument négative du temps comme absence et retrait.»<sup>3</sup>

Les techniques expressionnistes (évoquant l'expressionnisme allemand ou le *film noir* hollywoodien) et surréalistes (à la Buñuel), soutenues par plusieurs motifs archétypaux (l'homme sans visage, l'arbre mort, la main qui sort du cercueil, la maison abandonnée où se produit le processus de la conscience d'Isak), s'appuient sur le «sens

<sup>1</sup> Cf. I. Bergman, *Images: My Life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2007, p. 20: "I had created a figure who, on the outside, looked like my father but was me, through and through."

<sup>2</sup> Voir le film réalisé et interprété par Victor Sjöström, sorti en 1921 – *La Charrette fantôme/Körkälän*, selon le roman de Selma Lagerlöf écrit en 1912.

<sup>3</sup> Jacques Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris: Cahiers du cinéma, 2003, p. 129-130.

aigu de la tristesse» qui a balayé progressivement l'univers de Borg. Selon les théories cinématographiques, le terme «expressionnisme» désigne d'une part les procédés stylistiques utilisés par le courant artistique allemand à la veille de la Première Guerre Mondiale comme une conséquence de la «paralysie de l'esprit»<sup>4</sup> et qui persistent pendant les décennies suivantes, d'autre part le style du «grand artifice» (décor absurde, gothique, géométrique et invraisemblable, mobilier excentrique, accumulations de diagonales), du discours narratif élaboré ou exagéré, macabre ou sinistre, en opposition avec le mélodrame américain. Parmi les caractéristiques du mouvement nous mentionnons: le refus de l'imitation (la représentation renvoie à quelque chose au-delà de l'œuvre elle-même), l'exacerbation de la subjectivité (l'image du monde se traduit en nous-mêmes, d'où l'idée de «fantaisies personnelles»), l'importance accordée à la matière (Wilhelm Hausenstein voit l'expressionnisme comme un art «central», symétrique et statique, en opposition avec l'«acentral» impressionniste) et l'excès<sup>5</sup>. L'omnipotence dictatoriale est directement proportionnelle à l'ornemental triomphant et le film devient l'esquisse ou la création abstraite et ennuyeuse de ce que nous pourrions appeler la «perfidie de l'objet» (selon Fr. Vischer). La différence entre l'humain et le mécanique fonde *la vie non-organique des choses*, mais ce qui s'oppose à l'organique n'est pas le mécanique, mais «le vital comme puissante germinalité pré-organique»<sup>6</sup>:

La vie non-organique des choses, une vie terrible qui ignore la sagesse et les bornes de l'organisme, tel est le premier principe de l'expressionnisme, valable pour la Nature entière, c'est-à-dire pour l'esprit inconscient perdu dans les ténèbres, lumière devenue opaque, *lumen opacatum*.<sup>7</sup>

D'autre part, les metteurs en scène expressionnistes allemands (Ernst Lubitsch, Georg Wilhelm Pabst, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang etc.) ont libéré la caméra de l'immobilité primitive<sup>8</sup>, afin de parvenir à un «renforcement de l'espace» (Erwin Panofsky) –

---

<sup>4</sup> Siegfried Kracauer (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton Univ. Press, 2004) considère que que cette «paralysie de l'esprit» n'est pas seulement un mouvement spécifique allemand, mais qu'il se manifeste au-delà du cadre national pendant les années 1924-1929: "The films of a nation reflect its mentality in a more direct way than other artistic media..." (p. 5); "The dissolution of political systems results in the decomposition of psychological systems, and in the ensuing turmoil traditional inner attitudes, now released, are bound to become conspicuous, whether they are challenged or endorsed" (p. 9). Pour Kracauer, le film expressionniste devient un observateur de la vie, une occasion de dévoiler la tourmente intérieure – le cinéma sait ce que nous ne savons pas encore. (cf. le film documentaire de Rüdiger Suchsland, 2014, *Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen* qui s'inspire précisément du livre de Kracauer).

<sup>5</sup> Cf. Jacques Aumont, *L'image*, Paris: Nathan, 1990, chap. „L'exemple de l'expressionnisme", pp. 227-232.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 76.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>8</sup> „Entfesselte Kamera" (la caméra déchaînée) est une technique cinématographique utilisée pour la première fois par Murnau – *Der letzte Man/ Le dernier des hommes*, 1924.

un espace qui «hurle» (Rudolf Kurtz) pour être recréé des objets altérés – et à une mémorable lecture de celui-ci, une externalisation de la «fermentation» de l'acteur<sup>9</sup>, qui devient le sujet même de la caméra. Bref, les obsessions du courant sont l'intellectuel qui souffre, la folie, l'angoisse, l'insomnie ou le somnambulisme – dans le film de Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), le protagoniste qui pourrait évoquer les magiciens bergmaniens, «contrôle» l'irrationnel et devient ironiquement le directeur de l'asile<sup>10</sup>. L'expressionnisme se traduit ici par la transposition de la fantaisie/projection d'un fou dans un univers pictural, orné et pluri-facetté, la décoration représentant de cette façon «le produit de l'instinct artistique sublimé par le jeu, une des fonctions de luxe de la fantaisie artistique»<sup>11</sup>.

La fascination autour de la notion strindbergienne de «drame de chambre» et de théâtre intime (*Kammerspiele*), fondé à Berlin au début du siècle par le metteur en scène autrichien Max Reinhardt, se concrétise grâce à l'apparition du *Kammerspielfilm* («le film de chambre») – le Moi dévoile ses vibrations dans un espace claustré<sup>12</sup>. Le drame de chambre révèle les passions primitives de certaines créatures opprimées de la même race que Woyzeck. Par conséquent, inspirés par le pessimisme de Schopenhauer, par le couple nietzschéen apollinien-dionysiaque ou par l'idéalisme de Novalis (extase mystique et imagination créatrice), les metteurs en scène expressionnistes aspirent avec nostalgie à une relance de l'âge d'or.

Dans son œuvre, le créateur expressionniste traite le «cri originaire» avec un pathos orgiaque; les images cinématographiques représentent des peintures maléfiques destinées à susciter l'horreur<sup>13</sup>. D'ailleurs, Victor Ieronim Stoichiță, en analysant la tension muette née du conflit d'ombres dans le film expressionniste allemand, estime que les metteurs en scène «ont développé une rhétorique de l'image filmique basée sur la synecdoque»<sup>14</sup>: le photogramme n'est pas une image isolée ni en ce qui concerne l'expressionnisme filmique, ni en ce qui concerne les tendances de Bergman, parce qu'il fait référence, par son symbolisme, à l'intégralité du film – lui, à son tour, est construit à partir d'une «contemplation transversale» (*pars pro toto*).

---

<sup>9</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 70.

<sup>10</sup> Pour plusieurs détails, nous recommandons Paul Coates, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge Univ. Press, 1991, le chapitre "Notes on Faust, Caligari and The Student of Prague", pp. 26-40.

<sup>11</sup> *Apud.* Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie [Abstraction et «Einführung»]*, éd. Univers, 1970, p. 291.

<sup>12</sup> Voir Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Le Terrain Vague, 1990, le chap. „Le «Kammerspielfilm» et la «stimmung» allemand”.

<sup>13</sup> Voir les films: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens/ Nosferatu le vampire*, F. W. Murnau, 1922; *Schatten – Eine nächtliche Halluzination/ Le Montreur d'ombres*, Arthur Robison, 1923.

<sup>14</sup> *Apud.* Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei [Brève histoire de l'ombre]*, București: Humanitas, 2008, p. 182.

## La terreur de l'homme bergmanien

Ingmar Bergman, le «propriétaire» d'une *psyché* tumultueuse, métamorphose la dot métaphorique de l'expressionnisme allemand pour exprimer, si nous acceptons les formulations de Woody Allen, des tons et des nuances érotiques sadomasochistes au moyen d'un art photographique et poétique en noir et blanc; la critique de cinéma parle d'une étape «métaphysique» - entre les années 1956-1964 Bergman a réalisé ses films les plus vantés: *Le Septième Sceau*, *Les Fraises sauvages*, *La source*, *À travers le miroir*, *Les Communians*, *Le silence* etc. Il hérite donc le goût pour l'utilisation (parfois excessive) du symbole: le visage comme paysage de l'âme, les croix noires, le montage accéléré de gros plans, la fumée et l'eau noire, l'ombre omniprésente, les manifestations multiples de la lumière, le rouge excessif, pour ne citer que quelques exemples du symbole «réinventé» - le metteur en scène transfigure et transporte l'expérience théâtrale dans l'espace cinématique. Démoniaque par définition (pas diabolique), l'homme expressionniste, «terrorisé»<sup>15</sup> par une inquiétude<sup>16</sup> sans limites, ne voit pas, mais il regarde les choses au-delà de l'évidence; certainement, il a des visions, et non pas des fantasmes, il cherche non pas la connaissance, mais l'éternel et la révélation, c'est-à-dire «l'expression la plus expressive»: «l'image du monde se reflète en lui dans sa pureté primitive»<sup>17</sup>.

Le peintre Johan Borg (Max von Sydow), le personnage principal du film *L'heure du Loup/Vargtimmen* (1968), dominé par une peur excessive de l'obscurité, a l'impression qu'une minute dure une éternité. Cependant, il ne montre aucun signe d'épuisement et consomme son rêve éveillé d'une façon désintéressée: „Le temps pur, celui qui passe, est le signifiant le plus immédiat de la «mortellité» et Bergman en a trouvé bien des formes”<sup>18</sup>. Avec l'allumette brûlante devant ses yeux, Johan regrette les nuits dormantes, le sommeil profond et sinistre, sans rêves et sans peur; le cauchemar aux yeux ouverts a lieu entre 3 et 5 heures du matin – l'heure du loup, glacée et noire, quand l'imagination morbide devient possible, les gens meurent et les enfants sont nés, point de référence pour la vie et la mort. Dans une atmosphère de silence parlant et éloquent, les tic-tacs de l'horloge encombrant l'espace de la maison. Bref, Borg a peur de

<sup>15</sup> Voir les études de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* et *Formprobleme der Gotik*; Rudolf Kurtz *Expressionismus und Film*; Georg Marzynski, *Die Methode des Expressionismus*.

<sup>16</sup> Nous pensons ici à l'ouvrage de S. Freud – *Das Unheimliche*, 1919. Inspiré par l'œuvre fantastique de Hoffmann, Freud admet que l'inquiétante étrangeté suppose le retour du même. Le familier devient bizarre, la doublure de la présence «réelle» devient image horrible, en indiquant un sentiment semblable à la perte des yeux (l'angoisse de castration) qui a ses origines dans un matériau infantile refoulé.

<sup>17</sup> Lotte H. Eisner, op. cit., p. 15. Dans ce contexte, l'expression «la plus expressive» a la même signification que le phénomène de spiritualisation de l'expression attribué par Worringer à l'expressionnisme.

<sup>18</sup> Aumont, *Ingmar Bergman*. « *Mes films sont l'explication de mes images* », p. 128.

l'autorité du sommeil, car il pourrait créer un avenir mort - une mort qui se cache. Nous croyons que le langage apocalyptique de Borg révèle la capacité de l'esprit expressionniste d'amplification<sup>19</sup> et de recombinaison de toutes les significations possibles. Par exemple, en écrivant le scénario, Bergman passe lui-même par des nuits démoniaques et phobiques, somatisées en «constipation spirituelle et viscérale»<sup>20</sup>, en imposant aussi une discipline non-contraignante, qui peut traduire des images insinuantes ou séparer finalement les désirs et les rêves:

Still the same old story about my Ghosts, friendly Ghosts, brutal, mean, joyous, stupid, unbelievably stupid, kind, hot, warm, cold, inane, anxious Ghosts. They are conspiring against me more and more, becoming mysterious, ambiguous, weird and sometimes threatening. That's how it goes. I get a pleasant Companion who gives me different suggestive angles and whimsies. Slowly he begins to change, however. Becomes threatening and cruel.<sup>21</sup>

Également, chaque automne est *compté* pour Strindberg (écrivain-artiste avec qui Bergman a partagé une grande affinité spirituelle et livresque) à un rythme plus rapide que les autres saisons - la vie se précipite, l'air se rafraîchit; au contraire, la soirée offre à Strindberg la possibilité de plonger dans l'obscurité qui le rend invisible dans «un sommeil nocturne plus profond et plus long»<sup>22</sup>. Dans la solitude de ces états voisins, les événements semblent mis en scène seulement pour lui: l'éclosion d'un feu et le hurlement d'un loup au zoo Skansen sont des sources d'inspiration pour l'écriture du poème. Ici, la douleur du loup reçoit une correspondance cosmique avec: le craquement de la glace, les pins qui crépitent, les chiens qui aboient, le bruissement du vent, les flammes du ciel, les ténèbres de velours de la voûte etc. Tout l'arsenal de sons provoque le début de la nuit en plein jour.

---

<sup>19</sup> Dans ce cas, nous soulignons l'importance et la parenté des noms allemands „die Grübele!“ (ruminant, méditation, longue analyse) et „die Grube“ (fosse, mine, puits, tombe ouverte).

<sup>20</sup> Cf. le chapitre sur *L'Heure du loup* en I. Bergman, *Images: My Life in Film*, pp. 25-42.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>22</sup> *Apud*. August Strindberg, le roman *Singur [Seul]*, Polirom, 2002, p. 144. Donc l'atmosphère bergmanienne-strindbergienne est similaire à celle du poème *Urletul lupilor [Le Hurlement des loups]*, rendu complètement entre les pages 145-151 – nous reproduisons quelques lignes en anglais (*Selected Poems of August Strindberg*, ed. and transl. by Lotta M. Löfgren, Southern Illinois Univ. Press, 2002, pp. 150-153): "The wolves are howling in wolf-pits, /Now they have tasted blood,/ Long for the fjells and forests,/ When they see northern lights. (...) From the wolf-pit there rises a howling as if they were stabbed through with knives,/ Of hatred, revenge; it's the passion of arsons, a murderer's joy - / Then of laughter a bark from the fox-hole escapes, they are glad, they are fierce, they are pleased."

On doit rappeler ici que Bergman s'éloigne du langage cinématographique suédois « naturel » (y compris les décors artificiels qui, à la vieillesse seront transformés en paysages bourgeoises) pour traiter les éléments des expressionnistes allemands, mais aussi ceux pré-expressionnistes (Strindberg, Munch, E.A. Poe, Wedekind, Whitman) et le moment *fin de siècle*. Réalisé en palimpseste, le film *L'Heure du loup*<sup>23</sup> s'appuie thématiquement sur: les écrits fantastiques d'E.T.A. Hoffmann<sup>24</sup> (*Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit, Der Sandmann, Die Elixiere des Teufels*), le film de Tod Browning *Dracula* (1931, Bela Lugosi dans le rôle principal) et l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte*, représentant également une histoire écrite (le journal de Johan) et orale (les confessions d'Alma) - c'est-à-dire une étude de cas. Le critique de cinéma Macnab explique :

The idea of having Alma speak directly to camera – which many will have seen as a piece of self-reflexivity in the manner of Jean-Luc Godard (this was 1968, after all) – was also apparently taken from Hoffmann, who likewise interrupted the flow of his stories with authorial interventions and digressions.<sup>25</sup>

La confession d'Alma souligne une dimension méta-filmique à travers laquelle la voix narrative construit des images et, en outre, sa persistance peut fournir la cohésion imaginaire: les actions de cannibalisation se produisent aussi au niveau de la voix, du théâtre de miniatures et d'illusions, tandis que l'impossibilité de l'histoire se traduit par le silence et l'inébranlabilité du loup. Ensuite, les techniques expressionnistes s'associent avec un cadre surréaliste, dans le contexte d'une *abstraction lyrique*<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Le titre initial du scénario: *Les cannibals/ Människoätarna*.

<sup>24</sup> Le film représente aussi la rénégation de cette source d'inspiration - une sorte de libération de fantasmes romantiques – cf. Henri Agel, *Métaphysique du cinéma*, Paris: Payot, 1976, p. 169: „*L'Heure du loup* serait donc un film de transition libératrice et exorcisante, et la dualité du film, créant les disparates que nous avons signalés, viendrait de cette volonté de se libérer des fantasmes romantico-mystiques.”

<sup>25</sup> Geoffrey Macnab, *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*, London: I. B. Tauris, 2009, pp. 187-188.

<sup>26</sup> On doit remarquer que Gilles Deleuze considère le couple «expressionnisme – abstraction lyrique» (Deleuze, *op. cit.*, pp. 131-132 et 158-159). Tout d'abord, si l'expressionnisme se traduit par la lutte de la lumière contre les ténèbres, l'abstraction est l'aventure de la lumière avec la couleur blanche. Décivant un lyrisme similaire, leur mélange définit la chute du personnage dans un trou noir ou sa montée vers la lumière. Deuxièmement, l'ombre implique l'alternative, un «ou bien..., ou bien...» de Kierkegaard. „Ce qui nous semble essentiel en effet dans l'abstraction lyrique, c'est que l'esprit n'est pas pris dans un combat, mais en proie à une alternative. Cette alternative peut se présenter sous une forme esthétique ou passionnelle (Stemberg), éthique (Dreyer) ou religieuse (Bresson), ou même jouer entre ces différentes formes...” (p. 159) – le cas de Bergman, on pourrait ajouter. Dans le processus d'abstraction lyrique, le monde se reconnaît dans un visage qui reflète la lumière – elle est appelée «icône». Ici, le visage expressionniste concentre en lui-même «l'intensif» et participe à la vie non-organique des choses: „Visage strié, rayé, pris dans un filet plus ou moins serré, recueillant les effets d'une persienne, d'un feu, d'un feuillage, d'un soleil à travers bois. Visage vaporeux, nuageux, fumeux, enveloppé d'un voile plus ou moins dense.” (p. 132)

(l'exemple pictural de Wassily Kandinsky, Hans Hartung ou Joan Miró) et d'une *stylisation phosphorescente*<sup>27</sup>: l'artiste, structuré par un modèle de solitude abyssale, oscille entre rêve et réalité, entre le fantastique désavoué et l'acceptation de cet fantastique; Johan émet un monologue cauchemaresque et est visité par les membres de la famille Von Merkens qui peuvent représenter des projections de ses réactions psychotiques – cannibales, fantômes, vampires, parasites, insectes, araignées. À l'intérieur du château, au dîner de monologues emmêlés, la vieille femme avec le visage de caoutchouc enlève son masque et jette ses yeux dans le verre de boisson, un signe de la décrépitude<sup>28</sup>, de la fin inexorable doublée d'une mort promise<sup>29</sup> – le moment idéal pour «consommer» le corps du peintre, qui à son tour va devenir un cannibale :

... et c'est au terme d'une cérémonie humiliante et sophistiquée que Johan Borg sera décervelé, rendu incapable de résister psychologiquement. Il n'y aura plus qu'à l'entraîner dans une forêt obscure, pour qu'au milieu du chemin de sa vie il perde, définitivement, la voie droite. Il meurt, nouvel Orphée déchiré par des bêtes, plus sauvages encore d'avoir visage humain.<sup>30</sup>

Ainsi, les «bêtes sauvages» habitent, selon Bergman, le royaume des ténèbres et sont *ab initio* condamnées à une torture continue, en mordant la chair et l'âme. Voici alors les nouvelles formes de «l'expressionnisme» bergmanien. En traçant les contours d'un état de chute dans l'abîme et de la perte de contrôle, ces entités n'appartiennent pas à la sphère domestique ou à la force créatrice, elles sont plutôt étrangères; de plus, leur influence s'exerce au-delà des portes du château et Alma craint à juste titre leur pouvoir destructeur. Bien phénoménalisés, ces êtres fictifs ne peuvent pas être touchés ou confrontés face à face; Kalin écrit:

<sup>27</sup> Voir le film de début de G. W. Pabst, *Le Trésor/ Der Schatz* (1923).

<sup>28</sup> Quoique *L'Heure du loup* souligne certains signes de désintégration, Bergman croit que le film n'est pas simplement une régression ou un pas en arrière après avoir terminé *Persona*. Le conflit à l'intérieur du film est plus vague et nécessite une enquête plus approfondie: "There is within that film a consciously formal and thematic disintegration (...) To me, *Hour of the Wolf* is important since it is an attempt to encircle a hard-to-locate set of problems and get inside them. I dared take a few steps, but I didn't go the whole way." (Bergman, *Images: My Life in Film*, pp. 28-29)

<sup>29</sup> Cf. Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, p. 11: „S'il a rapport à l'âme, le visage a donc aussi un rapport à la mort. La vieille femme qui ôte son visage – et dont la baronne fait observer comiquement que cela sent mauvais – est à comprendre comme un cadavre instantané. Le visage est ce qui porte en condensé la promesse de la mort, comme dans l'énigmatique aphorisme de Jean Epstein: «La mort nous fait ses promesses par cinématographe.» La mort, la Mort même, parfois personnifiée, hante l'univers de Bergman.”

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 8.

*In Hour of the Wolf* they are largely internal, a kind of power lodged within that, though it may originate in the domestic, transcends it and becomes demonic, possessing the soul as nightmares that cannot be exorcised.(...) The soul, for Bergman, is now under siege both from without and from deep within(...) What these new forms of oppression produce is a sense not of being dead (like Isak Borg begins to discover in his first dream) but of being a nonperson – something that is there, conscious and suffering, but passive and manipulated.<sup>31</sup>

En effet, le personnage-somnambule n'appartient pas à notre monde: Johan est la marionnette qui regarde attentivement sa désagrégation. Il disparaît inexplicablement dans sa propre évanescence, dans un cercle herméneutique ouvert; dans la seconde moitié de sa vie, il entre donc dans une nouvelle heure du loup, plus nébuleuse, représentée par l'enfant qu'Alma va naître. Porteuse de vie, elle se demande si deux personnes vivant ensemble commencent à ressembler une à l'autre tant qu'à la fin elles auront non seulement des pensées communes, mais aussi des expressions faciales similaires. Une question qui nous fait penser à la démonstration du personnage L'Inconnu de la trilogie de Strindberg *Till Damaskus /Le chemin de Damas* (1899-1904), la troisième partie:

Don't you agree that married people so mix their personalities that they can no longer distinguish between *meum* and *tuum*, no longer remain separate from one another, or cannot tell their own weaknesses from those of the other.(...) For when married people begin to differ, it's like a realm divided against itself, and that's the worst kind of disharmony.<sup>32</sup>

En un mot, l'amour reproduit le visage commun<sup>33</sup> et la femme sera l'image de son mari: "He may be a tortured, visionary artist, but he is also an abusive and self-absorbed husband, making his wife of seven years suffer with him. She has taken on his traits. She is prey to his hallucinations."<sup>34</sup> La névrose de l'héros s'explique par l'incapacité d'accepter les différences sexuelles entre masculin et féminin: en la considérant comme un modèle sensuel/charnel, Johan ne peut pas communiquer avec Alma. En opposition avec Alma qui à la fin du film reste dans un état d'attente, Johan le magicien se suicide ou disparaît. Dans les pages précédentes, nous avons affirmé que pour Worringer l'homme expressionniste est considéré comme un être «terrorisé»: «le cri de salut» couplé avec une «colère sacrée et systématique» résonne

<sup>31</sup> Jesse Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge Univ. Press, 2003, p. 123.

<sup>32</sup> Project Gutenberg Ebook: Strindberg, *The Road to Damascus* (I, II, III).

<sup>33</sup> Cf. Genèse 1:26: «Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance...»

<sup>34</sup> G. Macnab, *op. cit.*, p. 188.

du supplice créateur<sup>35</sup>. C'est pourquoi Johan, le Poète de la pièce *Le Mendiant* (1912) par Reinhard Johannes Sorge ou L'Inconnu de la pièce de Strindberg cherchent les réverbérations divines et se rebellent contre le concept de l'art qui est étroitement lié aux sens et à la nature, ce qui provoque le même Worringer de formuler une idée essentielle: la spiritualisation de l'artiste expressionniste est en corrélation avec «la force/l'autonomie» de la création et avec «le divin travesti»<sup>36</sup>. C'est ainsi que l'expressionnisme reçoit inévitablement une teinte religieuse, parce que l'artiste vit un «grand retour de la pensée vers l'esprit et vers le divin» - «le théomorphisme du monde»<sup>37</sup>.

Dans le tableau *Le Cri* de Munch (*Skrik*, 1893), un *alter ego* avec le visage déformé et sans voix crie le gémit infini de la nature; il est vulnérable devant la mort et devant les bandes de sang du soleil couchant. La douleur s'agrandit vers l'espace symbolique, qui à son tour s'ouvre vers la douleur que l'homme doit porter. Selon Worringer, le cri de douleur explique une véritable attitude expressionniste et annule l'aspect personnel de la voix (*i.e.* «le retentissement le plus personnel»); la voix est quand elle prend «l'illusion d'une corrélation supra-personnelle»<sup>38</sup>.

D'une part, l'expressionnisme crée une alternance entre silence et cri, entre le cri de la victime et le cri du nouveau-né dans l'œuvre de Bergman, d'autre part, il multiplie les reflets de la lumière par un mouvement par excellence *intensif*<sup>39</sup>; à l'intérieur du courant, „la force infinie de la lumière s'oppose les ténèbres comme une force également infinie sans laquelle elle ne pourrait se manifester. Elle s'oppose aux ténèbres pour se manifester.”<sup>40</sup> Les images cinématographiques participent comme une symphonie à l'entier drame du personnage: elles ne sont pas proprement «réelles» ou «vraies», mais constituent des images imaginées, autonomes, *Stimmungsbilder* (imprégnées d'atmosphère), des images reflétées dans des miroirs déformées, des «images-gravure»<sup>41</sup>, qui soutiennent «la dénotation codifiée/codée» et «le profilmique»<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> *Apud*. Worringer, *op. cit.*, p. 272 et 276.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>39</sup> Cf. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, le troisième chapitre – *Montage*. Deleuze classifie quatre tendances: la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p 73.

<sup>41</sup> Lotte H. Eisner, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>42</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: ed. Klincksieck, 1983 - tome I, pp. 102-103.

En ce sens, le profilmique fonctionne comme une éponge esthétique qui absorbe tout ce qui se trouve de manière significative devant la caméra. Il semble que non seulement Johan, un loup travesti et ridicule, maquillé aux yeux noirs et lèvres rouges<sup>43</sup> au moment où il doit embrasser Veronica, mais aussi Andreas (le protagoniste du film *Une passion/En passion*, 1969) souffrent de héliophobie et hallucinent à la vue du soleil éblouissant: „Le soleil vu par Andreas est entouré d’un halo circulaire et flanqué d’un second soleil plus petit – dûs à la diffraction dans l’objectif, mais qui semblent une apparition mystérieuse.

Ensuite, ce soleil semble tout bonnement disparaître du ciel...”<sup>44</sup> Symbole du père mort, la disparition du soleil anthropomorphisé déclenche le délire du personnage; si les héros bergmaniens ne parviennent pas à regarder à l’intérieur du cercle rouge, le président Schreber<sup>45</sup> prétend que la lumière du soleil «pâlit» en face de lui, surtout quand il s’adresse de manière dure ou menaçante. Non par hasard, Schreber identifie le soleil au Dieu inférieur (Ariman) ou au Dieu supérieur (Ormuzd). Mais seulement l’aigle a la capacité de regarder le soleil et sa progéniture qui ne parvient pas à obéir à l’ordalie est jetée hors du nid.

### La rédemption intangible

Johan, tel comme Peter (le film *Aus dem Leben der Marionetten*, 1979/1980), utilise la même question désenchantée quand, dans un rêve, il découvre sa femme morte: «le miroir est brisé, mais que reflètent les fragments?» Les débris, les ruines, en un mot - le fragment, une espèce filtrée par le romantisme allemand et français, joue un rôle essentiel dans la provocation de l’éclairage et les moments d’inspiration. Également, le fragment exploite un travail de création artistique à travers de son propre vide, de sa propre ellipse. Johan est un «héros transparent»<sup>46</sup> et un homme faustien - mélancolique, ironique, imaginatif - un peintre qui pratique une *auto-mimesis*.

---

<sup>43</sup> Bergman, *Images: My Life in Film*, p. 35 et 38 – le metteur en scène note une description de Johan moitié femme, moitié clown: “The white clowns have a multiple, ambiguous symbolism: they are beautiful, cruel, dangerous, balancing on the border between death and sexuality.”

<sup>44</sup> J. Aumont, *op. cit.*, p. 14.

<sup>45</sup> Voir le célèbre cas de Daniel Paul Schreber présenté par Freud en *Opere 7. Nevroză, psihoză, perversiune* – „Observații despre un caz de paranoia (Dementia Paranoides) descris autobiografic” [«Remarques psychanalytiques sur l’autobiographie d’un cas de paranoia: Le président Schreber»].

<sup>46</sup> J. Aumont, *op. cit.*, p. 9 et la note no. 3/ p. 231: Johan Borg porte le prénom du grand-père maternel de Bergman et le nom du grand-père paternel.

La création, l'art, sont cette rencontre des démons: névrose, complexes, règlements de compte avec l'enfance, avec la famille, avec la sexualité, avec le divin. C'est le prix à payer, si élevé soit-il, pour obtenir que se réalise la promesse de l'Art. L'art nous ouvre le monde, il nous révèle la vérité, il est la vérité.<sup>47</sup>

Étant donné que l'art représente lumière et profondeur, et l'âme – la source virtuelle de la lumière<sup>48</sup>, préalable à la création, dans la perspective de l'expressionnisme, ensemble avec l'ombre et la lumière (en opposition avec le monde opaque), fusionnent en une nuit blanche, à l'exception des images coupées en diagonale ou en «ligne dentelée»<sup>49</sup>. Ainsi, le centre de l'opacité se cache en pleine lumière, étant sous l'autorité du clair-obscur, en général la «couleur» fondamentale de l'expressionnisme (voir les peintures de Paul Klee), qui exige un rapport idéal entre les étapes de noir et blanc, lumière et obscurité. Dans la scène de l'assassinat de l'enfant, le peintre a le visage ravagé par une fureur infernale, disposé dans une zone de lumière excessive - il représente essentiellement un «homme aux loups» (voir Freud) qui recrée les événements traumatiques de l'enfance.

Bref, le contraste entre la lumière et l'obscurité augmente le drame de Johan. Les angles aigus parcourus par la caméra appellent une lecture psychanalytique de la séquence qui, en cinq minutes, est accompagnée par un bruit mécanique ascendant, "mechanical sounds that become increasingly like high-pitched buzzing noises"<sup>50</sup>, par les mots et les cris muets des personnages. Deleuze pense que l'expressionnisme se revendique d'un mouvement pur et violent, d'une «ligne perpétuellement brisée»<sup>51</sup> qui subordonne l'extensif à l'intensif. Parmi les rochers de l'île, Johan est guetté par un enfant qui inspecte ses vêtements, ses bottes, ses peintures, ses actions, puis il le mord. En conséquence, Johan heurte l'enfant, le frappe avec une pierre et le jette dans l'eau. Le corps de l'enfant ne coule pas immédiatement, son image revient à la surface de l'eau et suggère l'angoisse de castration, si l'on considère que la scène était construite comme une «invitation érotique»<sup>52</sup>. Ayant une même idée, Bergman avoue:

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>48</sup> Voir, par exemple, le film *La Nuit de la Saint-Sylvestre/ Sylvester: Tragödie einer Nacht*, Lupu Pick, 1924.

<sup>49</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 73. Deleuze détaille l'effet de la diagonale: la confrontation entre deux forces infinies provoque inévitablement un point zéro. „En effet, ce qui appartient à la lumière, c'est d'envelopper un rapport avec le noir comme négation = 0, en fonction duquel elle se définit comme intensité, quantité intensive.” (p. 74)

<sup>50</sup> Laura Hubner, *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 103-104. De plus, Hubner tente de lire la scène comme une répression de tendances homosexuelles, une démonstration assez difficile à intégrer dans notre approche: "In this sequence, homosexual suggestions are combined with Oedipal references and parental/child struggles that are also inherent in wolf mythology". (pp. 104-105)

<sup>51</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 76.

<sup>52</sup> Hubner, *op. cit.*, p. 105.

There is only one error: the demon should have been naked! And to take it one step farther: Johan should have been naked as well (...) Had both actors been nude, the scene would have been brutally clear. When the demon clings to Johan's back, trying to bite him, he is crushed against the mountainside with orgasmic force.<sup>53</sup>

Le surhomme expressionniste va tuer alors son double démoniaque, et sa disparition finale correspond à la chute du personnage Gretchen (le film *Faust – Eine Deutsche Volkssage*, 1926, F. W. Murnau) ou à la vie électriée de *Metropolis* de Fritz Lang (1927); voilà l'explication de Deleuze:

Il faut donc aussi que l'idée de chute passe à l'acte, et devienne une chute réelle ou matérielle dans les êtres particuliers. La lumière n'a qu'une chute idéale, mais le jour, lui, a une chute réelle: telle est l'aventure de l'âme individuelle, happée par un trou noir, dont l'expressionnisme nous donnera des exemples vertigineux...<sup>54</sup>

En fait, l'allégorie de ténèbres accède à l'inconscient – certains films de Bergman ont reçu les surnoms d'introspections sanglantes (*Cris et chuchotements*, par exemple). On doit mentionner que pour l'expressionnisme cinématographique allemand le véritable poète responsable de l'existence d'un lyrisme optique est la caméra, la garantie de la pureté, qui capte le cauchemar vivant d'une âme doublée *ad infinitum*. C'est-à-dire doublée de son ombre, d'un autre interdit, d'un alter ego ennemi implacable, de l'image du destin; irrité et désespéré, le personnage vend son ombre ou le reflet expressionniste dans le miroir. Rentré au château (territoire interdit et hypertrophié), avec une apparence androgyne et vêtu d'une robe, Johan - «lui, mais pas lui-même» (selon le baron initiateur von Merkens) - traverse le couloir plein d'oiseaux et se réunit avec Veronica Vogler, l'idéal féminin de la mort, une Blanche-Neige fatale. L'idée centrale est que Johan n'a pas pu oublier sa maîtresse. Le chariot de feu portant les démons dans les films de Murnau ou Wegener se transforme ici dans une combustion interne du personnage; la vie non-organique des choses (que Deleuze analyse) culmine maintenant dans une «vie non-psychologique de l'esprit»<sup>55</sup> - à savoir le rapport spirituel avec la lumière.

Dans ce contexte, la lucidité exacerbée de Johan (Bergman s'inspire ici de Baudelaire ou de Dostoïevski) se manifeste comme une aspiration désespérée vers le néant - il semble que Johan vit la perte de sa propre vie. „C'est ainsi que l'âme semble remonter vers la lumière, mais c'est plutôt qu'elle a rejoint la part lumineuse d'elle-même qui n'avait qu'une chute idéale, et qui tombait sur le monde plus qu'elle ne s'abîmait en

<sup>53</sup> Bergman, *Images. My Life in Film*, pp. 34-35.

<sup>54</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 74.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 80.

lui.”<sup>56</sup> L’attouchement et les baisers formés de petites morsures sont des gestes éternels et hilarants; pendant ce temps, les démons sont assis un sur l’autre<sup>57</sup>; satisfaits de la réalisation de l’instant, ils ont grimpé par la fenêtre ou sur le plafond, dans une logique de miroirs *face à face* ou de vitrines facettées (une *Spiegeltechnik* de l’expressionnisme cinématographique allemand).

On ne peut parler d’amour en ce qui concerne la relation entre Johan et Veronica, mais d’une passion sans émotion, d’une obsession érotique<sup>58</sup>; ils se placent obliquement devant la caméra, avec leurs visages inversés, d’une façon que leurs gestes expriment la déformation d’objets et de décoration. Les démons ont non seulement les significations assignées aux ombres expressionnistes, mais ils incarnent aussi des figures *ad litteram*: l’altérité, le double, l’étrangeté etc.

À propos de l’inquiétante étrangeté, Victor Ieronim Stoichiță explique (*Scurtă istorie a umbrei [Brève histoire de l’ombre]*) que dans l’art la dimension énorme de l’ombre est directement proportionnelle à une diabolisation, d’où découle l’idée de sa négativité, même un apprivoisement de la mort. Johan représente un soi «totalitaire» qui languit de l’immortalité, et les «mangeurs d’hommes»<sup>59</sup> (des phantasmes non seulement de Bergman, mais aussi de Borg, créatures du *ça* freudien) aspirent à la même chose. Selon Stoichiță, à travers l’ombre, la caméra est capable de plonger dans la conscience de personnages, ensuite de dévoiler l’intériorité du personnage - sur un second écran placé *en abyme* en face du premier... en continuant à procéder de la même manière.

### En guise de conclusion

Le corbeau, ayant une essence commune avec le loup et l’ombre, condense un hommage à E. A. Poe. Lindhorst, le gestionnaire du théâtre en miniature, incarne «l’homme-oiseau»; il guide le protagoniste à la rencontre fatidique avec Veronica, une femme morte qui représente le «chasseur d’oiseaux»; le couloir que Johan traverse est plein de mouettes.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Bergman reconnaît comme source d’inspiration l’ébauche d’Axel Fridell, *Le cabinet de curiosités* – quelques cannibales attendent de dévorer une jeune fille.

<sup>58</sup> *Apud*. Bergman, *op. cit.*, p. 35.

<sup>59</sup> Henri Agel, *op. cit.*, chap. „L’heure du loup” – le théoricien considère que ce bestiaire renvoie en partie à Bosch ou Lautrémont („le poète de l’agressivité implacable”): „Mais ce bestiaire souffre d’une double déficience, si l’on peut ainsi parler: ou nous comprenons qu’il est le produit objectivé des «aegri somnia» du peintre, et le film devient trop explicite; ou nous subissons sa monstruosité avec une certaine gêne, car il est si proche des gargouilles et des créatures démoniaques souvent contemplées dans les enluminures ou les monuments du Moyen Âge que sa modernité (condition essentielle de crédibilité) en est singulièrement compromise.” (pp. 162-163).

La voix de la mouette se fait entendre lors de la visite de la vieille femme en blanc qui convaincra Alma de lire le journal de Johan, mais aussi quand Johan peint le portrait d'Alma. Dans les environs du château et de la maison, le vent, doublé par le bruit d'ailes, souffle en permanence en revêtant les voix des personnages. Dans le même contexte, Strindberg raconte dans un essai de mysticisme qu'une nuit il rêvait «un phénomène de stigmatisation en miniature»<sup>60</sup>: un faucon était assis sur sa main gauche et il a enfoncé la griffe en la viande; réveillé, la douleur a persisté longtemps après. À l'apogée de l'heure du loup, soit Johan perd sa voix et devient un oiseau, en articulant un croassement confus comme Niobe dans son deuil, soit il parlera véritablement la langue mécanique des oiseaux (les semi-voyelles), similaire au président Schreber qui, loin de maîtriser «les oiseaux du ciel», est préoccupé par les indices d'une *Grundsprache* et est dominé par le poison du corps de «l'oiseau miraculeux», un reste d'âme sauvée. À cet dernier égard, on peut affirmer que Bergman transforme l'héritage expressionniste par le moyen d'une ouverture/une approche psychanalytique de l'élément cinématographique.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agel, Henri, *Métaphysique du cinéma*, Paris: Payot, 1976.
- Aumont, Jacques, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- Aumont, J., *L'image*, Paris: Nathan, 1990.
- Bergman, Ingmar, *Four Stories by Ingmar Bergman* ("The Touch", "Cries and Whispers," "The Hour of the Wolf", "The Passion of Anna"), New York: Doubleday, 1976, trans. Alan Blair.
- Bergman, I., *Images: My Life in Film*, New York: Arcade Publishing, 2007, trans. from the Swedish by Marianne Ruuth, introd. by Woody Allen.
- Bergman, I., *Lanternă magică*, București: Meridiane, 1994, trad. Dan Shafran, Elena Florea, Carmen Banciu.
- Coates, Paul, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge Univ. Press, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 2006.
- Deleuze, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Eisner, Lotte H., *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Le Terrain Vague, 1990.
- Freud, Sigmund, *Opere 7. Nevroză, psihoză, perversiune*, București: Trei, trad. R. Melnicu, C. Irimia, R. Wilhelm, S. Dragomir, notes introd. R. Melnicu, 2002.
- Hubner, Laura, *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*, Palgrave Macmillan, 2007.

---

<sup>60</sup> Cf. Strindberg, *Selected Essays*, Cambridge Univ. Press, 2006, "Mysticism – For Now", p. 62.

- Kalin, Jesse, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge Univ. Press, 2003.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton Univ. Press, ed. and introd. by Leonardo Quaresima, 2004.
- Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1926.
- Macnab, Geoffrey, *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*, London: I. B. Tauris, 2009.
- Marzynski, Georg, *Die Methode des Expressionismus*, Leipzig: Verlag Klinckhardt und Biermann, 1921.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: ed. Klincksieck, 1983 (Tome I) – 1986 (Tome II).
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, București: Humanitas, 2007, seconde éd.
- Stoichiță, V. I., *Scurtă istorie a umbrei*, București: Humanitas, trad. Delia Răzdolescu, 2008.
- Strindberg, August, *Selected Essays*, Cambridge Univ. Press, select., ed. and trans. Michael Robinson, 2006.
- Selected Poems of August Strindberg*, ed. and transl. by Lotta M. Löfgren, Southern Illinois Univ. Press, 2002.
- Strindberg, A., *Singur, Polirom*, trad. et préf. par Gabriela Melinescu, 2002.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, éd. Univers, 1970.
- Éd. collective
- \*\*\**Teatru expresionist german*, 1974. București: Univers, sélect., préf. et table chronol. Ileana Berlogea, trad. Dieter Fuhrmann, Ion Roman, Liviu Ciulei.

### **Webographie**

Project Gutenberg Ebook: Strindberg, *The Road to Damascus* (I, II, III).

## LA JUSTICE COMME LIMITÉITÉ

JEAN-JACQUES SARFATI\*

**ABSTRACT. *Justice and Its Limitedness.*** This text proposes to reconcile the theory of justice. He wants to found a new theory of justice and ethics based no longer on the principles or on norms but on this concept. Jean-Jacques Sarfati has developed the studies of this concept of limits in other texts not published yet. He thinks that the works on "feelings" as "shame" for example is an interesting way to discover the enigmatic sense of limits, which is, in his opinion, one of the best way to find justice.

**Keywords:** *law, justice, rules, limits, philosophy of law.*

**RÉSUMÉ.** La philosophie politique et juridique contemporaine se décompose en deux courants qui ne se parlent guère: la "branche" positiviste qui prétend qu'il faut exclure l'idée de justice du droit car celle-ci n'est, selon elle, que relative. Elle s'oppose aux post-rawlsien qui soutiennent, quant à eux - malgré leurs désaccords internes - qu'un droit injuste est aussi creux qu'un discours faux et qu'aucune société digne de ce nom n'est digne d'exister si elle est injuste. Ce texte tente de réconcilier ces deux approches antagonistes afin de renouer un dialogue entre juristes et philosophes. Dialogue selon lui indispensable pour redonner force à la philosophie politique contemporaine. L'auteur note en effet que ces deux courants opposés - mais majoritaires désormais - ont un point commun : pour eux, aucun social ne peut se penser, ni aucune humanité se construire, si l'on ignore les limites. L'auteur se propose donc de repenser le droit et le juste, non plus seulement autour de l'idée de norme ou celle de juste mais autour de la notion de "limite" qui n'a selon lui pas été suffisamment explorée. La limite serait donc le cœur du droit et constituer ce que la philosophie se devrait d'urgence de repenser ou de mettre en évidence.

**Mots clefs :** *droit, justice, normes, limites, philosophie du droit*

---

\* *Chargé de cours Grands enjeux contemporains à l'Université Paris Dauphine,  
e-mail : jean-jacques.sarfati@wanadoo.fr*

## Introduction

La tâche du philosophe politique et du droit est de réfléchir sur les fondements du droit, de la loi ou de la politique. Il y a deux droits : l'idéal et le "réel" ou droit "positif". Notre propos n'est pas, dans cet article, d'interroger le droit tel qu'il est mais de l'envisager tel qu'il devrait être. Cet idéal constitue un horizon à dessiner.

Notre projet, dans ce texte, est de soutenir que la fondation idéale du droit ne peut être autre que la justice et notre idée est de définir celle-ci comme limitité. La limitité s'entend comme le point focal à partir de quoi se légitime l'idée de limite. Nous nous proposerons donc de définir plus en détail ce point- concept de limitité. Les raisons qui nous ont conduit à considérer que ce terme est le plus adéquat qui soit (selon nous) pour définir l'idée de justice sont doubles: a) Le "droit" positif dans sa structure même paraît nous conforter sur son existence et sa nature de fondement indépassable. b) De plus- surtout pour ce qui concerne notre propos dans le présent texte - cette définition permet de réunir les deux conceptions majoritaires aujourd'hui en philosophie du droit et de la justice d'Europe continentale: le positivisme et les théories rawlsiennes et post-rawlsiennes.

Or nous pensons qu'il est difficile de saisir la réalité "effective" et "ontologique" du droit sans interroger et les juristes. Les philosophes doivent, selon nous, réapprendre à communiquer autour d'une philosophie politique et juridique enfin décidée à renouer des liens avec les non-philosophes. Nous considérons de plus, que notre "ultra-modernité"<sup>1</sup> est effectivement en crise car elle rejette à la fois la conception éculée du prétendu contrat social hérité des Lumières mais également parce qu'elle n'adhère pas plus au fondement de la souveraineté établie sur une logique d'héritage. Elle est en crise car elle recherche un méta-fondement légitime pour fonder les concepts essentiels du politique - la justice étant l'un d'eux- (si ce n'est le premier sans doute).

En conséquence, il nous faut donc trouver un fondement au fondement et celui-ci ne peut être que l'accord réel - non fantasmé- des plus avertis sur le sujet aussi divers que soient ces avis.

De ce fait, nous examinerons les théories aujourd'hui dominantes chez les juristes et les philosophes (positivisme et post-rawlisme) sous l'angle de leurs atouts et de leurs manques et nous rechercherons surtout le point convergent autour duquel il paraît envisageable de les réunir. En effet, la définition de la justice que nous proposons se construit à partir des atouts et des manques de ces théories mais surtout à partir de ce sur quoi nul ne peut douter lorsqu'il évoque l'idée de justice, ce même si cet accord repose.

Nous placerons ensuite la théorie proposée sous le « feu » de la lecture croisée avantages/inconvénients, comme nous l'avons fait, pour les deux théories opposées et dominantes. Nous verrons notamment que la doctrine de la justice comme limitité n'exclut pas l'idée de justice distributive, d'équité ou d'égalité, de liberté ou de solidarité.

---

<sup>1</sup> Y-Ch. Zarka, *Figures du pouvoir. Etudes de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, PUF, 2001, p. 92.

Elle considère seulement que les idées en question sont soit des conséquences de la définition proposée, soit des concepts proches de l'idée de justice mais distincts de celle-ci. En conclusion, nous insisterons sur le fait que, tout ayant sa limite, et la justice étant ce qui permet de juger la limite de tout, celle-ci doit se juger elle-même et est limitée. En conséquence, nul ne doit vouloir être juste à l'excès car un tel excès détruit l'idée même de justice.

## **I) Permanence, avantages et inconvénients des deux courants dominants**

### **A) Avantages et inconvénients des théories positivistes**

De nombreux philosophes contemporains mais aussi quelques juristes critiquent le positivisme juridique<sup>2</sup>. Ces critiques sont fondées. Notre propos n'est donc pas ici de défendre les thèses positivistes mais de les écouter. En effet, ces thèses sont respectables. Elles présentent surtout de réels avantages qui ne doivent pas être oubliés.

Si nous nous dispensons de cette écoute, nous risquons en effet d'une part de faire le "lit" d'adversaires plus redoutables que les partisans de cette doctrine qui est légitime en quelques points et d'autre part et surtout de "faire l'impasse" sur les raisons historiques profondes (la réaction à l'absolutisme d'un Filmer ou du décisionisme ambigu d'un C. Schmitt étant une de ces raisons) qui ont motivé l'émergence d'une telle théorie en oubliant également d'interroger par la même les vraies/fausses raisons

---

<sup>2</sup> Notamment, A. Renaut, L. Sosoe, *Philosophie du droit*, PUF, 1991. Les deux auteurs écrivent « Tout le courant kelsennien opposant... théorie générale du droit et philosophie du droit, écartant toute discussion sur le droit naturel comme vaine a... gravement contribué à amputer le droit d'une partie au moins de sa dimension critique... » (p. 27). Egalement, Simone Goyard Fabre, *Les fondements de l'ordre juridique*, PUF, L'interrogation philosophique, 1992. Elle écrit notamment : « les conséquences de cette attitude sont redoutables. D'une part comme il appartient à la loi de définir le juste...elle enferme les normes du droit dans l'ordre positif et elle risque d'incliner vers l'annexion du droit par la politique » (p. 13). De plus, selon elle, dépourvu d'idéalité, le droit devient une pure « technique gestionnaire » ... (p. 13), ou encore « Le positivisme juridique est un anti-juridisme, son concept de droit sous prétexte de neutralité tue le droit » (p. 13). Mais la position de Mme Goyard Fabre est plus nuancée ensuite sur Kelsen car en fin de son ouvrage elle écrit notamment plusieurs mérites à la thèse kelsennienne qu'elle rapproche du kantisme par son souci de pureté et elle écrit « allant à contre-courant, Kelsen dans un temps où croît l'irrationnel, prend la défense de la rationalité dans ce qu'elle a de plus sublime. » (p. 379). Chez les juristes, citons J. Carbonnier. Ne peut-on lire comme une critique au dogmatisme positiviste les phrases telles que celles-ci : « Les juristes dogmatiques pensent, sinon que tout est droit, du moins que le droit à vocation à être partout, à tout envelopper, à soutenir comme un idéal toute l'univers habité. Il règne chez les juristes dogmatiques, à la fois un idéal et un postulat de panjurisme », in *Flexible droit*, 8<sup>ème</sup> édition, 1995, p. 23. Ou encore B. Opetit, *Philosophie du droit*, Dalloz, 1999, 1<sup>ère</sup> ed., p. 141. Dans un texte qu'il intitule « bilan » il écrit : « En définitive...seule importe désormais la découverte de la réalité juridique, non plus la recherche de valeurs...L'utilité prime la justice. L'empirisme efface le dogmatisme ».

invoquées par les adversaires démagogues de cette doctrine qui ont été brutalement écartés et donc faussement peut-être. Ce sont donc les avantages du positivisme qu'il nous faut exposer avant que d'étudier les inconvénients de cette théorie. Mais auparavant, il importe de dire quelques mots, sans souci d'exhaustivité, le concernant.

Le positivisme s'est véritablement affirmé comme doctrine dominante chez les juristes d'Europe continentale au XIX (en Allemagne et en France avec l'école de l'exégèse qui lui ressemble en bien des points) puis surtout au XXème siècle. Différents auteurs le représentent et les plus fameux sont aujourd'hui Hans Kelsen ou Carré de Malberg. Des positivistes français plus modérés ont également soutenu cette doctrine H. Motulsky mais également des italiens comme N. Bobbio notamment.

Malgré leurs spécificités, ces doctrines présentent un point commun : elles placent la norme au centre du droit. Pour le positiviste juridique, l'essentiel du droit est la norme. Ces auteurs se dénomment ainsi positivistes car ce qui les intéresse c'est le « droit positif », c'est-à-dire comme l'écrivaient les juristes français J. Ghestin et G. Goubeaux: «(le) droit appliqué effectivement à un moment donné dans un pays donné»<sup>3</sup>. Ils ont des points communs avec les positivistes de l'école de Vienne (notamment dans leur désir de proposer une approche scientifique du droit et leur rejet de toute métaphysique).

Mais il est juste de ne pas tout à fait confondre les deux philosophies car elles ne poursuivent pas les mêmes fins<sup>4</sup>. Les positivistes juridiques se caractérisent par le fait, entre autres, que les spéculations sur ce qui est juste ou ne l'est pas, ne les intéressent pas (en tout état de cause lorsqu'il s'agit de s'interroger sur l'être du droit, son "ontologie"). Comme le rappelle Kelsen, pour le positiviste : « une norme juridique n'est pas valable parce qu'elle a un certain contenu » mais « parce qu'elle est créée d'une certaine façon et plus précisément en dernière analyse, d'une façon qui est déterminée par une norme fondamentale, norme supposée ». C'est donc la forme, non le fond, qui distingue le droit des autres concepts approchant pour le positiviste.

1) Les avantages de ces théories sont liées à ce formalisme positiviste. En effet a) Ces doctrines sont « positives » en ce sens qu'elles étudient le droit, non pas tel qu'il devrait être mais tel qu'il est effectivement. Le positivisme croit à la connaissance « utile » et en ce sens, il est « cartésien »<sup>5</sup>. Ce goût pour la connaissance utile est particulièrement affirmé chez les juristes qui recherchent avant tout l'efficacité et reprochent aux philosophes de ne pas leur offrir des pensées « opérationnelles », immédiatement utilisables pour leur pratique quotidienne.

<sup>3</sup> J. Ghestin et G. Goubeaux, *Traité de droit civil*, Tome 1. Introduction générale, LGDJ, 1977, N° 8 et suiv.

<sup>4</sup> Ainsi notamment, il importe de revenir à ce qu'écrit P. Hack dans le texte précité, note 2. « Russell et les philosophes du Cercle de Vienne ont en commun avec Kelsen une hostilité déclarée à toute prétendue connaissance métaphysique » (p. 52), ou encore « Pour Kelsen, comme pour les philosophes du cercle de Vienne toute véritable connaissance est scientifique » (p. 55).

<sup>5</sup> Renaut et Sosoe, précités. Les auteurs situent plutôt Kelsen et le positivisme dans la tradition allemande qui, depuis Dilthey, a voulu fonder l'autonomie des sciences de la matière par rapport aux sciences de l'esprit » (p. 355).

De plus, il peut dans de nombreuses situations nous guérir d'un idéalisme salubre le concernant et cette crainte de l'idéalisme est sans nul doute essentielle pour le positiviste et nul ne doit le blâmer à cet effet. b) Malgré cela, le second - et le plus essentiel - des avantages de la philosophie positiviste reste cependant son souci appréciable de neutralité axiologique. Le positivisme juridique s'est construit contre les philosophies du droit qui confondaient, selon lui, philosophie et idéologie, droit et politique. Il avait à son origine pour projet de lutter contre les visions trop marquées du droit. Kelsen écrivait d'ailleurs en préface de sa grande œuvre, dans l'Allemagne de mai 1934, que le droit « pur » s'entendait selon lui comme : « épuré de toute idéologie politique »<sup>6</sup>. Une doctrine qui recherche ainsi, et qui prétend trouver, le moyen de rendre le droit plus neutre ne peut être méprisé. Surtout, lorsque l'on tient compte du fait que, pour la majeure partie d'entre nous, les concepts de justice et d'impartialité entretiennent des liens étroits. Le reproche le plus grave que l'on puisse d'ailleurs faire à une justice serait sa partialité. Nul ne peut donc faire grief à Kelsen de son souci de neutralité, surtout pour qui connaît les circonstances politiques dans lesquelles il fut amené à réfléchir au droit et les adversaires peu reluisants qui furent les siens. L'ambition de neutralité kelsenienne donne une valeur inestimable aux travaux de ce dernier. Cependant, cette thèse ne nous convainc qu'à moitié et nous souscrivons aux différentes critiques qui sont adressées au positivisme.

2) En effet des critiques, selon nous décisives, peuvent être formulées à l'encontre de cette doctrine. a) le premier inconvénient de cette théorie est que, pour clarifier le concept de droit, il lui a fallu appauvrir celui-ci. Droit positif et loi ne peuvent être confondus. Dans l'esprit de tout juriste, le concept de droit est plus énigmatique, plus subtil que celui de loi, sans doute y attache-t-il un souci de "droiture" mais également certaines coutumes, ce qui se fait ou se dit "au palais", l'équité. La jurisprudence, la doctrine juridique, les interprétations dominantes constituent donc tout autant le "droit positif" que la loi.

De même, les représentations dominantes qui se font jour à un moment donné dans une société contribuent-elles à la formation de ce droit. Le positivisme s'égare donc dans la définition du concept essentiel qui fait l'objet de son approche "scientifique"<sup>7</sup>. Un positivisme éclairé qui pousse son analyse sur le sujet admet d'ailleurs - tel Bobbio notamment - que lorsque deux lois se contredisent, c'est la solution la plus juste que doit rechercher le juge pour surmonter cette contradiction. Il admet donc que le droit ne peut pas être tout à fait coupé du juste et que le jugement reste essentiel pour la mise en œuvre de celui-ci<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Théorie pure du droit, précitée, p. 7. Préface de la première édition.

<sup>7</sup> Sur le fait qu'il est naïf de vouloir réduire droit et loi et ce même en droit positif voir notamment G. Gesthin et G. Goubeaux, précités, p. 108.

<sup>8</sup> Sur le sujet on lira avec intérêt : N. Bobbio, « Essais de théorie du droit », Bruylant LGDJ, 1998, Trad. M. Gueret et C. Agostini, Préface R. Guastini. A propos de l'interprétation de textes qui se contredisent, il conclut une brillante analyse en indiquant finalement que « la réponse du juriste se rattache à la réponse de l'homme de la rue, de laquelle nous sommes partis et d'après laquelle entre deux règles incompatibles c'est la plus juste qu'il faut choisir... » p. 103.

De plus, outre l'erreur épistémologique à laquelle la démarche positiviste conduit, la réduction opérée par ce dernier entre droit et loi est d'autant plus dommageable qu'elle risque de transformer le juriste en exécutant. Elle peut confiner ce professionnel dans un simple savoir d'expérience, l'écarter peu à peu de ce statut « d'homme de l'art » tel que le concevait Aristote et au sens où le stagirite écrivait que « ceux qui se conduisent par les règles de l'art sont plus éclairés et plus sages que ceux qui ne suivent que l'expérience seule » car celle-ci : nous apprend simplement que la chose est mais elle ne nous dit pas le pourquoi des choses. Or comment comprendre et appliquer la loi si une formation du juriste n'est pas effectuée pour l'aider à comprendre le pourquoi de celle-ci <sup>9</sup>?

Le positivisme pose donc problème. Il risque par trop, d'éloigner le juriste du « pourquoi » du droit. En agissant de la sorte, une telle doctrine peut avoir pour effet de le rendre dans l'incapacité de faire son "métier" sereinement lorsqu'il devient pour lui nécessaire d'interpréter les textes contradictoires ou inadaptés qui sont moins rares qu'on le prétend.

Pour certains juristes, cette doctrine aurait même des effets plus périlleux encore. Faisant état d'un certain désarroi, un professeur de droit, écrivait sans détour à son sujet récemment : « à force de décrire le juge comme un serviteur servile de dispositions légales directement applicables aux circonstances de fait et qu'il se contenterait de suivre à la lettre, l'idéologie contemporaine (le positivisme) a engendré des juges qui peuvent se réfugier derrière la lettre de la loi pour renoncer à toute analogie, à toute interprétation voire à toute recherche de justice.

Encore n'adoptent-ils cette attitude que de façon intermittente lorsque les circonstances ne les conduisent pas à se libérer purement et simplement de la loi (sic !)... S'il faut appeler positivisme la tendance à voir dans le droit des réponses et non des questions... Il n'a pas seulement envahi le discours des juges et celui des praticiens, auxiliaires de justice...Il a investi l'enseignement de la théorie juridique »<sup>10</sup>

b) Outre les inconvénients, sus indiqués, le deuxième inconvénient du positivisme est sa naïveté. Il est naïf en effet de vouloir prétendre couper la philosophie du droit de la philosophie politique. Les conceptions politiques sont toujours sous-jacentes et les taire ne les fait pas disparaître. Cette « taisance » est au mieux une volonté d'éviter l'affrontement qui peut être signe de faiblesse. De plus en contraignant les juristes à oublier la justice, elle leur interdit une recherche sur un thème pourtant fécond pour les aider « au soin d'eux-mêmes ».

De même, cette coupure ainsi créée entre philosophie du droit et philosophie politique risque-t-elle d'être pénalisante épistémologiquement parlant car le détour par le politique peut tout autant nous aider à comprendre le droit. Une telle neutralité est

---

<sup>9</sup> Aristote, « La Métaphysique », traduction Barthélémy Saint-Hilaire, Pocket, 1991, Livre A, Chapitre I, p. 41.

<sup>10</sup> C. Attias, « Philosophie du droit », PUF, 2004, p. 296.

également illusoire car le noyau dur de cette philosophie du droit n'est, en effet, pas une « ignorance du fait politique » mais une conviction étatiste - voire technocratique - doublée d'une indéniable nomophilie qui sont-elles-mêmes des projets politiques.

Enfin, sous couvert d'une opposition à un certain décisionisme proche de celui de C Schmitt, le positivisme reproduit les mêmes inconvénients de cette doctrine du droit si pauvre. Elle ne voit le droit que sous un angle " technique", coupé de ses fins, de sa nature profonde. Elle ne le pense qu'en termes 'd'instrument"<sup>11</sup>. c) En troisième lieu, le dernier inconvénient de ces doctrines est qu'elles affaiblissent le jugement qui vient à occuper une place secondaire par rapport à l'interprétation. Or il est périlleux de vouloir affaiblir une telle qualité car le bon jugement est l'Accessoire de la vertu (au sens grec d'Arété, ou d'excellence aristotélicienne) Il est également l'auxiliaire incontournable de ce que les modernes appelaient le « libre-arbitre »<sup>12</sup>, lui-même si nécessaire au bonheur de la cité et de l'individu car il est difficile de fonder une cité heureuse si ses membres ont perdu le sens du juste or ce sens se gagne aussi par un exercice régulier, comme le stagirite nous l'a justement enseigné<sup>13</sup>.

En conséquence, malgré des atouts et le fait, qu'outre ceux indiqués, le positivisme présente d'indiscutables inconvénients et il appelle donc un dépassement nécessaire.

Nous pouvons toutefois profiter de notre analyse afin de nous interroger sur la raison de la pénétration et du « règne » quasi sans partage du positivisme dans les milieux juridiques d'Europe continentale contemporains.

Sans prétendre épuiser un tel sujet, nous pouvons hasarder ici que les motifs de cette domination sont doubles, selon nous : a) ils sont historiques. Les idées étatistes et « nomophiles », elles-mêmes fondatrices du positivisme, ont toujours exercé un attrait dans nos pays et plus encore en France où une tendance bonapartiste a même souvent voulu réduire l'esprit des juristes pour éviter toute contestation qui viendrait de leur bord et de l'amour pour la liberté qui est au fond de chacun d'eux<sup>14</sup>. Les peuples du bloc « Romano-germanique » ignorent la distinction anglo-saxonne: common law et equity. (19) Dans ces pays, la Loi a toujours eu une influence conséquente et le positivisme n'a fait que traduire ce courant historiquement majoritaire. De plus, comme le notait fort justement S. Goyard Fabre, le positivisme possède indéniablement un aspect « techniciste » qui lui confère une proximité avec notre « air du temps », fort soucieux -du moins en

<sup>11</sup> S. Goyard Fabre, op. précité, p. 11.

<sup>12</sup> Les modernes ne paraissent pas avoir abandonné cette importance du jugement pour résoudre l'aporie du libre arbitre. Ainsi Descartes, Lettre au père Mesland, 9 Février 1645.

<sup>13</sup> Ainsi, l'aristocrate (et non le ploutocrate) chez Aristote est-il celui qui est capable de se former un jugement libre sur les choses. Politiques précités III, 17, 1288 a.

<sup>14</sup> On se souvient aussi de Robespierre qui -citant Montesquieu on l'oublie trop souvent souhaitait que « le juge soit la bouche par laquelle la loi s'exprime .... » voir également l'importance de l'école dite de l'exégèse au XIXème siècle.

apparence - de technicité. Cet aspect « formel » peut expliquer son succès (20). b) Mais des motifs plus institutionnels peuvent également expliquer l'emprise contemporaine du positivisme chez les juristes. Par sa « simplicité », l'efficacité dont il a su faire preuve, il s'adapte fort bien à une société fortement hiérarchisée et éprise du souci du « résultat ». Ce goût du « résultat » et de la « bonne gestion » sont jugés indispensables et/ou nécessaires dans un système qui s'est massifié à ses deux extrémités : en aval, dans les universités de droit et en amont dans les Palais de justice. (21). c) enfin, cette doctrine rappelle les liens forts qui unissent et doivent unir le droit et la loi. Les juristes responsables ne l'ignorent pas. Ils sont justement attachés à "l'état de droit" que la loi symbolise pour une grande part en effet. Pourtant malgré ces succès et ses avantages, le positivisme a peu pénétré la sphère des philosophes. Ceux-ci paraissent « bouder » une telle philosophie pour l'essentiel. Ce qui fait plutôt débat aujourd'hui en philosophie politique et juridique s'articule autour des doctrines dites post-rawlsiennes ou post-welfaristes. Il importe, comme les thèses positivistes, de les présenter sous l'angle de leurs avantages et de leurs inconvénients.

### ***B) Avantages et inconvénients des théories rawlsiennes, post-rawlsiennes ou post-welfaristes***

Par «post-rawlisme», nous entendons l'ensemble des théories «contemporaines» anglo-saxonnes qui, de Nozick à Sandel ou Walzer se proposent de définir le terme de « justice »<sup>15</sup>. Dans l'ouvrage qu'il a consacré à ces thèses, W. Kymlicka note les désaccords de celles-ci et les difficultés liées à ces dissensions<sup>16</sup>. Il remarque cependant un point de convergence entre chacune de ces doctrines : leur souci pour l'égalité<sup>17</sup>. Cette commune aspiration est sans doute le propre de pensées d'un temps « démocratique » (au sens toquevillien du terme). Il ne s'agit pas ici de la contester mais de rappeler que, selon nous, un lien plus fort unit les thèses contemporaines sur la justice : leur commune opposition au positivisme juridique<sup>18</sup>. Certes leur adversaire premier (surtout celui des rawlsiens) reste l'utilitarisme, mais si celui-ci est mis en avant, c'est parce qu'il demeure le problème majeur des anglo-saxons sur le sujet. Ceux-ci « souffrent », en effet, beaucoup moins que nous du positivisme juridique. Cependant, l'utilitariste n'est pas leur seul opposant. Le positivisme les gêne et elles le perturbent par sa "technicité" peut-être.

<sup>15</sup> M. Walzer, « Sphères de justice », Trad. P. Engel, Le Seuil, 1998. M. Sandel, « Liberalism and limit of justice », Cambridge University, 1982. J. Rawls, « Théorie de la justice », Trad. C. Audart, Seuil, 1987. R. Nozick, « Anarchie, état, utopie », PUF, 1988.

<sup>16</sup> W. Kymlicka, « les théories de la justice, une introduction », Trad. M. Saint Upéry, La découverte, 2003, p. 10.

<sup>17</sup> Kymlicka, op. précité, p. 11.

<sup>18</sup> Des auteurs partagent ce point de vue. Ainsi A. Renaut et L. Sosoe soutiennent-ils également, dans le texte précité que les doctrines anglo saxonnes peuvent être un bon rempart contre le positivisme ou le jus naturalisme straussien ou néo straussien op précité chapitre consacré à Rawls.

Aussi l'attaquent-elles en « son cœur même » en remettant en cause la prétention majeure qui était la sienne de vouloir exclure le juste de la sphère du droit. De ce fait, ces théories recentrent le débat vers son centre pour utiliser une métaphore disons « osée ». En effet, elles recentrent le débat en réinterrogeant ce que nous avons oublié et qui fondait le droit à savoir l'idée de justice. Ce faisant elles présentent ainsi des avantages indéniables par rapport au positivisme juridique qui a un peu trop rapidement écarté ce concept si essentiel de la sphère juridique et judiciaire.

1) L'avantage premier des doctrines rawlsiennes et post-rawlsiennes est donc bien celui-ci : remettre l'essentiel (la justice) à sa place, la première dans l'étude de toute philosophie politique et juridique. En procédant de la sorte, ces philosophies redonnent ainsi au droit (tel qu'il devrait être en tous les cas, selon nous) sa véritable nature : celui de devoir demeurer un moyen au service d'une fin autre que lui-même et cette fin. Elles tentent ainsi de la redécouvrir à la lumière de notre histoire et en partant de leurs analyses. Mais cet avantage n'exclut pas quelques inconvénients.

2) Inconvénients de ces doctrines:

a) le premier d'entre eux reste leur absence de neutralité axiologique. Le but proposé par celles-ci est en effet de proposer une définition de la justice. Or curieusement, dès qu'une recherche de définition s'opère sur ce terme, les querelles et les oppositions surgissent et avec elles les définitions opposées, donc partiales pour celui qui s'oppose. La justice est un sujet de débat on ne peut plus délicat. Il impose la prudence et cette sensibilité que nous éprouvons tous à l'égard de toute définition de ce terme explique sans doute les raisons pour lesquelles les positivistes ont souhaité exclure la discussion sur celle-ci du débat juridique.

Ainsi ce qui était l'avantage de ces doctrines (leur recentrage autour du vrai centre) devient un inconvénient (sans doute parce qu'en recentrant justement le débat, elles risquent de faire passer la justice pour un centre. Or ce concept n'a pas la fixité ou la centralité du centre car, comme nous le verrons la justice telle que nous allons la définir est partout, donc nulle part à la fois présente et absente).

b) le second inconvénient réside sans doute dans le fait que ces différentes doctrines, qui s'opposent entre elles, donnent une apparence d'indécision que l'essentiel des juristes récuse par un souci - pas toujours fondé mais souvent réel - d'efficacité pragmatique. Or il est difficile aujourd'hui de penser une philosophie du droit sans à tout le moins tenter de convaincre les juristes et recréer avec eux un pont qui pourrait être salutaire et au droit et à la philosophie.

Nous le voyons donc les deux théories en question ne sont exemptes ni d'atouts ni d'inconvénients. Pourtant, elles sont aujourd'hui essentielles car majoritaires. De plus, leur importance a une autre cause : l'opposition qui est la leur renvoie à une querelle permanente sur le sujet et cette permanence ne doit pas nous laisser indifférents.

***C) Quelle permanence dans le débat qui oppose actuellement les rawlsiens et les positivistes ?***

Cette controverse est nouvelle car, pour la première fois, le débat s'articule entre d'une part une loi sensée être élaborée scientifiquement et d'autre part une justice-projet-de-société, sans relation avec la nature, une raison sublimée, la religion ou une quelconque idéologie particulière. Mais la querelle est ancienne car elle reprend des débats constants sur le sujet. Les grecs connurent, en effet, l'opposition entre sophistes (qui croyaient que la loi n'était qu'une convention) et philosophes.

Les uns croyaient en une justice naturelle alors que les autres la tenaient pour une pure convention<sup>19</sup>. Les médiévaux, quant à eux, connurent l'opposition entre machiavéliens et thomistes ou augustinien. Les premiers ne croyaient pas en l'idée de justice et l'assimilaient à la force, les seconds avaient foi en une justice divine. Les modernes connurent enfin un débat (proche de celui qui partagea les juristes de la république de Weimar) entre les partisans du pouvoir absolu du monarque ou de l'exécutif et les "légalistes" représentés par les lumières et les partisans du droit naturel.

Le débat positivistes/rawlsiens s'inscrit manifestement au cœur de ce qui est permanent dans ces trois oppositions qui ont dominé leurs époques et c'est en ce sens qu'il n'est pas seulement contingent. Il est le signe d'un débat inhérent à l'idée même de justice qui semble susciter le fait qu'à chaque époque, des partisans d'une certaine idée du "juste" s'opposent à ceux qui croient plus à la force du "pouvoir" et veulent donc "exclure" du débat politique l'idée de justice par elle-même.

Les rawlsiens et post-rawlsiens sont donc bien du côté de ceux qui « croient » en cette idée contre ceux qui refusent soit d'y croire soit de l'intégrer dans le champ du droit et lui préfèrent le "droit positif". Certes, les positivistes et Kelsen le premier nous disent le plus souvent qu'ils croient en l'idée de justice mais qu'ils entendent l'exclure du droit. Or une telle exclusion a pour effet de la nier et range donc bien les positivistes du côté de ceux qui "doutent" de l'existence du concept de justice. Le débat est donc en quelque sorte "ancien".

La différence, ou le progrès, réside simplement peut-être ici dans le fait que la définition de la justice qui est proposée, est avec le temps, de plus en plus épurée. Le « progrès » de la pensée, s'il y a, semble avoir favorisé la simplicité. De tout ce qui a été indiqué, il paraît résulter que l'idée qui chemine semble bien être celle selon laquelle, a) si la justice pouvait être définie, elle ne pourrait l'être qu'en allant vers le plus de simplicité possible et b) si elle existait elle ne pourrait s'imposer par la force car si tel était le cas, elle ne pourrait paraître juste. Tel est le projet qui est le nôtre, accentuer cette recherche de simplicité et trouver une définition qui heurte le moins possible son opposé : telle pourrait être selon nous la justice comme limitité qu'il convient de définir à présent.

---

<sup>19</sup> Sur le sujet "La loi dans la pensée grecque", Les belles lettres, 2001, J. de Romilly, p. 76 et suiv.

## II) Théorie de la justice comme limitété

Les querelles d'idées sont toujours favorables mais elles finissent par être pénalisantes lorsqu'elles interdisent le débat plus qu'elles ne le favorisent. Or le dialogue ne peut s'instaurer lorsque chacun se refuse à entendre les arguments de l'autre. Telle paraît bien la situation actuelle - en France à tout le moins - dans le domaine de la justice et M. Villey l'avait déjà noté en son temps.

Ce dernier chercha en effet à « donner et aux juristes et aux philosophes la part » de torts réciproques qui était la leur dans le divorce constaté entre leurs deux formes de savoir. Aussi s'il écrivit que « définir les notions essentielles du droit, la fin du droit, les sources principales, la méthode...C'est une œuvre utile aux juristes sans laquelle ne peut fonctionner correctement la science du droit mais qui déborde la compétence des juristes proprement dit qui est du ressort des philosophes »<sup>20</sup> ou encore s'il rajouta que « le remède à l'état lamentable de la théorie générale du droit contemporaine, malgré l'expérience malheureuse des trois derniers siècles, nous l'attendons des philosophes »<sup>21</sup>, il ne put s'interdire d'écrire cependant : « Si notre théorie juridique nous paraît aujourd'hui fondée sur des principes incertains et inadéquats, s'il existe une crise du langage juridique actuel, ce fut l'effet d'une philosophie déficiente »<sup>22</sup> ni s'empêcher de reprocher aux philosophes d'ignorer tout du droit.

Les mots furent un peu forts, ceci est certain. La philosophie est plus complexe que cela et moins déficiente que Mr Villey l'écrivait. Certains chercheurs philosophes qui travaillent sur ces sujets n'ignorent pas le droit et certains le rejoignent pour partie dans les analyses qu'il propose<sup>23</sup>. De plus, il existe de remarquables théories sur le droit pensées par les juristes et qui sont de nature à aider les philosophes dans leurs analyses.

Mais retenons de ce propos ce qu'il a de plus essentiel : pour poursuivre d'une autre manière, le débat sur la justice: il faut renouer les fils cassés du dialogue rompu entre les juristes et les philosophes. Or pour suivre ici, M Villey, et tenter de recréer des liens, peut-être serait-il judicieux de repartir des avantages cumulés des théories qu'ils soutiennent. Pour ce faire, dégageons les points de convergence des deux doctrines qui « séduisent » aujourd'hui le plus les philosophes (le post-rawlsisme) et les juristes (le positivisme) : quels sont-ils ?

---

<sup>20</sup> Centre international de synthèse, XXIXème semaine de synthèse « Le droit, les sciences humaines et la philosophie », précité, Ed. VRIN, 1973, p. 355.

<sup>21</sup> M. Villey, Ibid., p. 358.

<sup>22</sup> Ibid., p. 359.

<sup>23</sup> J. François Kervegan, « Hegel, Carl Schmitt. Le politique entre spéculation et positivité », PUF, 1992, p. 14.

### **A) Points de convergence entre positivisme et post-rawlsisme**

Malgré leurs oppositions ces doctrines peuvent être rapprochées sur deux points : 1) leur « rousseauisme » mais un rousseauisme au sens du Rousseau du Chapitre III Livre I du contrat social<sup>24</sup>. Pour ces deux doctrines, un point est en effet certain : la justice ou le droit ne peuvent s'assimiler à la force. Pour les rawlsiens ou post-rawlsiens (même pour un auteur comme Nozick lorsqu'il évoque sa clause lockéenne). Une réserve sur ce point peut être opérée pour les positivistes. Pour eux en effet, un droit du plus fort reste un droit dès lors qu'il présente les caractéristiques formelles du droit. Mais, les positivistes seront alors d'accord avec Rousseau. La force ne se manifesterà pas ici de manière « brute » ou « directe », elle s'exprimera sous les apparences d'une règle « générale et abstraite » en apparence impartiale<sup>25</sup>.

Si nous poussons la logique de ce lien jusqu'au bout alors il est donc indéniable qu'aucune définition de la justice ne sera possible si une personne se sent « forcée » ; si elle se sent contrainte dans son acceptation de ce qui est juste ou non pour elle.

Le second point commun de ces deux catégories de doctrines est moins discutable. Les deux admettent qu'il existe un lien indéniable entre le droit, la justice et l'idée de limite. En effet pour le rawlsien ou le post-rawlsien, la limite, ce qui n'est pas acceptable sera ce qu'il juge injuste. Les variations dépendront ici de la définition qu'ils entendent donner à l'idée de ce qu'est la justice. En revanche pour les positivistes, la limite à ne pas dépasser sera celle de la norme ou de la loi. Les uns tiennent l'illégitime pour la limite alors que les autres se retranchent derrière l'illégal mais tous deux tiennent l'idée de limite pour essentielle.

Partant de ces deux points communs, il est peut-être possible de proposer une définition de la justice qui d'une part ne force pas les individus et d'autre part prenne en compte l'idée de limite. La question de la force paraît essentielle ici pour cette détermination d'un terme redoutable par lui-même.

La recherche soit de l'unanimité soit du plus grand accord (celui-ci pouvant peut-être s'opérer par la détermination du plus petit commun dénominateur à défaut) est requise en ce domaine plus qu'en n'importe quel autre selon nous. En effet, au nom de la justice : nous condamnons, nous jugeons, nous culpabilisons,

---

<sup>24</sup> Contrat social Livre I Chapitre III (sur la force et le droit).

<sup>25</sup> Dans la théorie pure du droit, Kelsen n'hésite d'ailleurs pas à écrire « Contrairement à une méprise trop fréquente, une théorie relativiste de la valeur n'affirme pas qu'il n'existe pas de valeurs, en particulier pas de justice ; elle implique seulement qu'il n'existe pas de valeurs absolues mais uniquement des valeurs relatives, pas de justice absolue mais seulement une justice relative, que les valeurs que nous fondons par nos actes créateurs de normes et que nous mettons à la base de nos jugements de valeur ne peuvent pas avoir la prétention d'exclure la possibilité même de valeurs opposées », p. 91. Kelsen ne niait donc pas qu'il puisse y avoir une justice, mais il refusait de considérer l'idée d'une justice au sens absolu du terme.

nous emprisonnons, nous tuons ou déclarons la guerre à nos voisins. Si la justice n'est pas la force, il y a une force dans l'idée de justice et cette force ne doit pas être cumulée avec une autre qui viendrait en quelque sorte se superposer à elle. Cette "force" redoutable de la justice impose donc prudence extrême pour celui qui cherche à la définir. De ce fait, ici plus qu'ailleurs les recherches d'harmonie restent nécessaires. Or il nous apparaît que la définition de la limitéité peut permettre de parvenir, si ce n'est à l'unanimité à tout le moins à l'accord du plus grand nombre et ce même sur le plus petit point. Celui-ci, même s'il est minime, nous suffit s'il permet de trancher en toute impartialité dans les cas difficiles. Il est essentiel, s'il consacre un accord réel plus que fantasmé.

### ***B) Définition de la limitéité***

Il y a une idée de limite dans la justice, mais la justice ne peut être en soi la limite. L'idée de justice renvoie à une fondation qui justifie d'une part, pourquoi d'aucuns sont autorisés à juger et d'autres à légiférer et d'autre part, pourquoi ces lois et ces jugements ont force obligatoire. La justice est donc le fondement de quelque chose. Dans l'idée de droit ou de justice, chacun s'accorde pour considérer qu'il existe toujours une limite. En conséquence, si la justice est fondement elle ne peut être autre que ce « point focal » à partir duquel se justifie l'idée de limite. Or ce fondement n'a d'autre nom que limitéité.

La limitéité est un point obscur (ou destiné à le demeurer ?) à partir duquel se justifie l'existence de limites pour les êtres, les concepts, les choses. Elle serait ce qui fait que qui que nous soyons nous pensons – positivistes, sociologues du droit ou philosophes aristotéliens ou rawlsiens - que des limites sont nécessaires pour fonder l'humain et la social.

En effet si nous croyons à un besoin de limite c'est que « quelque chose » nous fonde à croire en l'idée de celle-ci.

En définissant la « limitéité » de la sorte, il est difficile de la tenir pour un leurre car si le mot même de leurre existe c'est qu'il a une signification et s'il a une signification c'est qu'il est déterminable, limitable. Ceux même qui évoquent les leurres ne peuvent donc nier l'existence des limites or il faut bien quelque chose qui puisse caractériser et fonder ce qu'est la limite et pourquoi l'on parle d'un tel terme. Ce quelque chose est la justice comme limitéité.

Partant de cette définition de la justice, comment dès lors savoir si une liberté est injuste ou s'il est fait un usage injuste de la liberté ?

Pour le savoir il faut envisager deux niveaux a) une vision « irritée » ou stricte de l'injustice nous poussera à considérer qu'il y a un usage injuste de la liberté lorsque celle-ci est utilisée au-delà des limites de ce concept ; lorsque l'on corrompt le terme et qu'il lui est fait perdre toute signification (par exemple ici on utilise la liberté en niant même l'idée de ce terme pour autrui par exemple) ; b) une

vision plus « tolérante » considérera qu'il y a usage injuste de la liberté si non seulement les limites du concept sont dépassées mais surtout si ce dépassement est telle que l'on fait perdre tout sens au mot, qu'il deviendra impossible par la suite de pouvoir fixer des limites à ce terme ou pour évaluer les éventuels dépassements de limites le concernant (par exemple si la corruption du terme est telle que si elle était acceptée il ne serait plus jamais possible de parler de liberté).

De même autre exemple, si l'on adopte la définition proposée : comment savoir si nous nous sommes comportés de manière injuste envers une personne ? Dans ce cas, il faut également choisir entre les deux options possibles a) si nous optons pour la vision « irritée », il faut se demande si les « contours » de cette personne, ce qu'elle est ont été ignorés (par exemple, a-t-on nier sa singularité, ses désirs les plus légitimes?) , b) si nous choisissons la version plus «tolérante», il faut simplement se demander si ce qui a été imposé à la «victime» est de nature à rendre impossible toute détermination de ses limites propres ou évaluer tout dépassement de limite à son égard (par exemple cette négation rend elle impossible par la suite toute évaluation de sa personnalité dans le futur ?)

Cette définition proposée quelles sont les conséquences de celle-ci dans sa relation avec des concepts qui s'en rapproche ?

***C) Conséquences de la définition proposée par rapport aux liens qu'entretient la justice avec des concepts proches. Elles sont au nombre de quatre, selon nous:***

1) la conséquence du lien justice/égalité/liberté/solidarité. Cette définition ne prétend nullement remettre en cause des valeurs fondamentales telles que la liberté, la solidarité ou l'égalité. Elle ne prétend pas non plus remettre en cause toute idée de justice corrective ou distributive. Elle rappelle simplement que la liberté ou l'égalité ne doivent pas être confondues avec la justice. Il s'agit ici de concepts distincts dont les limites doivent être évaluées. La justice est donc ce qui nous autorise à nous demander s'il a été ou non fait un usage juste de la liberté, de la solidarité ou de l'égalité mais elle est aussi ce qui nous autorise à juger l'usage juste de la « vérité », de l'amitié, etc. Elle n'est ni la liberté, ni la solidarité, ni l'égalité qui sont des valeurs fortes mais distinctes de celle-ci.

2) La conséquence sur le lien justice/force. Le fait que la justice soit la limitité explique en effet et la force qui s'attache à l'idée de justice et le fait que celle-ci ne peut s'assimiler par la force. Nous dire que d'aucuns pourraient ignorer ce qui fonde l'idée de « limite » nous révolue car nous savons que celle-ci est à la fois ce qui nous préserve de l'autre et ce qui nous autorise à entrer en relation avec lui. Cette révolusion est à l'origine de la « force » ou de l'importance que nous attachons au concept de justice. Cependant, dans le même temps ce point « focal » est insaisissable. A notre crainte de le voir ignoré s'ajoute ainsi la peur que fait naître en nous l'incertitude qui s'attache à son objet.

Cette double peur ne peut que favoriser la violence qui naît de l'obscurité. Si tout ceci s'opère par la force, le cercle est rarement vertueux car la force crée la précipitation qui favorise soit les méprises (de notre part ou de celle de nos vis-à-vis), soit les individus qui prétendent l'incarner et en l'incarnant nous rassurer tout en nous gouvernant plus subtilement. Et ces faux amis tout comme ces méprises augmentent l'obscurité et ce à l'infini.

La conséquence du lien justice/impartialité. La justice entretient des relations avec l'impartialité. Le fait qu'elle soit limitée explique ce lien. L'impartialité qui est requise ici est une neutralité dans le respect des spécificités de chacun (être, concepts, choses), mais aussi dans le droit qui est le sien de se voir reconnaître une singularité et des limites propres à fonder dans sa spécificité.

4) La conséquence du lien justice et savoir. Justice et vérité sont souvent liées. Lévinas le rappelait dans une phrase rassemblant nos intuitions sur ce point. Pour lui, « La justice est impossible à l'ignorant ». En effet, si la justice est limitée, pour prétendre être juste il faut nécessairement connaître la singularité des concepts ou des individus ou des situations pour pouvoir l'apprécier et la mettre en œuvre sans erreur...

Nous avons étudié les différentes doctrines précédentes sous l'angle de leurs avantages et inconvénients, qu'en est-il à présent de la théorie proposée ?

### **III) Avantages et critiques envisageables de la définition proposée**

Quels sont les avantages et les inconvénients de la théorie proposée ?

#### ***A) Avantages de la doctrine de la justice comme limitée***

La théorie proposée présente, selon nous, les avantages cumulés des deux doctrines étudiées. En effet a) des doctrines rawlsiennes, elle reprend cette idée que dans toute philosophie du droit, ce qui importe est de proposer une définition de ce qu'est la justice, pour permettre aux juristes de déterminer les fondements de leur pratique mais aussi pour prendre des décisions dans les cas difficiles, lorsque les textes se contredisent, etc... b) En revanche, des doctrines positivistes, celle proposée est parvenue, selon nous, à offrir une définition de la justice qui renoue avec l'impératif de neutralité axiologique. La limitée en effet est dans cette doctrine, proposée, en tant que « point focal » qui fonde l'idée de limite. Mais le point focal reste encore indéterminé, il n'est pas « fermé ». Il est juste supposé exister puisque tous les penseurs du droit croient en l'existence de limites.

De plus, la nature des limites qui s'originent à partir de lui ne sont pas précisées. Elles peuvent tout autant être naturelles, que conventionnelles ou individuelles ou les trois à la fois. Du point de vue de la neutralité, la définition ainsi

proposée est d'ailleurs plus « neutre », nous paraît-il que les doctrines positivistes car celles-ci nous l'avons vu, postulent pour une définition du droit qui incline à une certaine vision technocratique de celui-ci.

Il peut être alors reproché ainsi, en ne contentant qu'à moitié les deux de ne satisfaire totalement personne. Mais en fait, la définition de la justice comme limitité ne prétend pas satisfaire chacune des doctrines « à moitié ». Elle prétend proposer une définition de l'idée de justice susceptible de concrétiser un accord réel sur ce thème. Elle abandonne ce que peut avoir de factice l'idée de contrat "social" et dans le même temps récuse le côté "autoritaire" des doctrines "décisionistes" ou "absolutistes" qui veulent déterminer le droit à partir de la conception que quelques-uns se font de celui-ci. L'idée de limitité ne remet pas en cause les postulats positivistes puisqu'elle a pour projet de justifier la raison pour laquelle les hommes ressentent le besoin d'avoir des lois. Ils ressentent un tel besoin pour que ces lois mettent en « forme » l'idée de limitité dont ils pressentent la nécessité. De même pour les théories post-rawlsiennes ou rawlsiennes. Pourquoi les auteurs en question recherchent-ils à définir ce qu'est la justice et accordent-ils autant d'importance à ce terme ? Parce qu'ils pressentent que tout se fonde à partir de lui et qu'ils savent qu'à terme une société ne peut perdurer si chacun trouve trop injuste ceux qui la gouvernent. La limitité permet peut-être alors de saisir ce que nous disait Anaximandre lorsque ce dernier écrivait : « tout ce qui est se maintient parce qu'aucun n'est l'illimité ; si un seul l'était, il détruirait tout... ». L'idée de limite est la condition du « maintien » et du tout et des parties. Elle permet à chacun de se penser en relation avec les autres (autrement il n'y aurait pas des liens mais des fusions) et comme des "êtres" singuliers.

### ***B) Inconvénients ou critiques possibles de la théorie proposée.***

Plusieurs critiques ou objections peuvent être faites à la dite doctrine et il importe ici de reprendre quelques-unes de celles qui pourraient être formulées.

1) En premier lieu, il pourrait être fait reproche à cette doctrine d'être un retour au jus naturalisme. Mais une telle critique ne saurait prospérer ici car, comme nous l'avons indiqué, la limite n'est pas définie comme limite naturelle. La définition de la justice comme limitité se propose au contraire de considérer qu'il est possible de distinguer trois grands types de limites : naturelles, conventionnelles ou sociales (historico-coutumières) et de considérer que ce qui fait que l'on tient que la limite est plutôt l'une ou l'autre n'est rien d'autre qu'une croyance personnelle qu'il convient de respecter voire d'aider à se mettre en œuvre.

Cette théorie entend juste rappeler que si le droit est nécessaire c'est parce que nous pensons tous qu'il faut penser et mettre en œuvre des limites. Elle rappelle que le droit existe pour mettre en évidence celles-ci et faire en sorte que les hommes - trop tournés vers la seule satisfaction de leurs pulsions – n'oublient pas que tout n'est pas possible, qu'ils sont limités par essence et par nature.

Le régime idéal en ce domaine serait donc celui qui tiendrait compte de la possible existence de ces trois formes de limites et qui permettrait à chacune d'elles de vivre et de s'exprimer en harmonie, acceptation et tolérance avec les autres.

2) Cette doctrine est-elle trop individualiste ou communautariste ou trop sociale ?

La doctrine proposée ne récuse ni l'individualisme, ni le communautarisme, ni le libéralisme ou le socialisme. Il s'agit pour elle de doctrines porteuses de croyances qui sont toutes par elles-mêmes éminemment respectables. Elle n'est cependant ni l'une ni l'autre car, selon elle, importe avant tout ce qui permet de fonder l'idée de limite. Donc, elle ne jugera en fonction de l'idée de justice que si elle estime par exemple que le communautarisme en question est ignorant des limites qui sont les siennes (version stricte) ou au contraire si le dit communautarisme remet en cause le principe même de la limitité (version plus « large »).

3) Est-elle trop abstraite ?

Une telle doctrine ne prétend pas, à ce stade tout le moins, proposer une philosophie pratique de la justice. Elle se contente de proposer un fondement à l'idée de justice et aux différentes conceptions de ce terme. Le fondement est, pourrait-on dire, ce qui « reste lorsque l'on a tout oublié » en d'autres termes. Il Est-ce vers quoi il importe de revenir lorsque l'on a le sentiment que les croyances qui sont les nôtres à un moment ne sont plus adaptées. Exemple : nous croyons que la loi seule doit compter mais nous nous trouvons à un moment où l'application de la loi nous paraît difficile. Nous recherchons alors dans les différentes conceptions « non neutres » proposées et nous nous rendons à l'évidence que nous ne parvenons pas à trancher entre chacune d'elles. Dans ce cas alors la doctrine ou la définition de la justice comme limitité peut faire son office. En ce cas elle implique a)choix de l'option qui sera la nôtre (serons-nous large ou restrictif) puis b) détermination des différentes formes de limites (sociales, conventionnelles ou individuelles) que nous entendons mettre en œuvre.

4) La définition ainsi proposée de la justice n'est-elle pas trop limitative ?

Tel pourrait être elle dernier reproche qui pourrait lui être fait. Cependant, une telle « limitation » dans la définition de la justice est indispensable selon nous eu égard à la « force » que peut avoir l'idée de justice au nom de laquelle nous pouvons aisément condamner autrui et qui implique, Aristote l'avait bien noté et mis en œuvre sur ce sujet , prudence la plus extrême. Il ne s'agit pas ici de « contenter » telle ou telle philosophie mais simplement de faire en sorte que, l'usage du mot justice ne « force » personne, ni n'ait d'effet culpabilisant mais que celui-ci nous aide à juger ce qui convient pour nous, pour autrui et pour le tout, le cas échéant.

5) Cette définition ne remet-elle pas en cause la définition traditionnelle de la justice comme étant ce qui permet de rendre à chacun ce qui lui revient ?

Nous ne le pensons pas. Ici aussi, comme pour les autres théories sur la justice évoquaient, la définition de la justice comme limitité ne prétend pas remplacer cette définition. Elle prétend simplement se situer en amont de celle-ci, la justifier. En effet, elle explique la raison pour laquelle « il faut rendre à chacun ce qui lui revient ». Ce besoin naît en effet, lorsqu'un « trop » ou un « trop peu » a été constaté mais trop ou trop peu par rapport à quoi ? Par rapport justement à une limite ignorée ou une limitité qui fonderait cette limite. La définition ainsi proposée est donc une définition-cause par opposition à la définition-effet traditionnellement proposée pour définir le terme.

### **Conclusion**

La théorie ainsi proposée de la justice comme limitité, implique de plus amples développements. Il ne s'agissait ici que d'une présentation de cette théorie et, pour nous de montrer a) que celle-ci repose sur un accord réel entre ceux qui pensent le droit (la doctrine juridique), ceux qui doivent le fonder (les philosophes politiques) et ceux qui le pratiquent au quotidien (les praticiens du droit), cet accord étant supérieur à de prétendus contrats originaires factices et fantasmés ; b) qu'elle se noue autour d'un terme qui permet à la fois l'épanouissement des singularités et la création des liens sociaux sans lesquels il ne peut y avoir de société.

D'autres éléments prouvent, selon nous, que cette limitité est ce qui constitue le fondement du "juste" quelle que soit l'image que l'on se fait de ce concept (qu'il soit vu comme force, leurre ou réalité indépassable et subtile). Notamment le fait que, quelle que soit la forme du droit (autoritaire ou "juste") tout décret qui le compose ne peut se penser sans exception ou sans loi qui le limite ou le particularise en divers points. Un "décisionniste" comme C. Schmitt fonde d'ailleurs lui-même son droit autoritaire sur l'exception (qui n'est rien d'autre que ce qui limite la loi) et un Filmer utilise l'équité - qui la limite d'une autre manière - pour justifier sa doctrine de la monarchie absolue ; il croit en Dieu pour limiter les monarques et aux Ecritures pour fonder sa doctrine. Ceci démontre bien que la loi (ou l'autorité) elle-même qui est limite (ou qui les fixe) a besoin d'être limitée par la Transcendance, l'exception, l'urgence, la nécessité, la force du peuple ou de l'ennemi ou d'autres lois et donc que tout, même les lois et les tyrans, recèle ses propres limites et que se perdre c'est les oublier, les nier ou les confondre.

Mais l'étude de la structure du droit - bien qu'elle reste fondamentale - n'était pas notre objectif présent. Nous voulions, via le concept de justice réinterroger cette "ultra-modernité" en crise, réinterroger ses concepts clefs (la forte intuition rawlsienne après Strauss peut-être étant bien que celui de justice est la clef de toutes ces clefs). L'idée de justice que nous proposons permet peut-être de "sortir" de celle-ci car si elle n'abandonne pas tout à fait la "nomophilie" des lumières. Elle la réinterroge et en même temps tente de concilier celle-ci avec l'idée de loi limitée que les anciens nous proposaient.

Il importe simplement de ne pas oublier une autre leçon des anciens à ce stade de l'exposé de nos recherches. La justice étant ce qui fonde l'idée de limite, elle est donc à elle-même sa propre limite et a besoin elle aussi d'être limitée pour demeurer ce qu'elle est. Ceci explique peut-être ce caractère de « vertu complète » qu'Aristote lui accordait. Mais cette force est également une faiblesse car celle-ci ne dépend que d'elle-même pour s'évaluer. De fait, si la justice est limitée, cela signifie qu'il faut également savoir lui accorder la place qui lui revient et lorsque l'on cherche à être juste, l'être ni trop ni trop peu. Ainsi donc s'éclaire la phrase d'Horace citée par Montaigne dans ses Essais « "Le sage doit être appelé insensé, et le juste injuste, s'ils vont trop loin dans leur effort pour atteindre la vertu même." [Horace, Epîtres, I, 6, v. 15.] 5 »'(34).

La justice cesse donc de l'être lorsqu'elle ignore les limites de ce que doit être la justice et lorsque d'aucuns prétendent être justes à l'excès. Cette théorie peut encore faire l'objet d'approfondissement et une analyse profonde de ce qui pourrait caractériser la notion de limites serait sans doute nécessaire mais celle-ci ne peut faire l'objet de la présente étude. L'auteur ne peut donc ici que renvoyer son lecteur à d'autres recherches qu'il aurait pu entreprendre sur la question



## LA LETTRE SPINOZIEENNE DE L'ETERNITE\*

PAUL MERCIER\*\*

**ABSTRACT.** *The Spinozian Letter about Eternity.* Many of works have revealed what is the experience of the third kind of knowledge in Spinoza's writings. Still, it has not been yet pointed out how a new method of speaking can generate a new way of living, meaning the knowledge of essence which gives birth to Beatitude.

The issue at stake is the following: how the *Ethic* can make me feel the sense of eternity? Thus, if Spinoza rejects at first the common use of words, that does not mean that we have to forget language itself. Further, we should structure words as ideas are ordered, to underline the expressive nature of Substance. This is what Spinoza intends to do with the *mos geometricus* method, I think, and by then concepts can help me to perceive what is invisible absolutely or sensitively, that means either God (Substance) either a formal idea. What is left of the *Ethic's* reading? The experience of infinity is everyone's responsibility; and Spinoza's masterpiece, though his genius mediation between words and ideas nature, only can give bravery to those who have already felt eternity, but are still stuck in the fear of external causes and produce, by then, false affirmations following a hallucination experience.

As a consequence, the lector should keeps in mind that he has to read at first *the Teatise of the Emendation of the Intellect* before the *Ethic*, since the very concept of a true idea in the TEI determines the plan of affirmative essences in the fifth book of the *Ethic* through the demonstrations – the eyes of the Soul.

**Keywords:** *Spinoza, knowledge, eternity, concept, grammar.*

---

\* Abréviations:

CT pour *Court Traité*

E pour *Ethique*

GH pour *abrégé de Grammaire Hébraïque.*

PM pour *Pensées Métaphysiques*

TRE pour *Traité de la Réforme de l'Entendement*

TTP pour *Traité Théologico-Politique*

Pour l'*Ethique* :

dém. : démonstration; ch. : chapitre

sc. : scolie; déf. : définition

cor. : corollaire; ax. : axiome

pp. : proposition; l. : lemm

\*\* *Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Str. M. Kogălniceanu 1, 400084 Cluj-Napoca, Roumanie.  
Email: paul\_mercier33@yahoo.fr*

**RÉSUMÉ.** Beaucoup de travaux se sont penchés sur la question du troisième genre de connaissance dans les écrits de Spinoza. Toutefois, nous n'avons pas encore découvert de quelle façon une nouvelle manière de parler engendre une nouvelle manière de vivre, c'est-à-dire la connaissance de l'essence qui donne naissance à la béatitude.

Le problème est le suivant : comment *l'Éthique* peut me faire parvenir au sentiment de *mon* éternité? Si Spinoza rejette premièrement l'usage commun des mots, cela ne signifie nullement que le langage doit être oublié. Ainsi, nous devrions structurer nos mots à la manière dont s'enchaînent les idées, afin de participer à la nature expressive de la substance. Cela a été sûrement la tentative de Spinoza *via* la *mos geometricus*, au truchement des concepts pouvant m'aider à percevoir ce qui est invisible absolument ou invisible pour les sens, c'est-à-dire soit Dieu, soit une idée formelle. Que resterait-il de la lecture de *l'Éthique*? L'expérience de l'infini est la responsabilité de tout un chacun ; et dans le chef-d'œuvre de Spinoza, à travers la médiation entre les mots et les nature des idées, ce reste relève du courage donné à ceux qui ont déjà ressenti l'éternité mais qui sont toujours comme apeurés par les causes extérieures et qui produisent, par conséquent, des affirmations fausses suivant une expérience hallucinatoire.

En conséquence, le lecteur devrait garder à l'esprit qu'il doit lire le traité de la réforme de l'entendement avant *l'Éthique*, puisque le concept de l'idée vraie dans le TRE détermine le plan des essences affirmatives dans le cinquième livre de *l'Éthique*, ce plan étant établi à travers les démonstrations – les yeux de l'Esprit.

**Mots-clefs:** Spinoza, connaissance, intuition, éternité, amour, grammaire, concept.

Beaucoup d'études se sont penchées sur l'expérience de l'éternité chez Spinoza. Néanmoins, ces précédentes études ne révèlent pas la spécificité de la lettre spinozienne, à savoir la façon par laquelle les démonstrations peuvent faire parvenir le sentiment de *mon* éternité. Et l'expérience du troisième genre de connaissance y trouverait sa place.

Comme le fait très nettement remarquer F. Zourabichvili<sup>1</sup>, il s'agit moins de porter un regard sur le langage spinoziste en tant que tel que de comprendre comment une nouvelle manière de parler engendre une nouvelle philosophie. Peut-on véritablement parler de grammaire spinoziste? La grammaire se contente d'étudier un ensemble de règles phonétiques et morphologiques. C'est pourquoi je préfère intituler mon texte « la lettre spinozienne de l'éternité »<sup>2</sup>. *l'Éthique* ne trouve son véritable accomplissement

---

<sup>1</sup> F. Zourabichvili, *la langue de l'entendement infini*, Cerisy, 2002.

<sup>2</sup> Au contraire, si l'on considère que toute grammaire est une construction qui subordonne des faits à des règles, on peut en conclure que *l'Éthique* de Spinoza est une grammaire (au sens de: un métalangage).

que *sub specie aeternitatis*. Se pose alors la question de ce qui relève de l'expérience de l'éternité au sein d'un ouvrage réputé difficile et qui rebute de prime abord le lecteur de par la nouveauté du langage employé, où les concepts découlent de l'usage courant des mots sans pourtant en retenir leur signification quotidienne. La problématique du texte s'inscrit pleinement dans les enjeux métaphysiques du XVII<sup>ème</sup> siècle car, comme l'explique Jacques Maritain, la « scolastique était plus intéressée par la pensée que par le langage »<sup>3</sup>. On peut dès lors subodorer que Spinoza avait précisément cette critique à l'esprit et se donnait pour but de mieux expliquer la Nature pour mieux penser. C'est donc qu'il nous faudrait sortir d'un contexte habituel du langage, celui du premier genre de connaissance, pour adopter un nouveau mode de penser : penser l'éternité, c'est comprendre la simplicité infinie de la substance et la nature de l'existence. Or, comment y accéder par une voie textuelle, lorsque le *Traité de la réforme de l'entendement* définit l'idée vraie comme un concept, soit un nouveau mode de perception, objet de l'idée formelle, qui n'a à proprement parler pas besoin de mots pour être compris? Comment, de ce fait, relier ce nouveau mode de penser à un nouveau mode d'énoncer et, conséquemment, à un nouveau genre d'exister ?

Pour répondre à ces questions, j'étudierai dans un premier temps la critique du langage opérée par Spinoza. Etant donnée que cette critique dévoile la confusion qui règne au sein de l'imagination suivant l'ordre des mots qui ne convient pas aux choses, elle compte structurer les idées pour l'entendement. Ainsi, seules les démonstrations peuvent faire en sorte que je possède mon éternité. Je compte démontrer, de ce fait, comment la manière spinozienne de parler s'établit en corrélation avec une tradition philosophique connue, celle du concept mettant à l'épreuve l'amour de la sagesse.

## **1. La conception du langage chez Spinoza**

### **1.1 Langage et interprétation : le TTP**

Je propose ici d'exposer très brièvement la critique spinozienne du langage en confrontant le *Traité Théologico-Politique* à l'*Ethique*<sup>4</sup>. La critique du TTP est avant tout une herméneutique de l'Écriture Sainte<sup>5</sup>. Il y a un écart entre ce qu'enseigne

<sup>3</sup> J. Maritain, *La loi naturelle ou loi non écrite*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1968, p.18.

<sup>4</sup> En effet, je ne compte pas établir une théorie spinozienne du langage, mais étudier le rapport entre langage et éternité. En effet, une étude très approfondie a déjà été menée par Laurent Bove sur la critique du langage : *L'Enseignement philosophique* n° 4 de mars-avril 1991.

<sup>5</sup> TTP, ch.VII, p.137 : « tout le monde dit bien que l'Écriture sainte est la parole de Dieu et qu'elle enseigne aux hommes la béatitude vraie ou la voie du salut. La conduite des hommes montre tout autre chose, car le vulgaire ne paraît se soucier de rien de moins que de vivre suivant les enseignements de l'Écriture sainte, et nous voyons que presque tous substituent à la parole de Dieu leurs propres inventions (...) ».

cette dernière et la conduite des hommes (des ignorants)<sup>6</sup>. Si la religiosité constitue une forme téléologique de l'Écriture Sainte, ce sont ses moyens qui expliquent la conduite déraisonnable des hommes : miracles, histoires, soit des choses qui « ne peuvent être déduits de principes connus par la Lumière Naturelle »<sup>7</sup>. Ensuite, l'Écriture ne donne pas de définitions des choses dont elle parle. Cependant, les fondements de l'Écriture sont honorables : l'*Ethique* reprendra, d'ailleurs, un vocabulaire religieux à certains moments (de la gloire de Dieu ; de la religiosité etc.), comme morale provisoire et propédeutique au troisième genre de connaissance. Par ailleurs, Spinoza reste d'accord avec elle en ce qu'elle est destinée à des êtres humains vivant comme des enfants, c'est-à-dire dans l'expérience vague<sup>8</sup>. Ainsi, l'Écriture ne conceptualise jamais l'expérience<sup>9</sup>. D'où il suit que celle-ci « n'est pas une philosophie, ne contient pas des hautes spéculations, mais seulement des vérités très simples et qui sont aisément percevables à l'esprit des plus paresseux »<sup>10</sup>. Cette paresse est aussi celle de la facilité et de la précipitation qui sont des traits caractéristiques du premier genre de connaissance puisque l'expérience ne donne aucune direction certaine vers une idée adéquate<sup>11</sup>. Derrière cette critique du langage appliquée à l'Écriture, on devine, en fait, la différence entre Théologie et Philosophie. Non que Spinoza se « servirait » d'une conception du langage pour démarquer les deux sciences, mais parce qu'au langage coexiste une méthode. La philosophie n'est pas haute spéculation, ni se bâtit à l'aide d'une argumentation fortuite, mais ses concepts sont ferrés sur une méthode assignée<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Ecart que tentera de résorber l'*Ethique*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, c'est-à-dire d'après la puissance de l'entendement.

<sup>8</sup> *Ibid.*, ch. XII, p.217: « A l'origine la Religion a été donnée aux juifs comme une loi par écrit parce qu'alors ils étaient comme des enfants ».

<sup>9</sup> *Ibid.*, ch.VII.

<sup>10</sup> *Ibid.*, ch. XIII, p.230.

<sup>11</sup> TRE, §10 ; §27 et §47. Il est, de ce fait, agréable de nous complaire dans l'habitude: elle a trait à la facilité, alors qu'il est plus difficile de concevoir les choses clairement et distinctement. En effet, de prime abord, nous imaginons plus facilement les choses particulières selon l'enchaînement des affections de notre corps. Il faut donc expliquer comment nous pouvons arriver au 3<sup>ème</sup> genre de connaissance en associant simplicité (de Dieu) et vivacité (de l'enchaînement des idées). Spinoza rappelle aux lecteurs que la plupart d'entre eux ne peuvent de prime abord voir la clarté de l'évidence de ses démonstrations sur l'existence nécessaire de Dieu, car ils sont *accoutumés* à considérer les choses selon les affections de leurs corps. Et cette accoutumance ne produit en rien une protestation de l'esprit, comme le montre la scolie II de la proposition 8 du premier livre. Mais la vivacité ne signifie pas rapidité : « ce qui se fait vite périt de même ». Pour avoir l'idée de l'idée, il ne suffit pas d'essayer en un jour de reconsidérer nos rapports aux choses particulières. Spinoza rappelle souvent que l'expérience compte pour former des idées claires et distinctes. Le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance se défait d'une certaine partie de l'expérience, la plus basique, pour valoriser notre activité au sein de la réalité modale. Connaître, ce n'est pas se précipiter dans les aléas des signes ; connaître, c'est avant tout méditer clairement et distinctement sur notre appréhension du réel. Ainsi, nous pouvons donner plus de réalité à notre esprit, c'est-à-dire plus de perfection.

<sup>12</sup> Il y a donc deux méthodes; l'une du TRE, coextensive à l'activité de l'esprit; et l'autre de l'*Ethique*, plus rigoureuse, afin d'ouvrir la voie au salut et à la béatitude.

Selon Spinoza, le procédé de l'Écriture Sainte, se basant sur des histoires, induit le concept de foi, divisé en jugement et interprétation<sup>13</sup>. Elle conduit moins au salut des hommes qu'à leur obéissance. En cette considération, elle éduque comme l'on éduque l'enfant dans un cercle familial : à la force de la dissuasion (crainte et châtement). Par conséquent, l'Écriture ne parle pas à des adultes, mais à des hommes puérils<sup>14</sup> ; ne condamne pas l'ignorance, mais l'insoumission<sup>15</sup>. Et, dans le chapitre IV du TTP, Spinoza dit bien que le Christ a connu les choses clairement et distinctement, mais a dû faire face à un peuple ignorant. Cette considération fonde une différence entre la révélation et la connaissance : l'une s'attache à l'obéissance ; l'autre s'attache au salut en mettant sur le même plan théorie et pratique.

Quel serait le remède à ce problème méthodologique ? Parler à la manière des géomètres, c'est-à-dire à base d'axiomes, de définitions, d'où découlent des principes au gré de démonstrations : le lecteur y trouve un enchaînement clair et distinct dans l'ordre même du langage. Ainsi, l'*Ethique* posséderait une perfection formelle. Mais cette méthode ne peut être assignée à l'Écriture qui n'est pas fondée sur la Raison et, dès lors, ne serait pas « parfaite », c'est-à-dire contiendrait trop d'imprécisions pour qu'elle puisse faire parvenir le lecteur à la connaissance et l'élever ainsi à la vertu ; elle est donc distincte de la philosophie, ce qui n'enlève rien à la justification de la celle-là<sup>16</sup>. Ainsi, la voie de la sagesse n'est autre qu'une manière de philosopher<sup>17</sup>. Mais encore faut-il distinguer cette philosophie des autres, c'est-à-dire comprendre comment l'écrit peut rejoindre le concept ; et la lecture, l'idéat.

L'objection fondamentale s'effectue par le concept de genèse : la religion enseignée – telle que l'entend Spinoza – se base sur une conception du monde qui est le produit à la fois de miracles, et sur une conception de l'homme à partir du péché. Spinoza s'y oppose en développant une philosophie de la genèse affirmative. Le miracle ne saurait exister puisque tout arrive suivant la nécessité des lois au sein de la réalité modale (et le miracle, par définition, fait exception à la loi). De son côté, le mal est l'une des grandes chimères que l'homme forge pour expliquer la réalité. Or Spinoza, en développant une philosophie de la positivité de l'être, déduit que le mal n'a aucune réalité, si ce n'est pour l'homme, que nous conceptualisons sous le nom

---

<sup>13</sup> TTP, ch.V : « les théologiens, en général, quand ils ont pu voir, par la Lumière Naturelle, que tel de ces caractères attribués à Dieu ne convenait pas à la nature divine, ont prétendu qu'il fallait avoir recours à une interprétation métaphorique et qu'on doit accepter au contraire à la lettre tout ce qui passe leur compréhension ».

<sup>14</sup> *Ibid.* : « L'Écriture ne tâche pas à rendre docte, mais à l'obéissance ».

<sup>15</sup> *Ibid.*, ch. XI.

<sup>16</sup> L'argumentation est la suivante : les prophètes n'ont pas voulu méchamment nous tromper, puisqu'ils demandent Charité et Justice, et l'Écriture respecte ce qui a été entendu des prophètes.

<sup>17</sup> Je cite : « Je ne considère pas avoir trouvé la meilleure philosophie, mais la vraie ».

de « mauvais » ou « privation ». Et c'est bien dans la lettre 19 que se déploie le problème de « nommer » un acte. Comment expliquer le péché d'Adam ? Si, par nature, Adam a été privé d'une perfection plus grande, le concept de pêché n'enveloppe rien de positif, ce dernier n'étant qu'une manière de penser inadéquatement notre rapport au réel<sup>18</sup>. La privation, dans la lettre 21 des *Correspondances*, est aussi définie comme « un Etre de raison<sup>19</sup>, autrement dit un mode de penser que nous formons quand nous comparons les choses les unes aux autres ». Cette affirmation a de quoi surprendre : comment y donner un contenu réel alors que c'est juste une histoire de mots ? Nous verrons, de ce fait, que la production immédiate et continue de la réalité modale se rattache à la question fondamentale de la genèse de l'idée. Nous allons démontrer, progressivement, que cet acte de nommer suit logiquement et physiologiquement l'articulation de la réalité.

### **1.2 Les mots en fonction de leur usage**

Par la suite, concernant l'usage des mots, si l'écriture a été rédigée dans une langue destinée au vulgaire, c'est que les mots, en premier lieu, n'ont aucune portée philosophique lorsqu'ils sont utilisés couramment. En lisant l'*Ethique*, le lecteur peut croire de prime abord que le langage n'a « aucune réalité positive » chez Spinoza. En effet, le scolie de la proposition 69 du livre II rappelle que l'erreur peut aussi provenir d'un mauvais usage des mots, ces derniers « n'enveloppant en aucun cas le concept de pensée »<sup>20</sup>. Et le paragraphe 47 du TRE explique assez clairement que les mots sont une partie de l'imagination, s'assemblant dans la mémoire. Cet enchaînement produit un processus de reconnaissance du réel que le vulgaire ajuste de façon désordonnée par la formation de signes et aboutit à des affirmations fausses. Les mots enveloppent

---

<sup>18</sup> Et il faut faire bien attention au vocabulaire spinoziste. La privation a quelque chose de réel pour notre intellect, puisque ma puissance diminue comparée à une autre. Or, du point de vue de Dieu, cela s'explique par : Dieu a en même temps une idée de l'affection de mon corps et d'un autre corps ; c'est, dans l'esprit humain, une idée inadéquate.

<sup>19</sup> Un Etre de Raison, d'après l'appendice des *Pensées Métaphysiques*, est un « mode de penser qui sert à retenir, expliquer et imaginer plus facilement des choses connues ». Or, si la privation contient une réalité en tant qu'elle exprime une perfection moindre d'une essence comparée à une autre, comment la qualifier d'Etre de Raison ? Peut-être cesse-t-elle d'être un Etre de Raison lorsque nous changeons notre définition à l'aide de l'*Ethique*, c'est-à-dire : passer d'une perfection moindre eue égard aux causes extérieures.

<sup>20</sup> Je cite Laurent Bove dans *La théorie du langage chez Spinoza, L'Enseignement philosophique* n° 4 de mars-avril 1991 : « En effet, si dans la perception de la chose extérieure, nous n'avons pas l'idée de la réalité (telle qu'elle est en soi) mais seulement une connaissance non adéquate d'une image selon un procès de reconnaissance, le mot qui va désigner cette chose (comme image d'image), n'aura lui non plus aucun lien avec le réel ni avec son idée. ».

donc le concept de l'Étendue. Pourquoi, de ce fait, écrire l'*Ethique*, puisque les démonstrations usent forcément de ceux-ci? La réponse est en fait donnée à la scolie de la proposition 67 : « nous n'appliquons pas les noms aux choses correctement »<sup>21</sup>. Cependant, Spinoza se garde bien de choisir entre convenance du nom à la chose et convention tout à fait arbitraire<sup>22</sup>. Le livre III nous donne un indice :

*« je sais que ces mots ont dans l'usage ordinaire un autre sens. Mais mon dessein est d'expliquer la nature des choses et non le sens des mots, et de désigner les choses par des vocables dont le sens usuel ne s'éloigne pas entièrement de celui où je les emploie ». Le mot n'a pas à être relié à la chose, mais à l'expliquer relativement à son usage, autrement dit le nom vient après la chose»<sup>23</sup>.*

Je précise : après les choses singulières, produites par la substance. Les mots doivent donc s'ordonner à la manière dont s'enchaînent les idées vraies, c'est-à-dire des modes de penser contenus dans l'Entendement Infini. Puisque les noms, d'ordinaire, confondent la nature des choses, autant changer notre rapport à la réalité par le langage. Et cette explication nous fait déjà entrer dans le champ de la connaissance, elle est médiatrice de la substance aux modes. Ainsi s'établit le domaine de l'expression<sup>24</sup>. Je risquerais l'analogie entre langage de l'*Ethique* et mode infini médiat. Le mode infini médiat, tel qu'exposé brièvement dans la lettre 64 à Schuller, est l'aspect total de

---

<sup>21</sup> Et nous lisons à la scolie de la pp2, III : « Or l'expérience enseigne plus que suffisamment qu'il n'est rien que les hommes aient moins en leur pouvoir que leur langue, et rien qu'ils puissent moins maîtriser que leurs appétits ». Le langage est aussi affaire de puissance. Mais cette puissance est celle de la passion, elle peut amener à la domination des foules. D'où la nécessité d'un langage de l'entendement, celui qui montre ce qui est nécessairement bon pour nous en considération de notre seule nature. Une bonne réforme du langage peut donc conduire à un mode de vie actif.

<sup>22</sup> Rappelons qu'il n'y a pas de monde des idées chez Spinoza.

<sup>23</sup> PM, I. : « Je ne m'étonne pas cependant que les Philosophes attachés aux mots ou à la grammaire soient tombés dans des erreurs semblables ; car ils jugent des choses par les noms et non des noms par les choses ». Je voudrais souligner ici que Spinoza emploie parfois le même vocabulaire pour décrire deux expériences différentes, soit l'expérience vague et l'expérience intuitive. En effet, le mot « ordre », « facilité », « liberté », « contempler » sont de prime abord rejetés au sein de ce que pense le vulgaire mais pour être repris sous la grammaire du troisième genre de connaissance. La facilité est la vivacité avec laquelle l'Âme passe d'une idée à une autre sans lien et de façon partielle ; en revanche, en lisant la proposition 12, V, le mot *facilius* est repris dans un autre sens pour la contemplation de l'Âme d'une ou plusieurs idées adéquates.

<sup>24</sup> Autrement dit, peu importe une chose en soi, ou d'une convenance entre le mot et la chose. Les premières définitions doivent faire connaître les propriétés des choses. Dans le domaine des affections, il n'y a pas de définition des propriétés, par exemple, de la miséricorde, elle n'est qu'une conséquence causale. C'est pourquoi (d'après l'explication de la définition 58, III), Spinoza ne se donne pas la peine d'énumérer toutes les affections, il s'agit juste d'en nommer les plus grandes occurrences qui se rapportent tous au concept du Désir.

l'Univers, « qui reste toujours le même, même s'il varie en une infinité de modes »<sup>25</sup>. Cette unique mention du mode infini médiat est à lier au concept d'Individu, explicité au Lemne 7 du livre II de *l'Ethique*. L'individu est la forme qui peut être affectée en tant que ses propres parties ne peuvent se contredire<sup>26</sup> bien qu'elles varient sans cesse. Et, par forme, nous entendons le fait que l'individu peut être l'objet d'une idée, c'est-à-dire qu'il peut être conçu comme essence formelle<sup>27</sup>. On ne tentera pas, ici, de savoir si ce *totus facies universitatis* fait référence à la Pensée ou à l'Etendue. Si l'analogie est permise, le langage de *l'Ethique* se fait la médiation entre ce qui relève de la durée – c'est-à-dire les mots comme images – et l'éternité, c'est-à-dire la forme de l'invariant textuel. Force d'inertie, *l'Ethique* possède son propre *conatus* qui permet d'accéder, par la puissance de l'attention, à notre sentiment d'éternité. Une espèce toute particulière de *conatus*, puisque il n'a pas de Désir comme essence – contrairement à l'homme – c'est-à-dire une conscience réflexive sur ce qui peut nuire en tant que mode fini, privé d'ordinaire d'idées adéquates. Mais l'ouvrage est devenir du Désir, dont la gradation progressive, mais encore nécessaire, des idées adéquates, s'éclot d'une note tout aussi esthétique qu'intelligible au livre V, l'éternité en chair et en os. Par conséquent, *l'Ethique* constitue ce que l'on peut nommer un Corps Formel<sup>28</sup>. Je nommerais son essence le « Courage ». Le courageux, en effet, sait anticiper ou affronter les obstacles d'un regard distinct et confiant ; une fermeté de l'âme suivie d'intelligence, ce que nous enseigne Platon dans le *Lachès*<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Médié par les rapports de mouvement et de repos ; mais, en tant que médié, il n'est que le résultat *immédiat* propre de la production du rapport sous lequel il est médié.

<sup>26</sup> Comme le démontre la proposition 39, IV, l'individu est la forme qui se conserve, et est donc liée au *conatus*. Sous le second genre de connaissance, nous connaissons les moyens de conserver notre être ; or, ce n'est pas tout, puisque nous ne concevons pas encore réellement notre Corps sous une espèce d'éternité.

<sup>27</sup> Nous avons l'idée du corps sous forme génétique, définie et constituée de propriétés. C'est ainsi que Spinoza entend traiter le corps dans l'appendice du livre III. Le corps n'y est plus physique, mais la dynamique devient perçue géométriquement. Nous ne sommes pas une sphère, mais sous analogie – conçue par la capacité synthétique de la formation de l'idéat, nous sommes à l'instar d'une sphère : essence formelle en tant que cause adéquate, explicable et participant à l'expression de Dieu.

<sup>28</sup> Pour le comprendre, voir *infra* 2.1.

<sup>29</sup> En reprenant cette définition à notre compte, il nous semble bien que cette fermeté de l'âme suivie de la connaissance de l'acte soit représentative du sage chez Spinoza. En effet, le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance est aussi ce qui permet de supporter les causes extérieures quand bien même elles pourraient nous vaincre ! Simplement, j'ajouterais que *l'Ethique* ne dit pas : tu dois connaître. Mais il affirme : n'aie pas peur, quand bien même tu es à la merci d'une cause extérieure bien plus puissante !

De ce fait, on peut être d'accord avec Gilles Deleuze lorsqu'il dit que lorsque Spinoza emploie le vocable de « parole de Dieu », il met en exergue l'expression<sup>30</sup> – expression qui « n'a besoin ni de mots ni de signes<sup>31</sup> – mais seulement de l'essence de Dieu et de l'entendement de l'homme »<sup>32</sup> ; c'est-à-dire comment l'homme peut former une idée comme elle est en Dieu. Le but proposé, dès lors, est d'expliquer comment toute genèse de l'idée est *a fortiori* vraie dans l'Entendement Infini de Dieu, et de nous éviter les contraintes de la privation et de l'erreur, quand bien même elles seraient véritables dans l'expérience d'un entendement fini. Dans le TTP, entendre « la parole de Dieu » n'est autre qu'une manière de nommer la connaissance intuitive, bien que ce soit sur un ton métaphorique, à ceci près que l'obéissance par la révélation, ou bien par la crainte éprouvée, échoue au début de son entreprise, d'où la méthode *more geometrico*. Et c'est pourquoi l'*Ethique* pense, parce que les mots n'y sont pas inscrits comme des signes, mais coexistent au sein des démonstrations et donc font partie de l'entendement<sup>33</sup>. Les signes, en effet, produisent un ordre, mais un ordre fortuit suivant notre imagination. *Via* cet ordre, les signes fondent notre obéissance : nous sommes dits passifs. La lettre 17 à Belling l'explique assez clairement : l'imagination « enchaîne ses images et ses mots et les rattache les uns aux autres, comme le fait l'intellect avec les démonstrations ». Cependant, ce sont deux ordres totalement opposés : l'un fait partie de la concaténation, c'est la mémoire linéaire, ou inductive, suivant la complexion de tout un chacun, forgée sur l'habitude. L'autre est la connexion<sup>34</sup>, chaque démonstration produisant un ordre véritable pour l'intellect où chaque idée s'enchaîne nécessairement à la suivante<sup>35</sup>. Et Spinoza dit bien : « l'ordre et la connexion (*connexio*) des idées est la même que l'ordre et la connexion des choses »<sup>36</sup>. Cette opposition est aussi celle de la négation et de l'affirmation, puisque la négation est le propre d'une détermination d'un mode singulier fini dont la

<sup>30</sup> Le concept de l'expression, central chez G. Deleuze lorsqu'il analyse Spinoza, permet de penser la relation de la substance aux attributs et, derechef, de la substance aux essences *via* les attributs.

<sup>31</sup> C'est-à-dire le domaine de l'expérience vague.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, Paris, 1968, p48.

<sup>33</sup> Le langage, qui est toujours de par son origine même langage du vulgaire, est le piège de la pensée. Pourtant c'est avec lui qu'il nous faut penser. Avec les mots et non *dans* les mots.

<sup>34</sup> La connexion est un ordre plus complexe et plus méthodique. Spinoza, pour fonder l'identité des deux attributs, emploie le mot « *connexio* » qui est identique à « l'ordre » (par la pp7, II). La *concatenatio* est le propre de la mémoire (E, II, sc.), enchaînant les idées selon les affections du corps. La lettre spinoziste nous amène, de même, à nous sortir de l'ordre forgé sur la *concatenatio*, pour se rabattre sur l'ordre de la *connexio*. Et donc connaître les lois de la Nature prise dans son ensemble. Et c'est en ce sens que l'esprit doit reproduire objectivement ce qui est formellement dans les lois de la nature.

<sup>35</sup> Lire TRE et la méthode qui y est assignée concernant la certitude.

<sup>36</sup> D'un point de vue formel. La chose n'est pas le corps, mais la chose singulière, c'est-à-dire possédant une essence. Il suffit d'expliquer l'attribut Pensée pour expliquer l'ensemble des autres attributs. Or, l'homme ne peut connaître que deux attributs : la Pensée et l'Étendue. C'est pourquoi il suffit de savoir ce qu'est une idée vraie pour percevoir l'essence d'une chose singulière. Et, procédant ainsi, le problème de l'essence du corps humain ne se pose plus.

puissance est plus ou moins grande comparée à une autre ; l'affirmation est le propre de la définition, jusqu'à la positivité absolue de la substance. Le concept d'expression permet ainsi de poser la nature de l'infini. Ce qu'il faut, c'est saisir intuitivement cette nature de l'infini, s'extraire du schéma de la durée qui emprisonne l'imagination dans les mécanismes de l'habitude et, par conséquent, notre détermination à obéir aux signes, dérivant dans les poisons funéraires de la fiction. L'imagination n'y doit pas être supprimée d'un seul tenant : nous verrons, plus loin, que si en théorie la seule puissance de l'âme peut réprimer la force des images, le chef-d'œuvre spinoziste est le *conatus* qui l'accompagne, confiant. Le courage de l'*Ethique* pose comme présent à l'esprit de l'homme l'idée vraie d'une chose singulière.

## 2 « La langue de l'entendement infini »<sup>37</sup>

### 2.1 Langage et invisibilité

Dans la lettre 76 à Albert Burgh, Spinoza dit : « je ne prétends pas avoir trouvé la meilleure philosophie, je sais seulement qu'est vraie celle que je comprends »<sup>38</sup>. Ce qui est « le meilleur », en effet, s'établit en comparaison avec quelque chose de moins bon dans la logique de la durée ; or, le vrai norme le faux (ou la vérité n'est pas contraire à la vérité), tout comme la nature du triangle est l'évidence du concept même *sub specie aeternitatis*.

Rappelons, ainsi, que le concept est une idée vraie tel que le définit le TRE<sup>39</sup>. L'idée de l'idée, c'est la forme de l'idée qui se distingue de l'objet dont elle est l'idée. La forme de l'idée ne sera autre que l'essence formelle de l'idée d'une chose singulière. Mais la forme de l'idée n'est pas encore l'idée vraie (au sens du TRE), ni l'idée adéquate (au sens de l'*Ethique*). La forme de l'idée, c'est-à-dire un mode de penser dont son objet n'existe pas nécessairement en acte, est la méthode donnée pour l'idée vraie, c'est la conscience réflexive en œuvre. D'où il suit que l'idée vraie doit non pas s'accorder avec l'objet dont elle est l'idée, mais avec l'essence formelle de l'idée, ce qui revient à dire qu'elle s'accorde par une opération de l'esprit avec la définition d'une chose singulière qui peut ou non exister en acte. Pour former une idée adéquate, il faut donc sortir de la linéarité de la mémoire (*concatenatio*), entrer dans ce qui compose le caractère intrinsèque d'une idée vraie, déployée ensuite soit comme notion commune, soit ce qui se déduit de cette dernière<sup>40</sup>. Toute idée adéquate, en tant qu'idée génétique, contient en elle sa cause prochaine. D'où :

<sup>37</sup> Terme emprunté à Zourabichvili dans son article homonyme.

<sup>38</sup> On peut donc subodorer : la vraie philosophie, c'est celle qui démontre comment vivre sous la connaissance claire.

<sup>39</sup> TRE, §27

<sup>40</sup> E, IV, 40, sc.2

«Par exemple, pour former le concept d'une sphère, je forge une cause à volonté, à savoir qu'un demi-cercle tourne autour d'un centre et qu'une sphère est comme engendrée (par cette rotation. Certes cette idée est vraie et, bien que nous sachions que nulle sphère n'a jamais été engendrée de la sorte dans la Nature, c'est là cependant une perception vraie et le moyen le plus aisé de former le concept d'une sphère ». <sup>41</sup>

C'est le mouvement du demi-cercle qui tourne autour de son centre qui forge le concept de l'idée vraie d'une sphère, c'est-à-dire que l'idée vraie requiert un mouvement interne (une perception de la cause efficiente) pour se donner comme essence, autrement dit nous devons opérer la synthèse d'une définition génétique, qui enveloppe notre affirmation logique par un élément au repos, puis un élément en mouvement <sup>42</sup>. La fausseté n'est plus tant une idée mutilée qu'une affirmation tronquée, c'est-à-dire que les mots employés ne délimitent plus le concept comme il doit être perçu. On aurait une double logique : l'ordre fortuit des choses produit des idées partielles et sans lien, à l'instar de notre langage ; mais c'est d'un même mouvement qu'un concept qui contient en lui les propriétés de l'essence formelle d'une chose permet à l'homme, en retour, de maîtriser son rapport aux affections par le langage. En connaissant Spinoza, ce n'est pas surprenant : le livre V traite de la maîtrise des affections *via* la production d'idées adéquates au sein de l'entendement. Or, si le mot est aussi une affection (en tant qu'il enveloppe l'Etendue), le processus est identique. C'est alors que l'idée vraie est un concept. On connaît les conséquences logiques d'une telle théorie de l'essence formelle : la définition de Dieu est la meilleure pour former d'autres idées vraies, car de sa seule définition est posée son existence ou, si l'on préfère : son essence implique l'existence (alors que le concept d'une sphère n'implique pas l'existence d'une sphère particulière dans la nature). Et c'est pourquoi le concept est l'évidence de l'idée <sup>43</sup>.

Ainsi, cette affirmation introduit le rapport entre ce qui est vrai et la façon dont l'entendement perçoit l'évidence du vrai. Au sein de ce rapport naît le troisième genre de connaissance. Rappelons, ainsi, la démonstration 45 du livre II : une idée quelconque, existant en acte, enveloppe l'existence nécessaire et infinie de Dieu, conçue sous un attribut déterminé. Concevoir la chose sous l'attribut par lequel elle existe est corrélatrice du troisième genre de connaissance, c'est-à-dire sans concevoir la chose singulière *sub specie duratione*. Cependant, en quoi un *intellego* introduisant les premières définitions de l'*Ethique* permet de faire comprendre au lecteur le

---

<sup>41</sup> TRE, §41

<sup>42</sup> Soit le mode infini immédiat de l'Etendue. L'idée fautive ne prend pas en considération le mouvement et le repos qui détermine le concept à être forgé par l'Esprit.

<sup>43</sup> En anglais, *evidence* signifie aussi la certitude immédiate.

rapport entre ce qui relève de mon éternité, et ce qui relève de l'objectivité de la définition de Dieu? Et en quoi sa méthode se différencie-t-elle, ou est-elle reliée aux mathématiques ? Ensuite, comment se délivrer du paradoxe de l'idée vraie qui peut être présente à l'esprit alors que l'idée de Dieu ne peut être perçue?

La méthode de l'*Ethique* s'appuie sur la mathématique en tant que les propriétés découlent d'une définition et de démonstrations. Mais le mathématicien, d'une définition, fait découler une seule propriété, mais pour plusieurs propriétés a besoin de plusieurs points de vue. La différence entre le mathématicien et le philosophe, c'est que ce dernier (et le philosophe, c'est Spinoza) fait appliquer des définitions aux êtres réels et va au-delà de ce qui relève de l'Étendue<sup>44</sup>. Le langage spinoziste ajoute donc quelque chose de plus substantiel à ce qui relèverait *stricto sensu* d'une démonstration géométrique. Et lorsque tel est le cas, l'on peut faire découler plusieurs propriétés à la fois. C'est donc que le concept de sphère est dépendant de l'esprit pour le concevoir au sein d'une réalité géométrique afin de l'habiter en reproduisant la genèse d'une idée formelle. Il faut remarquer que Spinoza ne commence pas par la définition de Dieu, mais par celle de la cause de soi, et la définition de Dieu vient *a posteriori* de la substance, de ses attributs et des modes qui en découlent. Les deux définitions sont donc distinctes et la seconde opère la synthèse génétique de l'expression, c'est-à-dire substance, attributs et modes. Et la définition de la substance est de telle sorte que toutes les propriétés de la Nature Naturante y sont contenues.

C'est sans doute que, à travers la démonstration *a posteriori* de l'existence de Dieu (I,11), Spinoza résout le problème entre ce qui est *a priori* (l'idée de la cause permet de connaître l'effet en dehors de l'expérience) et de ce qui procède de l'*a posteriori* (la cause remonte aux effets et dépend de l'expérience)<sup>45</sup> en ce que cette démonstration fait voir la nature même de l'existence. Le scolie de la proposition 11, en effet, s'appuie sur la notion de puissance : la force d'exister appartient à la réalité d'une chose ; or, puisque Dieu est la réalité, sa puissance de persévérer dans l'être en fait sa force : son essence implique donc l'existence. La résolution des nombres proportionnels sous le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance, exemple donné dans le livre II sous le régime de la science intuitive, réunit en son sein l'apriorité et l'apostériorité<sup>46</sup>. Réfléchir sur l'apriorité

---

<sup>44</sup> Ainsi, l'*Ethique* fait appliquer les définitions à la Réalité, infinie et qui s'exprime en des attributs infinies mais borné en leur genre.

<sup>45</sup> Rappelons que la méthode du TRE peut nous faire parvenir à l'idée de Dieu comme concept *a priori*, mais que dans l'*Ethique* la démonstration est *a posteriori*.

<sup>46</sup> Et donc que tout ce qui relève de ces deux termes est relié à la logique de la durée. La logique de l'éternité conserve, réunit et dépasse ce qui est du domaine de l'*apriori* et de l'*a-posteriori*. A noter, de ce fait, que la perspective *sub quadam aeternitatis* (la limite entre le second et troisième genre de connaissance) bascule vers l'*apriori*, sans jamais opérer la synthèse de ce qui dépasse les deux termes.

ou l'apostériorité, c'est encore effectuer une opération mentale sur ce qui vient avant ou après, du moins dans la logique de la durée. Une telle erreur ne permet plus de penser la relation de la substance aux attributs, et des modes infinis aux modes finis et, à plus grand mal, aboutit à une régression à l'infini : nous ne pourrions plus expliquer la façon dont les choses singulières sont produites. La connaissance intuitive des choses singulières est fondamentalement reliée, ainsi, à la logique de l'éternité<sup>47</sup>, elle n'est pas ce qui est contenu *a priori* dans la forme de la sensibilité.

Ces dernières considérations permettent enfin d'expliquer l'affirmation suivante, celle de scolie de la proposition 23, V : « les yeux de l'Âme par lesquels elle voit et observe les choses sont les démonstrations elles-mêmes » à relier au TTP, XIII : « les choses invisibles, en effet, et qui sont les objets de l'esprit seulement, ne peuvent être vues pas d'autres yeux que les démonstrations »<sup>48</sup>. Nous voici au cœur de la méthode : ne pas montrer, ne pas expliquer, mais démontrer pour nous rendre *voyant*. Cette affirmation présuppose alors que notre expérience confuse est celle d'une visibilité utilisée à mauvaise escient ; et donc que l'absolu est *invisible*. Cet absolu ne peut être ni présent, ni absent à l'esprit : il existe, tout simplement. Nous sentons et expérimentons bien que nous sommes éternels<sup>49</sup>, mais nous n'en comprenons pas l'essentiel, c'est-à-dire l'expérience de la finitude : *quiddité* de la finitude, relevant d'une expérience au-delà du couple visible/invisible<sup>50</sup>. Le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance n'est donc pas tant l'expérience de l'infini que l'accomplissement de son sentiment au sein de l'expression entre invisibilité et finitude. Ainsi, c'est la notion de lumière naturelle<sup>51</sup> qui relie les deux notions, à savoir que je peux arriver

---

<sup>47</sup> L'éternité est l'existence nécessaire. Rappelons, de ce fait, que la logique de la durée, si elle constitue notre expérience sous forme d'écécité, est la déduction logique des modes infinis immédiats, soit les affections des attributs de Dieu (ou Dieu en tant qu'il est affecté d'une modification finie). La logique de l'éternité, immanente à la substance, exclut toute causalité aboutissant à une régression à l'infini, et en ce sens ne permet plus de réfléchir sur ce qui vient avant ou après, et c'est pourquoi l'essence est existence.

<sup>48</sup> Il faut donc remarquer que Spinoza conserve ce qui est invisible pour les sens, mais n'en fait pas un objet de foi. Puisque la foi est une croyance, alors comprendre ce qui est invisible requiert autre chose. D'où la nécessité des démonstrations.

<sup>49</sup> E, V, 23, sc.

<sup>50</sup> Cette expérience qui est toujours mienne, c'est aussi celle qui suit de la saisie de l'éternité de *mon* corps.

<sup>51</sup> TTP, ch. IV : « la Lumière Naturelle en effet n'exige rien que n'atteigne cette lumière même et requiert cela seulement qu'elle nous peut faire connaître clairement comme un bien ; c'est-à-dire de nous faire parvenir à la béatitude ».

au concept de Dieu par mon intelligence au sein de ce qui est invisible<sup>52</sup>. Et Spinoza dit bien : «*Per causam sui intelligo (...)* », *id est* : je perçois éternellement, et donc que c'est bien grâce à la cause de soi que je puis former cette idée claire et distincte<sup>53</sup>. Le sujet de l'énoncé rejoint ainsi sur un mode indicatif ce qui exprime, c'est-à-dire la substance. En d'autres termes, « je » ne suis pas « moi », « je » est la substance<sup>54</sup>.

Nous avons donc démontré le lien inextricable entre langage et perception. L'usage des mots enveloppe seulement l'image d'une chose, donc une perception confuse. La perception est en effet toujours la perception d'un mode existant en acte de façon partielle qui affecte mon corps, que Spinoza conceptualise sous le nom de cause extérieure. Nous rappelons ainsi que le TRE établit chaque genre de connaissance en fonction d'un mode de perception<sup>55</sup> ; mais la perception du 4<sup>ème</sup> genre n'équivaut en rien à une perception de l'invisibilité. Ce qui est invisible, par définition, ne peut être perçu : il peut être conçu, mais pour ce faire requiert une médiation. Il faut en conclure, de ce fait, qu'une essence particulière peut-être perçue comme telle, c'est-à-dire que je peux en forger le concept à partir d'une définition qui met au jour sa cause formelle; mais que ce qui est cause de soi, en tant qu'invisible, doit être définie puis prouvée selon la méthode évoquée, ce qui permet d'impliquer l'essence dans l'existence<sup>56</sup>. La preuve se fait ainsi l'agent externe d'un sentiment intérieur. Si l'expérience de l'éternité est démontrable, en revanche c'est mon *eccéité* - en tant que mienne- qui ne peut être expliquée, *in fine* expérience de tout un chacun à partir de sa propre complexion au sein du troisième genre de connaissance. La « perception » de la substance s'effectue d'abord dans la relation entre *eccéité* et *quiddité*. Autrement dit, mon *eccéité* devient *quiddité* à travers l'expérience du troisième genre de connaissance ; mes idées s'enchaînent comme elles le sont en Dieu, mon essence actuelle ne se distingue plus de l'essence

---

<sup>52</sup> Et donc qu'on ne peut pas arriver au concept de Dieu par les « sens », au contraire de ce qu'enseigne la catéchèse.

<sup>53</sup> Autrement dit, faire le lien entre Nature Naturante et Nature Naturée (E, I, 29, sc.), ou réduite à l'état d'hypothèse.

<sup>54</sup> Si nous considérons que « je » est la « substance » dans un régime absolu de l'énoncé, son dérivé à l'état de régime est : « je » est l'expression de la substance, déterminé à produire quelque effet. Le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance doit, grammaticalement, faire le lien entre la participation à Dieu et sa traduction dans la langue spinoziste. D'autre part, je rajouterais que « je » est l'expression de la substance ; d'où il suit que le « je » spinoziste est le « je » du troisième genre de connaissance, c'est-à-dire, pour utiliser un terme de B.Rousset, la première personne de la « compréhension participative ». Toutefois, cette affirmation est délicate : le « je » latin peut aussi se traduire par « on », et notre théorie selon laquelle le « je » spinoziste donnerait un contenu effectif au lien entre substance et modes se trouverait caduque.

<sup>55</sup> TRE, §14

<sup>56</sup> Un ignorant, en langage spinoziste, est donc sourd parce qu'aveugle.

de Dieu<sup>57</sup>. Tout simplement : mon esprit possède comme présent une idée éternelle. Ni singulière, ni générale, cette rencontre entre éccéité et quiddité était déjà sous-entendue sous le concept de l'expression, mais c'est seulement lorsque je participe de l'infinité que ce couple se révèle, telle « une nouvelle naissance », celle de l'Amour pour Dieu, à travers la logique immédiate des attributs. C'est ainsi que se forge le concept d'intuition, au cœur du voir (saisir immédiatement une essence particulière affirmative) ce qui m'est invisible<sup>58</sup>. Car la puissance, l'essence, l'existence ne sont pas des êtres visibles : les convertir d'un seul regard, c'est les comprendre éternellement.

D'où il suit que l'expérience de la finitude s'exprime dans la faiblesse d'une perception toujours partielle, dont la complétude s'opère sur deux points : d'une part, l'idée de Dieu, mais restée invisible ; et d'autre part un agent extérieur, *l'Ethique*, dont les démonstrations portent à la visibilité de tout un chacun ce que personne ne saurait voir et en ce sens *attache à la pensée* quelque chose, c'est-à-dire un objet pour cette même pensée- qui peut être saisi pour amener l'esprit à se comprendre lui-même, ainsi que Dieu et les choses<sup>59</sup>. *L'Ethique* conserve donc les deux attributs : comprendre sous l'attribut Pensée, c'est encore revenir à l'attribut Étendue – ici le corps de *l'Ethique* – pour parvenir à l'essence formelle, qui est l'idée de la Pensée. C'est en ce sens que la Parole de Dieu n'est pas à entendre, mais à comprendre. Par conséquent, comprendre subjectivement mon éternité, c'est saisir ce qui est contenu objectivement dans la nature infinie de la substance<sup>60</sup>. Il faut bien remarquer qu'en tant que corps, je me distingue des autres corps, c'est ce que dénote le terme d'éccéité et qu'en conséquence la méthode objective qui vaut pour tous ne peut être reprise qu'à partir de ma propre complexion.

---

<sup>57</sup> J'utilise des termes scolastiques. C'est peut-être ce qu'entend Spinoza par « il reste de l'âme quelque chose d'éternel ». Car cette part d'éternité n'est autre que l'essence de mon corps en tant que Dieu s'explique par l'essence de l'âme humaine. A ce moment-là, il n'y a plus distinction entre l'implication de Dieu dans mon existence, et la participation de mon essence à Dieu.

<sup>58</sup> Le concept d'intuition, si peut expliqué par Spinoza, rejoint les définitions du *vocabulaire technique et critique* d'André Lalande. Cf. *op.cit.*, 2<sup>ème</sup> Edition Quadrige, 2006, juin, p537-538. L'intuition est : 1) connaissance d'une vérité évidente 2) « vue directe et immédiate d'un objet de pensée actuellement présent à l'esprit et saisi dans sa réalité individuelle ». Les deux définitions se rejoignent chez Spinoza, car la vérité se montre d'elle-même (évidence), et est saisie par l'intuition dans l'absoluité d'une définition, mais définition d'un concept singulier saisi individuellement. Reste à comprendre, de ce fait, en quoi elle est immédiate. *L'Ethique* est la médiation de ce qui est produit immédiatement. Le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance, en procédant de l'idée adéquate de certains attributs de Dieu à la connaissance adéquate de l'essence des choses, les comprend immédiatement, c'est-à-dire éternellement, comme faisant partie de l'entendement infini de Dieu. Immédiat, par conséquent, signifie : comme vérité éternelle.

<sup>59</sup> Conceptualisé ainsi sous le nom de « conscience » chez Spinoza, caractéristique du sage.

<sup>60</sup> De ce fait, *l'Ethique* est Corps Formel comme visibilité de l'essence du corps.

## 2.2 La langue de l'éternité<sup>61</sup>

Les démonstrations répugnent le lecteur, peut être, à faire l'expérience de la connaissance claire, puisque la rareté du sage est telle que nous ne pourrions pas savoir comment avoir le sentiment d'éternité<sup>62</sup>! En effet, même si la méthode est claire dans le TRE, comment celle de l'*Ethique* peut-elle faire advenir l'expérience de mon éternité? C'est pourquoi Spinoza a donné lieu à diverses interprétations, toutes aussi sérieuses que farfelues. Car la clef de la connaissance est de réconcilier la réalité au langage. Or, le langage de l'*Ethique* est une médiation, puisqu'on ne peut connaître de manière intuitive par le langage, mais par l'essence d'une chose singulière accompagnée de l'idée de Dieu<sup>63</sup>. Mais le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance ne relève pas tant d'une grammaire que du langage d'une éthique, c'est-à-dire que la vérité est vérité de l'essence existante<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Nous faisons une distinction entre langue et langage: la langue est la particularisation du langage, lorsque le langage représente à la fois la possibilité et la réalisation de la langue. Ce pourquoi Spinoza travaille le langage et donne expose une théorie d'une langue spécifique, à savoir la langue hébraïque. L'*Ethique* est la langue de l'entendement infini où le langage porte au concept le percept invisible de Dieu.

<sup>62</sup> Cette stricte distinction expose la rareté du sage à la limite de l'inatteignable. Quelle voie ardue que celle du sage! Alors qu'il appartient à notre essence de devenir libre, il semblerait que cette *via perduea* soit supérieure aux compétences de l'homme. En pratique, presque aucun homme n'est sage. S'il semble n'y avoir aucun critère extérieur pour le reconnaître, toutefois on peut comprendre que le seul sage reconnu dans l'histoire occidentale est le Christ. Pour Spinoza, seul le Christ a pu connaître Dieu par l'âme.

Comment saisir, dès lors, la somptueuse conclusion axiologique, celle de la dernière scolie de l'*Ethique*: « *sed omnia praeclara tam difficila, quam rara sunt* »? « *Praeclarus* » peut se traduire par « lumineux » ou « très beau ». Mais le terme de beauté marque une rupture avec l'absence d'axiologie chez Spinoza. On trouve, néanmoins au TRE, une référence à la qualité de l'objet. Mais est-ce à dire qu'il y aurait une esthétique du 3<sup>ème</sup> genre de connaissance? Esthétique au sens d'*aesthanoumai*, c'est-à-dire le sentiment d'éternité et le contentement intérieur qui y succède nécessairement? Mais le monde de Spinoza n'est pas non plus à aimer parce qu'il est beau. La beauté induit une représentation d'une conscience à l'objet, elle fait partie du domaine du sensible. En revanche, le terme « *praeclarus* » indique aussi bien la clarté de l'évidence. « Remarquablement clair ». Cette évidence, c'est l'évidence de la vérité. Et atteindre la vérité autant que le sentiment de la vérité, voilà ce qui est rare et difficile. Cette puissance, nous l'avons vu, requiert une attention accrue, elle est affaire de méthode. Dans le devenir actif, cette voie est ardue au sein de la maîtrise des affections.

<sup>63</sup> Et faire l'expérience de l'infini par la conception de l'essence de son corps accompagnée de l'idée de Dieu.

<sup>64</sup> Spinoza critique trois genres de sciences, et cherche donc à confondre ces trois critiques dans une expression affirmative: critique des philosophes (TRE et *Ethique*), des théologiens (TTP) et enfin des grammairiens (GH). Les philosophes emploient des concepts qui sont des images, les théologiens ne donnent pas de définition, les grammairiens ne recherchent pas la cause efficiente de leurs théories.

Textuellement, il n'y a aucune langue du troisième genre de connaissance, le concept n'est qu'une méthode pour faire l'expérience de l'éternité. Mais il y a bien une épaisseur nominale du troisième genre au sein de la logique *sub specie aeternitatis* qu'il faut explorer<sup>65</sup>. Il est vrai que l'écart entre le sage et l'ignorant est très vite comprise dès le 4<sup>ème</sup> livre de *l'Éthique* à travers le progrès de la Raison dans le devenir actif ; or, il faudrait auparavant montrer le progrès de l'union à l'expression<sup>66</sup> – à l'instar de Gilles Deleuze – car c'est bien l'épaisseur nominal et sémantique qui déploie la réalité de l'immanence spinoziste au sein de l'expression<sup>67</sup>.

C'est alors Zourabichvili qui a su trouver la relation entre thème et version à l'intérieur de la lettre spinoziste : « lorsque nous disons que ... <parler vulgaire>, nous ne disons rien d'autre sinon que ... <parler spinozien > ». Et nous nous en tenons au vocabulaire : « traduction...possible » ; ou bien « *quand nous disons ceci, en réalité nous disons cela.* »<sup>68</sup> Il n'y a donc pas tant version, de prime abord, que thème. L'erreur du débutant, qu'il soit lecteur ignorant ou inattentif, c'est de prendre le thème pour la version, d'opérer un mauvais point de départ. En fait, le thème nous pousse à une puissance d'attention, nous faisant sortir de l'état passif de l'usage usuel des mots<sup>69</sup> : un changement de point de vue s'y opère, progressant à travers l'universel, jusqu'à la proposition 21 du livre V, pour enfin se localiser dans l'intimité affirmative<sup>70</sup>. C'est ainsi que si Spinoza développe une pensée de l'être, son emprunte n'en est pas moins,

---

<sup>65</sup> Le lecteur doit donc faire correspondre ce qui tient de la lettre spinoziste à ce qu'est réellement l'expérience de l'éternité.

<sup>66</sup> CT, II, 26. L'Union avec Dieu est la connaissance vraie ou « le quatrième genre de connaissance ». Le chapitre XVI s'arrange de cette façon : après avoir rappelé ce qu'est le quatrième genre de connaissance, Spinoza explique que la liberté de l'homme consiste dans l'union avec Dieu. Le terme d'union est aussi présent dans *l'Éthique*, par trois fois, à titre indicatif, pour conserver quelque chose de cartésien afin de guider le lecteur vers l'immanence de la substance.

<sup>67</sup> Si tout mode est expression de la substance, tout homme (en tant que mode singulier de l'Étendue existant en acte) ne perçoit pas cette expression telle qu'elle existe. Comprendre Dieu comme cause efficiente de toute chose, c'est participer de l'infinité. Cette compréhension participative est alors le propre du sage.

<sup>68</sup> F. Zourabichvili, *la langue de l'entendement infini*, Cerisy, 2002, p3.

<sup>69</sup> L'exemple le plus frappant est la proposition 11 du livre II, suivi de son corollaire où il est expliqué que le lecteur doit accompagner Spinoza d'un pas lent.

<sup>70</sup> C'est ainsi que se définit le troisième genre de connaissance : de l'idée adéquate de certains attributs de Dieu (la Raison ne peut en connaître que la Pensée et l'Étendue) vers la connaissance adéquate de l'essence des choses, c'est-à-dire des expressions qui enveloppent la nature nécessaire et éternelle de Dieu. Mais il n'y a pas besoin de connaître toutes les essences, il suffit de pouvoir expliquer, pas à pas, l'affirmation d'une essence pour ensuite maîtriser ce qui m'arrive du dehors, et parvenir à la béatitude.

comme le fait remarquer Zourabichvili, une légitimation du langage de l'avoir<sup>71</sup>. Lorsque j'ai une idée adéquate, une même idée est donnée en Dieu tout en développant l'une de ses propriétés ; c'est donc que percevoir (langage vernaculaire) se traduit par : une idée est donnée en Dieu. L'expérience du troisième genre, dans sa compréhension participative, est une relation d'appartenance où être (percevoir) = avoir<sup>72</sup>. Cette expérience articule, sous l'attribut Pensée, l'idée de l'idée (avoir) que l'esprit forme pour ce qu'elle est l'idée d'un certain mode de l'étendue existant en acte (être). Avoir une idée adéquate, par conséquent, c'est avoir une idée comme elle est en Dieu : nous en sommes cause libre. Le problème de l'essence du corps est ainsi réglé : cette idée du corps est nécessairement l'idée qu'a Dieu exprimant mon corps sous une espèce d'éternité. C'est donc un certain mode de penser qui n'est pas borné par une autre pensée, puisqu'il en représente la forme de l'idée. Etant la forme de l'idée de mon propre corps, j'ai non pas la connaissance de mon corps sous une espèce d'éternité, mais l'intuition de l'essence de mon corps, c'est-à-dire un quatrième mode de perception qui requiert les démonstrations des propositions 22 et 23 du livre V<sup>73</sup>. Et c'est ainsi que j'inaugure le troisième genre de connaissance, où être = avoir *sub specie aeternitatis*<sup>74</sup>. Le sage participe à la substance car l'idée de Dieu est contenue dans l'essence singulière<sup>75</sup>. Il ne faut donc pas percevoir la substance pour connaître Dieu, il faut concevoir l'essence des choses singulières.

Si le thème est l'opération privilégiée pour attirer l'attention du lecteur, au contraire on peut subodorer le fait qu'à partir de la proposition 21, V, nous devons

<sup>71</sup> F. Zourabichvili, *Spinoza une physique de la pensée, op.cit.*, p149.

<sup>72</sup> Si toute idée est idée de quelque chose, si l'âme est l'idée du corps, la réforme de l'entendement peut nous faire percevoir qu'en réalité, si l'âme n'agit point sur le corps, c'est qu'elle est idée par elle-même, conçue sous l'attribut de la pensée et, en tant qu'idée, elle peut se constituer idée d'elle-même, suivant les lois de sa propre nature, *in fine* être elle-même une idée adéquate, au sens de l'avoir. En ce qui concerne la « compréhension participative », j'emprunte le vocable à B. Rousset, dont le fondement se trouve dans l'*Ethique*, au scolie de la proposition 49, livre II : « *Il reste enfin à indiquer combien la connaissance de cette doctrine sert à l'usage de la vie, (...), à savoir : 1° En tant qu'elle nous enseigne que nous agissons par le seul commandement de Dieu et que nous participons de la nature, et d'autant plus que nos actions sont plus parfaites et que nous comprenons Dieu de plus en plus* ». C.f B. Rousset, *l'être du fini dans l'infini selon l'Ethique de Spinoza*, Revue Philosophique de la France et de l'Étranger, T. 176, No. 2, DESCARTES SPINOZA.

<sup>73</sup> Ces deux propositions, par ailleurs, ont perturbé de nombreux lecteurs, car elle ne peut pas être proprement dite perçue par les autres modes de perception

<sup>74</sup> Au reste, je ne sais pas si l'on peut être totalement d'accord avec F. Zourabichvili, lorsqu'il affirme que l'*Ethique* est la narration de la nature, puisque l'idée contient une réalité en soi.

<sup>75</sup> E, 11, cor. Et II, 38, sc. : « Ajoutez que notre Âme ; en tant qu'elle perçoit les choses vraiment, est une partie de l'entendement infini de Dieu ».

opérer une traduction-version pour comprendre l'expérience de l'éternité ; ce qui aboutit à la thèse selon laquelle le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance posséderait bien son propre langage<sup>76</sup>. Le lecteur est enfin mature pour posséder ce langage.

Et c'est ainsi que l'expérience de l'éternité ne reste pas moins mienne dès lors qu'elle est démontrée. Par conséquent, la phrase de la scolie de la proposition V, 23, explicitant « nous sentons néanmoins et nous savons par expérience que nous sommes éternels » se révèle sous un nouveau jour, celui du sentiment qui ne porte pas à la connaissance théorique et, tout en ayant recours à la médiation des démonstrations, me laisse la liberté nécessaire pour achever cette expérience. De ce fait, on peut légitimement se demander si *l'Éthique* convainc le lecteur. Or, il n'y a pas de polémique dans la lettre spinozienne. Si l'usage des mots fonctionne, le lecteur a la certitude qu'il possède la vérité, et peut l'appliquer en acte. En réalité, quand bien même nous avons le sentiment de notre éternité, la force par laquelle l'âme affirme ce qui est bon pour sa complexion, soit une passion, établit l'entorse à notre attention, à cette intuition fondamentale qu'est l'expérience de l'infini<sup>77</sup>. La proposition 23 du livre V demande alors cette puissance d'attention sur notre éternité à travers les démonstrations. C'est l'attention que nous sommes en mesure d'investir sur chaque idée qui nous guide, à travers l'explication de cette idée dans une démonstration, jusqu'à l'idée de Dieu, et ainsi à la conception de nous-mêmes *sub specie aeternitatis*. Cette puissance de l'attention *via* les démonstrations complète notre sentiment de l'éternité à travers le sentiment de la finitude qui est mien car, encore faut-il le rappeler, le *conatus* est puissance à la fois dans ses déterminations extrinsèques, et en cela nous sommes dits finis, mais relève d'une compréhension participative à travers son essence (par le concept du Désir, qui est la conscience réflexive du *conatus*) et en cela nous participons de l'infini. Tout homme est partie de l'infini en tant qu'expression de la substance, mais peu y participe, et encore moins y goûte la béatitude.

Il faut donc bien en conclure que Spinoza a voulu écrire ce qui pourrait constituer l'intermédiaire entre ce qui est cause de soi et ce qui est en autre chose. Dans ce cas, *l'Éthique* est un style, mais porté aux limites du style, c'est-à-dire à la limite du langage corporel, qui passe sous la pensée à travers l'attribut étendue. Le langage spinoziste est ainsi l'incarnation d'une pure pensée produite pour l'entendement du lecteur. *L'ordo geometricus* n'est pas l'exemple, mais le paradigme de l'enchaînement structurel des

---

<sup>76</sup> Je cite F. Zourabichvili, dans la relation entre langage et visibilité : « En vérité, nous avons besoin du spinozien pour voir, et voir, c'est parler spinozien. ». *La langue de l'entendement infini*, op.cit., p7.

<sup>77</sup> Je pense que ce sentiment de l'éternité de la proposition 23, V, est celle de l'expression de la substance.

idées adéquates<sup>78</sup> : chaque proposition est replacée, grâce aux démonstrations, dans la chaîne causale dont elle est issue, au gré d'une puissance des mots, dont l'usage actif est la vérité même de ce qui est proposé puis démontré à travers une différence rythmée de la pensée<sup>79</sup>. Cet ordre ne doit pas être compliqué pour l'esprit, mais doit l'amener à concevoir distinctement ce qui est enchaîné simplement<sup>80</sup>. Et les scolies frappent justement l'attention du lecteur, en jouant sur les vitesses du propos, de façon à le sortir de l'inattention propre aux aléas de l'imagination ; c'est ainsi que le scolie est à l'affect ce que la démonstration est au concept. Il nous semble bien – par l'activité du scolie qui soutient la rigueur de la démonstration – que l'*Ethique* se structure à la fois sur la logique de l'éternité et sur la logique de la durée,

---

<sup>78</sup> Pierre Macherey, « Spinoza : une philosophie à plusieurs voix », *Philosophique*, 1 | 1998, 5-22 : « cette distinction passe entre un deuxième genre de connaissance qui procède par déductions abstraites, donc démonstrativement, et un troisième genre de connaissance auquel Spinoza donne le nom de « science intuitive », qui consiste à voir les choses « d'un seul regard » (uno intuitu), donc en sautant les étapes intermédiaires qui en mesurent l'élucidation. Il est manifeste que l'écriture de l'*Ethique*, présentée ordine geometrico, relève des modèles empruntés à la science démonstrative ou connaissance de deuxième genre. Mais cela signifie-t-il que le raisonnement suivi par Spinoza demeure extérieur aux préoccupations propres à la science intuitive, alors que celle-ci constitue à ses yeux le genre suprême de la connaissance ? Or, en discernant dans le texte apparemment linéaire et univoque de l'*Ethique* plusieurs voix superposées qui interfèrent polyphoniquement entre elles, nous avons peut-être commencé à répondre à cette interrogation. La voix qui dit « nous », c'est justement celle de la démonstration, que parle la connaissance du deuxième genre ; et la voix qui dit « je », en tranchant abruptement dans le vif des problèmes, et en abordant ceux-ci du point de vue de la solution qu'on souhaite leur apporter, c'est celle de la connaissance de troisième genre. L'*Ethique* serait ainsi composée de manière à faire entendre simultanément ces deux voix, en les faisant paraître comme indissociables l'une de l'autre, tout en maintenant les caractères, les tonalités propres à chacune ». A remarquer, donc, que Macherey rapporte la première personne à la connaissance intuitive. La véritable subjectivité dépasse la Raison universalisant, elle participe ainsi de Dieu. Le « je » non subjectif, c'est le « je » qui perçoit son corps suivant les affections des autres corps : confus et mutilées, ces affections produisent des idées inadéquates, soit plusieurs idées à la fois données en Dieu. « Je » ne suis jamais moi, mais « je » suis éternellement partie de l'Entendement divin, à même l'existence.

<sup>79</sup> Ceci est aisément démontrable : les lemmes du livre II traitent aussi des corps en termes de fluidité. Or, si l'âme est l'idée du corps, alors ce rythme de la pensée – dédoublé en vitesse et lenteur – est l'idée de cette fluidité des corps qui se meuvent. Cette fluidité est le propre du mode infini médiateur, qu'il soit rapporté à l'attribut Pensée ou Etendue.

<sup>80</sup> E, IV, app: « Ce que j'ai exposé dans cette Partie sur la conduite droite de la vie, n'a pas été disposé de façon qu'on le pût voir d'ensemble, mais a été démontré par moi dans l'ordre dispersé où la déduction successive de chaque vérité se faisait le plus facilement. ». Il semble bien que Spinoza intervient même pour faciliter la tâche du lecteur, et que la méthode ne soit pas établie en dehors d'un agent extérieur ; au contraire, l'agent extérieure, ici Spinoza, doit reproduire le livre de la nature, mais de façon la plus compréhensible, et donc la plus simple. Cette simplicité de l'enchaînement des idées vraies s'oppose à la précipitation des idées mutilées et confuses.

mais remplace cette dernière sur l'expérience du langage de l'entendement infini. Sa philosophie dépasse la grammaire, en ce que cette dernière ne se soucie pas de la vérité de ses énoncés. Le 3<sup>ème</sup> genre de connaissance, bien que difficulté sémantique première, n'en est pas moins véritable dans son expérience.

C'est ainsi que pour Spinoza il y a bien un langage de l'entendement infini. Et ceci, un ouvrage nous le prouve : *l'Abrégé de Grammaire Hébraïque*. Dans la langue hébreue, le passé et le futur sont des relations exprimées verbalement au sein du présent gnoseologique comme passage d'un point à un autre<sup>81</sup>. Or, *l'Éthique* ne parle qu'au présent de vérité générale. C'est donc que le verbe précède le nom dans une division du temps ; le nom dérive de l'état absolu à l'état de régime et précise la relation du déterminant au déterminé. L'expérience de l'éternité se déploie dans l'actualité du présent, excluant de la connaissance toute contingence ou abstraction quantitative (logique de la durée) pour faire parvenir l'entendement à la conscience de l'éternité. Cette manière de signifier ce qui tombe sous l'entendement est rapportée au nom ; or, dans la langue hébreue, tous les syntagmes sont rapportés au nom<sup>82</sup>. Ainsi, la langue hébreue est exprimée sous deux attributs : l'Étendue, dont le mode est la lettre, et la Pensée, dont le mode est la voyelle, c'est-à-dire l'âme de la lettre<sup>83</sup>. Nous retrouvons la structure de l'expression : le nom s'exprime (substance), le couple lettre-voyelle est l'expression (attributs) et l'usage est exprimé à travers la langue (modes). Le *mos geometricus* n'est donc pas tant une méthode scientifique qu'un effort dans le devenir actif ; mais la grammaire philosophique de l'éternité peut rendre le latin de *l'Éthique* plus « mathématique », c'est-à-dire pour faire remonter le nom au verbe<sup>84</sup>. En revanche, le GH ne donne aucune « grammaire de la béatitude », ce serait d'ailleurs absurde dans les termes et les buts proposés par l'ouvrage, et c'est donc la béatitude qui dépasse le pouvoir de notre langage. La béatitude est bien le nom à donner sur ce dont nous ne pouvons parler ; d'où suit la nécessité de cesser toute prétention au langage de ce qui relève de la mienneté du troisième genre de

---

<sup>81</sup> GH, ch. IV: « The Hebrews usually refer actions to no other time than to the past and the future. The reason for this seems to be that they acknowledge only these two divisions of time, and that they consider the present tense only as a point, that is as the end of the past and the beginning of the future. I say they viewed time to be like a line consisting of many points each of which they considered the end of one part and the beginning of another ».

<sup>82</sup> *Ibid*, ch.V : « I shall now explain what I understand by a noun. By a noun I understand a word by which we signify or indicate something that is understood. However, among things that are understood there can be either things and attributes of things, modes and relationships, or actions, and modes and relationships of actions ».

<sup>83</sup> En nous aidant de GH, ch. I, II, III.

<sup>84</sup> *Ibid* : « For all Hebrew nouns (as is known to all experts in this language) are derived from forms of Verbs ».

connaissance. La béatitude est ainsi ce qui nomme la puissance de la nature humaine dans *l'Ethique*, elle est véritablement *mon* expérience de l'infinité.

La béatitude, en tant que concept, est objective en ce que l'Amour de l'homme pour Dieu n'est autre que l'Amour de Dieu en tant que s'expliquant par l'essence de l'esprit humain<sup>85</sup>. D'où à la fois une généralisation et une particularisation de cet Amour : Dieu s'aime lui-même (formellement), les hommes (objectivité de l'humanité), et donc aime cet homme-ci existant en acte. La forme de cette joie éternelle implique l'essence dans l'existence. Subjectivement, il suffit donc de reconnaître la particularité de cet Amour de Dieu envers l'essence de mon corps pour me lier éternellement à Lui. Cet amour qui naît d'une joie intérieure se rapporte strictement à la part éternelle de l'Âme – l'entendement – ce reste primordial permettant de réprimer les passions. On pourrait supposer, toutefois, que cet Amour du troisième genre de connaissance soit aussi une définition, c'est-à-dire tout simplement une idée vraie. Si nous lisons la démonstration de la proposition 38, il est dit : « cet Amour intellectuel suit nécessairement de la nature de l'Âme, en tant qu'on la considère elle-même, par la nature de Dieu, comme une vérité éternelle ». La fin de *l'Ethique* s'écrit, de ce fait, sur le seul mode de la production d'idées formelles, que ce soit pour l'essence du corps, la part éternelle de l'Âme, la béatitude. Sans réfléchir sur la genèse de l'idée formelle ou du concept nous n'aurions jamais pu comprendre, par exemple, la proposition 23 du livre V. Ce qu'on a tenté de dire à propos du livre V, c'est-à-dire qu'il serait écrit sur le plan pur des essences, revient à affirmer que le lecteur est enfin parvenu, suivant la logique de la durée, à considérer toute affect intérieur comme vrai, c'est-à-dire suivant d'une définition que l'on possède pour soi<sup>86</sup>. C'est pourquoi Spinoza dit bien que rien ne peut ôter l'Amour qui naît du troisième genre de connaissance, puisque le concept qui l'enveloppe est une essence particulière affirmative et ce indépendamment du temps. Posséder ces essences pour soi revient à développer les propriétés qui étaient contenues dans leur concept: rappelons qu'elles doivent être abordées en termes de repos mais aussi de mouvement<sup>87</sup>. Et donc que la béatitude du sage reproduit l'Amour de Dieu dans la réalité modale – c'est-à-dire devient actif, sans

---

<sup>85</sup> E, V, 36.

<sup>86</sup> E, V, 20, sc : « dont la possession nous est *réellement* assurée ». Toute idée est suivie d'un affect dont elle est l'idée. Or, l'idée de Dieu contient un affect intérieur, et puisque Dieu ne peut connaître de passions, alors cet affect est joie (activité) et, d'autre part, comme cette idée est éternelle, la joie qui l'accompagne est aussi éternelle. Ensuite, c'est cette joie éternelle que l'on possède pour soi et en acte. En outre, je rappelle la proposition 21 du livre IV, c'est-à-dire que si le Désir est l'essence même de l'homme, alors elle a pour *directio conati* la béatitude.

<sup>87</sup> Ce qui revient à dire que l'essence du corps était déjà sous-entendu tout au long de *l'Ethique*, mais que c'est lorsque j'ai la connaissance intuitive que l'idée de l'essence du corps est ce même corps en acte.

relation avec une quelconque cause extérieure qui pourrait nuire à cet affect intérieur. C'est pourquoi le plan éthique se rattache à une logique, même jusqu'à la dernière proposition de *l'Éthique*. Cette liaison affective s'appelle la cause adéquate, c'est la seule liberté effective au sein de la réalité modale et, par conséquent, le véritable salut.

## Conclusion

La philosophie, dans son acceptation originelle, est l'Amour de la sagesse. Mais Spinoza refuse toute tentation de l'advenue d'un *Logos* demandant une initiation, telle l'ascension d'un dormeur dans le 6<sup>ème</sup> livre de *La République*, un *Logos* que l'on devrait recueillir en retour *εαν χαρειν*. Pour Spinoza, l'expérience de l'ignorant n'est pas celle d'un dormeur, mais hallucinatoire en ce sens que les fictions nous privent de la conception d'une idée claire et distincte *ad perennis*. La philosophie de Spinoza, si elle est originale en ce sens que l'immanence permet de penser l'expression à travers l'exprimé, est en même temps traditionnelle par l'usage du concept<sup>88</sup>. La substance étant invisible, le concept est véritablement ce qui permet de faire parvenir à la « conscience » la nature dont l'essence implique l'existence, même si, en tant que partie finie d'un Entendement infini, nous sentons notre part d'éternité. Le concept spinoziste s'inspire de la distinction entre le *peras* et l'*apeiron* platonicien, c'est-à-dire d'une limite qui donne l'autorité à l'idée formelle, et d'un principe il-limité, l'entendement de l'homme, qui développe cette même idée comme essence éternelle. Seulement, cette part d'éternité était éparpillée dans la tendance de l'imagination à concevoir les choses soit de manière abstraite, soit sans lien entre elles, *in fine* le piège que représente la logique de la durée si on ne comprend pas qu'elle se déduit des modes infinis immédiats. Spinoza, de ce fait, établit une philosophie à travers une méthode, celle de l'enchaînement nécessaire des idées par la réforme du langage, sans pour autant se désengager d'une manière traditionnelle de philosopher. *L'Éthique* rappelle sans cesse au lecteur que la béatitude n'est pas qu'une expérience personnelle, mais que l'Amour éternel doit être partagé autant que faire ce peut<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Ainsi, le lecteur ne doit pas être surpris que ce soit le concept qui élève le *mos geometricus* de la mathématique à la philosophie.

<sup>89</sup> Nous nous taisons, dans cet article, sur l'homme libre qui doit venir en aide à la Cité. Elle fait partie du domaine éthique, mais l'ouverture à un horizon politique n'entre pas dans notre problématique.

La lettre spinozienne de l'éternité regroupe ainsi les différents domaines de l'ontologie: logique, elle produit un ordre structural pour la pensée, obéissant à certaines règles. Physique, cet ordre structural coexiste au sein même de l'activité des propositions, démonstrations et scolies, elle ne rassemble que des idées adéquates au sein de la Nature Naturée. Ethique, elle œuvre à la libération de l'homme. Métaphysique, elle se fait enfin le livre de la Nature Naturante, soit l'Être de la substance.

## BIBLIOGRAPHIE

### Notes sur les traductions :

On suivra les traductions de Charles Appuhn pour l'ensemble de l'œuvre de Spinoza ainsi que les *Complete works*, Hackett Publishing Compagny, Indianapolis/Cambridge, pour son *Hebrew Grammar*. Pour l'édition bilingue de l'*Ethique*, j'ai suivi celle de Bernard Pautrat.

### I. Œuvres de Spinoza :

- SPINOZA, *Benedictus de Spinoza. Complete Works*, trans. Samuel Shirley, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis/Cambridge, 2002.
- *Correspondances*, trad. Maxime Rovere, Flammarion, 2010.
  - *Ethique*, trad. Bernard Pautrat, Editions du Seuil, 1988.
  - *Ibidem*, trad. Charles Appuhn, Garnier Frères, 1965
  - *Oeuvres I*, trad. Charles Appuhn, Garnier Frères, 1964.
  - *Traité Théologico-politique*, Garnier Frères, 1965.

### II. Commentateurs :

- Deleuze G., *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, Paris, 1968.
- Zourabichvili F, *La langue de l'entendement infini*, Cerisy, 2002.
- Spinoza : une physique de la pensée*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

### Articles associés :

- Bove L., *La théorie du langage chez Spinoza*, *L'Enseignement philosophique* n° 4 de mars-avril 1991
- Macherey P., « Spinoza : une philosophie à plusieurs voix », *Philosophique* 1 | 1998, mis en ligne le 06 avril 2012. URL : <http://philosophique.revues.org/249>
- Rousset B., *l'être du fini dans l'infini selon l'Ethique de Spinoza*, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 176, No. 2, DESCARTES SPINOZA.

### III. Autre ouvrage :

- Maritain J., *La loi naturelle ou loi non écrite*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1968.

## LA DECONSTRUCTION DE L'EUROCENTRISME PHILOSOPHIQUE PAR LES PHILOSOPHES AFRICAINS

BAUVARIE MOUNGA\*

**ABSTRACT.** *Deconstruction of the Philosophical Eurocentrism by African Philosophers.* Eurocentrism is a current that is manifested by the refusal, disdain and depreciation of all knowledge abroad in favor of European cultures. So it is question of the promotion of Western Europe as the very center of the political, economic and philosophical thinking. Precisely, given the philosophical eurocentrism, African thinkers are trying to reach more visibility and to question this state of affairs. The purpose of this paper is to describe and analyze the different ways in which African philosophers criticize eurocentrism and to study the different philosophical currents set up to provide more visibility to African philosophy. The paper has two sections: philosophy and the cult of eurocentrism and the various means of affirmation of African philosophy.

**Keywords:** *philosophical Eurocentrism, African philosophy, deconstruction, afrocentrism, ethnophilosophy*

**RÉSUMÉ.** L'eurocentrisme est un courant qui se manifeste par le refus, le mépris et la dévalorisation des connaissances étrangères au profit des cultures européennes. Donc, il est question de la promotion de l'Europe occidentale comme le centre même de la pensée politique, économique et philosophique. Précisément, compte tenu de l'eurocentrisme philosophique, les penseurs africains essaient d'avoir une plus grande visibilité et à remettre en question cet état de chose. Le but de cet article est, de décrire et d'analyser les différentes façons dont les philosophes africains critiquent l'eurocentrisme, et d'étudier les différents courants philosophiques mis en place pour fournir plus de visibilité à la philosophie africaine. L'article comporte deux sections: la philosophie et le culte de l'eurocentrisme et les différents moyens d'affirmation de la philosophie africaine.

**Mots-clés:** *eurocentrisme philosophique, philosophie africaine, déconstruction, afrocentrisme, ethnophilosophie*

---

\* Université de Yaoundé I, Cameroun. Email : bauvarie2004@yahoo.fr

## INTRODUCTION

L'eurocentrisme est un courant qui se manifeste par le refus, le dédain et la dépréciation de tout savoir étranger en faveur des cultures européennes. Kolja Lindner (2010 : 108) souligne que c'est « une forme d'ethnocentrisme, dont la particularité consiste non seulement à postuler la supériorité des sociétés occidentales, mais à donner pour fondement intrinsèque de celle-ci la raison scientifique. Cette vision du monde s'associe à l'exigence de soumettre le monde entier à ladite raison. » Il est donc question de la promotion de l'Europe occidentale, comme centre du monde politique, économique, « racial »<sup>1</sup>, philosophique. Justement, face à l'eurocentrisme philosophique, les penseurs africains essayent de s'organiser pour avoir plus de visibilité, mieux ils tentent de déconstruire, de remettre en question cet état de chose. Le but de cet article est précisément de présenter, d'analyser les différents moyens dont usent les philosophes africains pour critiquer l'eurocentrisme et d'étudier les différents courants philosophiques mis en place pour assurer plus de visibilité à la philosophie africaine. Dans cette perspective, plusieurs questions méritent d'être posées : d'où provient cette hégémonie de la philosophie occidentale ? Des facteurs politiques ont-ils joué dans la suprématie actuelle de la philosophie européenne ? Quels sont les reproches faits par les penseurs africains à l'eurocentrisme ? Quels sont les courants et les méthodes de pensée de la philosophie africaine ? Est-ce une philosophie qui mérite d'être connue et étudiée sur le plan international ? Nous nous attèlerons à essayer de donner des réponses à ces interrogations tout au long de notre travail. Notre article comportera, à ce sujet, deux axes : la philosophie et le culte eurocentriste, ainsi que les différents moyens d'affirmation de la philosophie africaine.

## I-LA PHILOSOPHIE ET LE CULTE EUROCENTRISTE

La suprématie de la philosophie occidentale s'est construite grâce à l'affirmation selon laquelle l'Europe est le berceau de la connaissance, ainsi qu'à son hégémonie géopolitique et économique.

---

<sup>1</sup> P. Jani, « Karl Marx, Eurocentrism, and the 1857 Revolt in British India », in C. Bartolovich, N. Lazarus (dir.), *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.94.

### I.1- La culture européenne et l'origine hellénique de la philosophie

Le mot *philosophie* serait d'origine grecque et serait apparu au VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus Christ. Il signifie *amour* (philos) de la *sagesse* et du *savoir* (savoir). Selon Heidegger (1956), le terme grec « philo » permet de nommer un mode de penser objectivant qui se sépare du mythe, donnant naissance aux sciences et à la technique d'où ressort la rationalité philosophico-technique occidentale aujourd'hui mondialisée. Ainsi, la philosophie est une science fondamentalement rationnelle et c'est ce qui expliquerait, selon certains penseurs tels que Hegel, Lévy-Bruhl, sa genèse et son développement en Europe, au contraire des autres sociétés dites inférieures. Le jugement européen est doué d'intelligence, de rationalité et c'est ce qui a, d'après Jean Voilquin (1965 : 5),

« donné à l'esprit humain les cadres et les principes essentiels de son activité. Qu'il s'agisse de philosophie, d'histoire, de sciences ; qu'on envisage les arts différents et les genres littéraires, il a su tout régler et, renonçant à la connaissance purement empirique et pratique, remonter jusqu'aux sources universelles de tout savoir, se débarrasser de la tutelle dangereuse des magies et des religions, poser tous les problèmes sur le plan rationnel et ouvrir à la spéculation les voies dont, par la suite, elle ne devait pas s'écarter. »

L'Europe a donc su mettre en place des cadres rationnels qui ont permis l'émergence de la philosophie. Ce qui serait tout le contraire des sociétés non-européennes dont la mentalité prélogique serait un grand obstacle à l'épanouissement d'une science basée sur la rigueur méthodologique. Lucien Lévy-Bruhl (1960 : 512) explique à cet effet :

« L'attitude du primitif est tout autre. Il a peut-être remarqué les antécédents constants du fait qui l'intéresse, et, pour agir, il tient le plus grand compte de ces observations. Mais la cause réelle, il la cherchera toujours dans le monde des puissances invisibles, au-delà de ce que nous appelons la nature, dans la « métaphysique » au sens littéral du mot. »

Au regard des propos de Lévy-Bruhl, les sociétés non-européennes ne possèdent pas la rigueur scientifique qui caractérise le raisonnement philosophique. Il ressort de ce qui précède, au regard des écrits des penseurs européens, que l'origine de la philosophie est située en Occident et ce n'est que logique puisque la philosophie en tant que savoir scientifiquement organisé ne peut éclore que dans une société qui a érigé le réalisme et l'intelligence pratique en règle. Ce qui ne serait pas le cas de d'autres sociétés comme l'Afrique. Gérard Legrand (1970 : 11) précise que

« Les anciens ouvrages d'éducation parlaient de la philosophie des Hébreux, des Perses, des Chinois, et même des Druides, car il ne s'agit jamais que de maximes de morale et de politique, plus ou moins étroitement unies à des conceptions religieuses ou à des abstractions formalistes. »

La philosophie serait donc liée à la culture européenne.<sup>2</sup> Cette idée est d'autant plus admise à cause du fait que l'Europe a une suprématie géopolitique et économique totale sur les sociétés dites primitives.

## **1.2- L'hégémonie géopolitique et économique de l'Europe**

L'Europe a colonisé et dominé une grande partie du monde ces derniers siècles. Il n'est donc guère étonnant que sa culture soit qualifiée de supérieure aux autres. C'est dans cette optique qu'Enrique Dussel déclara :

« La philosophie moderne européenne apparaît à ses propres yeux – et aux yeux et aux communautés d'intellectuels d'un monde colonial en extrême prostration, paralysé du point de vue philosophique – comme la philosophie universelle. Située géopolitiquement, économiquement et culturellement au centre, elle manipule depuis cet espace privilégié l'information de toutes les cultures périphériques. »<sup>3</sup>

De fait, les pays européens possèdent de puissants moyens financiers et ont le pouvoir de dominer idéologiquement les cultures périphériques issues de pays pauvres. Il n'y a qu'à observer le matraquage médiatique dont sont victimes ces pays. Et cela va même plus loin, dans les programmes scolaires où il est plus question des idéologies occidentales que des cultures locales. Dès lors, au milieu de toute cette confusion, il n'est guère étonnant de voir Hegel (1970 : 413) affirmer que « l'Esprit germanique est l'Esprit du monde nouveau [de la modernité], dont le but est la réalisation de la vérité absolue. » Il oublie que l'Allemagne est une grande puissance économique certes, toutefois son idéologie demeure régionale et non mondiale. Elle

---

<sup>2</sup> Cette affirmation est reprise par beaucoup de philosophes occidentaux dans leurs ouvrages. Et ils sont très nombreux, si bien que c'est difficile de les citer. C'est le cas par exemple de Jean-François Revel (1994 : 21) pour qui, les débuts de la philosophie occidentale correspondent aux *débuts de la philosophie*. C'est ce qu'il conclut au terme de son inventaire des divers centres d'intérêt et domaines des divers types de pensée et d'attitudes qui, chez les Milésiens de l'époque de Thalès, sont envisagés comme relevant de la philosophie.

<sup>3</sup> Enrique Dussel, « Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 31 janvier 2013, consulté le 03 février 2015. URL : <http://cal.revues.org/1619> ; DOI : 10.4000/cal.1619

n'a par exemple rien à voir avec la philosophie japonaise, chinoise ou africaine. C'est dans ce sens qu'Enrique Dussel (ibid.) soutient :

« L'eurocentrisme philosophique qui prétend être universel est en réalité une philosophie particulière qui, sur plusieurs aspects, peut être subsumée par d'autres traditions. Certes, toute culture est ethnocentrique, mais la culture européenne moderne a été la première dont l'ethnocentrisme a été mondial, ayant comme horizon le World System – selon les termes d'I. Wallerstein [1980-1989]. »

Il n'existerait donc pas une philosophie universelle qui serait occidentale. Les philosophes du Sud se rendant de plus en plus compte de l'absurdité de la prétention universelle de la philosophie occidentale, décident de s'organiser pour mettre en lumière leurs idéologies : c'est le cas des philosophes africains.

## **II-LES DIFFÉRENTS MOYENS D’AFFIRMATION DE LA PHILOSOPHIE AFRICAINE**

Pour donner plus de visibilité à leurs réflexions et essayer de s'émanciper de la philosophie occidentale, les philosophes africains ont mis sur pied une série de raisonnements que nous allons essayer d'analyser dans les lignes qui suivent.

### **II.1-L'afrocentrisme ou l'affirmation d'une genèse africaine de la philosophie occidentale**

Des philosophes africains ont pensé que pour pouvoir donner une légitimité certaine à la philosophie africaine, il fallait prendre le contrepied de l'eurocentrisme philosophique : à savoir réfuter l'origine grecque de la philosophie. Jacob Emmanuel Mabe (2002 : 107-108) écrit à ce sujet :

« Les Européens précurseurs du mythe grec feignent souvent d'ignorer qu'avant l'émergence hellène, les peuples d'Orient, notamment les Egyptiens comme Imhotep (2800 avt J.-C), Ptahhotep, Djordedef, etc., ont produit des œuvres intellectuelles considérables pouvant être qualifiées de philosophie. Qu'on pense à Ptahhotep dont les maximes de sagesse nous sont parvenues en totalité. Son livre est d'ailleurs considéré comme le premier du monde »<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Confère Christian Jacq, *L'Enseignement du sage égyptien Ptahhotep, le plus ancien livre du monde*, Paris, 1993.

Jacob Emmanuel Mabe essaye donc, à travers ses écrits, de remettre en cause l'assertion selon laquelle l'origine de la philosophie est grecque. Cette thèse a surtout été développée au sein d'un courant idéologique appelé l'afrocentrisme. Ce dernier est entré en usage dans les années 1980, cependant le phénomène a une histoire plus ancienne qui traverse la moitié du 20<sup>è</sup> siècle. Parmi les auteurs afrocentristes les plus connus, nous pouvons citer l'Américain Moléfi Asante<sup>5</sup>, le Guyanais Ivan Van Sertima<sup>6</sup>, le Sénégalais Cheikh Anta Diop, le Britannique Martin Bernal, le Congolais Théophile Obenga. L'afrocentrisme a pour objectif général de remettre l'Afrique au centre du monde. François-Xavier Fauvelle-Aymar (2002 : 75) déclare qu'il « se présente d'abord comme une idéologie de combat contre un eurocentrisme réel ou supposé qui déprécierait les réalisations africaines ou chercherait à capter l'héritage culturel. » Ainsi, il est indispensable que l'Afrique soit reconnue comme un agent actif de l'histoire de l'humanité, une terre de civilisation qui a apporté au monde, certaines de ses plus grandes merveilles. Cette philosophie, selon Asante, cité par Walker (2000 : 67) « place [...] les idéaux africains au centre de toute analyse impliquant la culture et le comportement africains. » Les afrocentristes renient l'origine grecque de la philosophie. Pour eux, l'Égypte serait le lieu de départ de la philosophie. De ce fait, la redécouverte de l'ancienne Égypte depuis les travaux de déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion (1790-1892) fournit des raisons supplémentaires qui poussent Frederic Tomlin (1952 : 19) à affirmer que « l'Égypte fut le berceau de la spécialisation philosophique telle que nous la connaissons ». Au regard de ces propos, l'Afrique serait donc le lieu où serait née la philosophie. Théophile Obenga (1990 : 16) poursuit dans la même lancée lorsqu'il cite Flavius Josèphe :

« Les premiers Hellènes qui philosophèrent sur les choses célestes et divines, comme par exemple, Phérécyde, Pythagore et Thalès, tous sont d'accord pour admettre qu'ils furent les élèves des Egyptiens et des Chaldéens et écrivirent peu de choses. »

De ce fait, même les premiers philosophes grecs reconnaissent qu'ils ont beaucoup appris des Egyptiens. Cette thèse de l'Afrique berceau de la connaissance a aussi été mise en exergue dans l'ouvrage *Civilisation ou Barbarie* du Sénégalais Cheikh Anta Diop dans lequel il s'acharne à montrer caduque et irrecevable que l'Europe soit seule à l'origine de la pensée rationnelle. Le philosophe sénégalais se destine d'une part à dénoncer la lignée des égyptologues de « mauvaise foi » qui ont falsifié de manière consciente l'histoire de l'humanité. D'autre part, il veut contribuer à montrer aux uns et

---

<sup>5</sup> Théoricien de l'afrocentrisme, Molefi Asante, de son vrai nom Arthur Smith, est notamment l'auteur de *The Afrocentric Idea* (1998). Sur cet auteur, on peut se référer en particulier Walker 2000.

<sup>6</sup> Originaire de Guyana (ex-Guyane britannique), Ivan Van Sertima est l'auteur du célèbre *They Came Before Columbus* (1977). Pour en savoir plus sur cet auteur, on peut lire Ortiz de Montellano 2000.

aux autres que les Egyptiens étaient des Noirs. A en croire Malango Kitungano (2005 : 38), Cheikh Anta Diop pense que « le retour à l'Egypte dans tous les domaines est la condition nécessaire pour réconcilier les civilisations africaines avec l'histoire, pour pouvoir bâtir le futur culturel de l'Afrique. » Barthelemy Kotchy va dans le même sens :

« Par son appel incessant au retour aux sources égyptiennes non seulement Cheikh Anta Diop veut fonder notre culture, mais encore détruire les erreurs accumulées sur l'histoire du monde noir et contribuer à libérer les consciences des intellectuels noirs afin qu'ils puissent avec assurance participer effectivement au développement, partant de leurs propres réalités, construire avec une conscience nationale plus juste leur pays ». <sup>7</sup>

Dans ces conditions, les philosophes africains qui tentent de décrédibiliser, de déconstruire la thèse selon laquelle la philosophie est d'origine hellène, essayent sans doute par ce moyen d'effacer le malaise et le sentiment d'infériorité qu'ont porté les Africains pendant une bonne période. C'est ce que Roger Mucchielli (1982 : 176-177) nomme « le complexe de castration », qui, selon lui, « se traduit par une recherche excessive et ostentatoire de la puissance et de l'affirmation de soi (...). La volonté de puissance tourne alors à la démonstration permanente, à l'exhibition insatiable. » Les Africains, voulant ainsi soustraire le domaine philosophique à la domination de l'Occident. Ils veulent démontrer qu'ils ne sont pas des êtres inférieurs et qu'ils ont aussi voix au chapitre en ce qui concerne l'origine de la philosophie. Cela crée une véritable hantise chez eux et c'est pourquoi il faut absolument reconsidérer cette assertion. Marcien Towa, philosophe camerounais, exhibe la thèse du complot. Selon lui (1981 : 19),

« Le problème de la délimitation du domaine de la philosophie peut sembler d'abord purement académique et comme tel ne présentant d'intérêt que pour le cercle étroit des philosophes. En réalité, ce qui est en jeu, c'est la hiérarchisation des civilisations et des sociétés, ni plus ni moins. Selon Hegel en effet le mouvement qui anime l'Histoire multimillénaire de l'humanité n'a qu'un but : le triomphe final de la raison, et de la liberté. Par conséquent, la présence ou l'absence de la liberté et de la pensée, c'est-à-dire de la philosophie, signifie l'appartenance ou la non appartenance à l'Histoire universelle. Le fait que la philosophie, i.e., la pure pensée et la liberté, ne se rencontre qu'en Occident veut donc dire en même temps que seul l'Occident est véritablement historique. »

Ainsi, pour Marcien Towa, il est question d'impérialisme. Ce serait, selon lui, un moyen pour les Occidentaux d'exclure les Africains de la marche de l'histoire. Plusieurs critiques se sont élevées contre ces thèses afrocentristes. Déjà, en ce qui

---

<sup>7</sup> Barthelemy Kotchy, « Cheikh Anta Diop, fondateur des théories de la culture des nations nègres », in, Ethiopiques n°44-45, Revue socialiste de culture négro-africaine, vol. IV, n°1/2, 1987, <http://www.ethiopiquest.net>

concerne la race des Egyptiens, Mauny déclare que les Egyptiens antiques n'étaient pas des Noirs mais plutôt à prédominance sémitique : Hyksos, Assyriens, Perses, Grecs... il se réfère à l'ouvrage de C.S Coon, *The races of Europe*<sup>8</sup>. Dans le même ordre d'idées Balandier (1971 : 212) reproche aux penseurs africains comme Obenga ou Cheikh Anta Diop de vouloir « aménager le passé, afin de provoquer la réhabilitation des civilisations africaines et des peuples noirs. » Suret-Canale, quant à lui, blâme l'engouement à rechercher une unité culturelle de l'Afrique noire à partir de l'Egypte en exagérant sur le rôle prépondérant de ce pays.<sup>9</sup> Certains auteurs français comme François-Xavier Fauvelle-Aymar, Jean-Pierre Chrétien et Claude-Hélène Perrot, directeurs d'un ouvrage collectif intitulé *Afrocentrismes. L'histoire des Africains entre Egypte et Amérique* (2000), vont dans le même sens, tout en levant un pan de voile sur les dérives de l'afrocentrisme. En effet, pour ces derniers, il n'est pas question de réfuter qu'il y eut dans le passé une vision eurocentriste de la civilisation égyptienne qui niait les apports africains, mais il s'agit de s'opposer à une idéologie entièrement noire de la civilisation égyptienne.

Nous pouvons dire, au regard de ce qui précède, que c'est bien de la part des afrocentristes de relever les insuffisances de la démarche eurocentriste, mais il ne faudrait pas tomber dans le même piège en érigeant l'Afrique au statut de lieu de la connaissance absolue. Outre l'afrocentrisme, beaucoup de philosophes africains ont prôné l'ethnophilosophie pour remettre en question l'eurocentrisme et monter que l'Afrique a une philosophie digne de ce nom.

## II.2- L'ethnophilosophie

L'ethnophilosophie met en exergue et célèbre la richesse culturelle de l'Afrique. Elle remet en question l'eurocentrisme, en montrant que l'Europe n'a pas le monopole de la philosophie, synonyme de civilisation et de modernité. Ainsi, l'Afrique détiendrait aussi une philosophie, mais calquée sur ses propres valeurs. L'ethnophilosophie voit le jour autour des années 40 et a pour fondateur un missionnaire belge, le Père Placide Tempels avec son célèbre ouvrage *La Philosophie bantoue*. Le livre de Tempels avait pour but d'humaniser les Bantous. Il essayait de mettre en exergue, pour la première fois, un système philosophique africain, notamment l'ontologie, la psychologie et l'éthique, sous-jacentes aux comportements et au langage des Bantous.

---

<sup>8</sup> Coon, 1939, pp.91-98, 458-462.

<sup>9</sup> Suret-Canale, Jean, « La société traditionnelle en Afrique tropicale et le concept de mode de production asiatique », in *La Pensée*, n°117, Paris, 1964.

Signalons toutefois que cette entreprise fut dénoncée par la suite puisqu'elle avait des buts colonialistes. Comme le souligne Samba Diakité, Tempels « tenait à trouver une nouvelle méthode de christianisation et de colonisation. Ainsi, la philosophie bantoue s'inscrivait-elle dans une tradition d'évangélisation, de domination économique, politique et culturelle de l'Afrique. »<sup>10</sup>

On comprend donc que Tempels ne cache pas son jeu, il tient à faire respecter le Noir comme une personne ; et puis, il dresse le tableau d'une *philosophie bantoue* comme pour dire que les Bantous savent réfléchir et qu'ils pourraient donc être de bons chrétiens s'ils le voulaient. Le livre de Tempels avait alors pour objectif de rendre facile la colonisation des Bantous. Il y a eu de nombreuses critiques adressées à l'ouvrage de Tempels par des philosophes occidentaux et africains tels que Gabriel Marcel, Aimé Césaire<sup>11</sup>, Eboussi Boulaga<sup>12</sup>, Souleymane Bachir Diagne<sup>13</sup>. Presque tous lui reprochent de ne pas être assez critique et scientifique dans ses écrits. D'ailleurs, Tempels (1949 : 17-18) indique lui-même sans équivoque le but politique de son livre : « en haut-lieu, on ne sait plus à quel saint se vouer pour diriger les Bantous, [...] il s'y trouve moins que jamais une politique indigène stable, et, [...] on y demeure à court lorsqu'il s'agit de fournir des directives solides et dignes de crédit pour assurer l'évolution et la civilisation des noirs. »<sup>14</sup> Le missionnaire belge se trouvait donc en face d'un impérialisme de plus en plus menacé, et s'est senti obligé de mieux expliquer les mœurs des Bantous dans un ouvrage.

Le Français Marcel Griaule, autre représentant du courant ethnophilosophique, s'est rendu célèbre par son ouvrage *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmêli*. Ogotemmêli, un sage appartenant à la tribu des Dogon au Mali, fut interviewé par Griaule en 1933 pendant trente-trois jours, et *Dieu d'eau* est le résultat de l'exposition du système du

<sup>10</sup> Samba Diakité, « La problématique de l'ethnophilosophie dans la pensée de Marcien Towa », *Le Portique* [En ligne], 5-2007 | Recherches, mis en ligne le 07 décembre 2007, consulté le 03 février 2015. URL : <http://leportique.revues.org/1381>

<sup>11</sup> Selon Aimé Césaire, l'œuvre de Tempels est « vaseuse et méphitique à souhait », n'ayant d'autre finalité que de « faire pièce au 'matérialisme communiste', qui menace, paraît-il, de faire des nègres des 'vagabonds moraux' ».

<sup>12</sup> Pour Eboussi Boulaga cité par Masolo (1994 : 148), la compréhension de la philosophie bantoue n'est pour Tempels qu'un moyen pour mieux la combattre : « Il aspire à comprendre le Bantou afin de mieux le posséder. »

<sup>13</sup> A en croire Diagne (2013 : 21), au moment où l'ouvrage de Tempels fut écrit, « il devenait de plus en plus clair que l'ordre colonial ne pouvait plus continuer d'exister comme avant. L'Europe ne pouvait plus faire semblant de n'avoir affaire qu'à une humanité primitive naturellement bouée à se laisser conduire par elle et qui de l'être, de l'humain, du vrai, du savoir, du beau, du juste,... n'avait rien à dire. »

<sup>14</sup> E. Possoz, dans la préface qu'il donna à l'ouvrage de Tempels datée du 20 juillet 1045, faisait remarquer sa qualité essentielle de marquer une nouvelle phase dans l'histoire coloniale : l'Europe colonisatrice reconnaissait « ses erreurs ethnologiques passées » et comprenait qu'elle devait maintenant prêter attention à ce que pouvaient *penser* « les autres ».

monde dogon que Griaule a obtenue d'Ogotemmêli à l'occasion de ces entretiens. Sans entrer en profondeur dans la *Weltanschauung* des Dogons, nous pouvons juste dire qu'elle comporte une cosmogonie, une métaphysique et une religion très complexes, centrées sur le principe du *nommo*. Précisons que le *nommo* engendré par Dieu est, selon Masolo (1994 : 128), « à la fois parole et force, à la fois une énonciation et un principe primordial d'unité. » Il est actif en toute chose, surtout dans la vie et les activités humaines. Le *nommo* est par exemple présent dans les tambours qu'il a façonnés par sa parole. Philipp W. Rosemann (1998 : 295-296) estime que

« L'on reproche à l'ethnophilosophie que, malgré tout, elle n'a jamais su se libérer des structures d'un discours « en retour ». [...] [D'autres auteurs comme le Ghanéen Kwasi Wiredu] ne voient aucun sens dans la reconstruction d'une pensée qui, liée au mode de vie d'une époque lointaine doit forcément être considérée comme dépassée, ne pouvant offrir aucune solution aux problèmes d'à présent. »

Dans ces conditions, on reproche aux ethnophilosophes de mettre en exergue des proverbes, des coutumes de certains peuples africains. Et tout cela ne saurait être qualifié de philosophie puisque ces écrits manquent de rigueur pour certains. Il s'agit juste de la mise en exergue de la façon de vivre de certains peuples sans plus.

Les critiques formulées en l'encontre de l'ethnophilosophie reposent sur le fait que pour les auteurs comme Fabien Eboussi-Boulaga ou Marcien Towa, les ethnophilosophes veulent absolument satisfaire aux critères de la culture occidentale. Puisque pour l'Occident, la possession d'une tradition philosophique fait partie d'une culture pleinement *civilisée*, l'Afrique aussi doit en avoir une, et si elle n'existe pas, on se force de l'inventer. C'est dans le même ordre d'idées que Masolo (1994 : 197) écrit qu'une pratique philosophique « suppose surtout et de toute évidence une pensée responsable, un effort théorique d'un sujet individuel, et exclut, de ce fait, toute réduction de la philosophie à un système de pensée collective. » C'est donc surtout le manque de rigueur scientifique qui est pointé du doigt dans la méthode ethnophilosophique.

On a plus l'impression d'assister à l'expression des mœurs d'une communauté qu'à une étude rigoureuse fondée sur un raisonnement scientifique. Dans cette optique, Benot (1979 : 192) déclare que « ce qu'Houtondji questionne à partir de là, c'est donc : la possibilité pour un discours philosophique d'exister de manière implicite ; la possibilité pour lui d'exister sans être écrit ; la possibilité enfin d'une philosophie qui serait le système collectif adopté et vécu par un peuple entier, sans opposition, sans intervention d'auteurs parlant en leur nom. » C'est dire que pour Houtondji le mode de pensée que prône l'ethnophilosophie implique la négation de l'auteur philosophique. Ainsi, seuls sont censés parler les peuples africains.

Qu'à cela ne tienne, l'ethnophilosophie est un courant de la philosophie africaine revendiquée par certains penseurs. Dans la même lancée, nous pouvons signaler le recours à l'oralité comme moyen d'expression de la philosophie africaine.

### II.3- L'oralité comme moyens d'expression de la philosophie africaine

On parle de l'oralité lorsqu'un peuple se sert de la langue parlée comme moyen d'élaboration et de transmission de la culture. Pascal Boyer précise que « la plupart des cultures humaines se sont développées sans autres moyens de transmission de l'information que la parole humaine et sans autre moyen de stockage que la mémoire individuelle. »<sup>15</sup> C'est le cas de l'Afrique subsaharienne qui a connu une longue tradition de l'oralité. De ce fait, la parole y est une forme organique. Elle agit sur les choses et les êtres. L'Abbé Grégoire déclare à cet effet : « La France eut jadis ses Trouvères et ses Troubadours, et l'Ecosse ses Minstrelles. Les Nègres ont les leurs, nommés Griots qui vont aussi chez les rois faire ce qu'on fait dans toutes les cours, louer et mentir avec esprit. »<sup>16</sup> De nombreux textes d'une dimension philosophique ont été produits oralement. Certains Africains se basent sur cet état de chose pour proclamer que l'Europe Occidentale ne détient pas le monopole de la pensée philosophique. Toutefois, pour plus de crédibilité, des auteurs comme Paulin Houtondji préconisent un passage à l'écrit, car il ne saurait avoir selon lui de philosophie en l'absence d'une tradition écrite. Cependant, ce reproche est à son tour battu en brèche par les réflexions des penseurs comme Joseph Cardella. En effet, ce dernier écrit que

« Le rapport qu'entretient Socrate avec l'écrit est significatif. En effet, ce philosophe n'a rien écrit, alors que son disciple Platon, nous a fait connaître Socrate par une abondante littérature philosophique. Mais Socrate va plus loin en désapprouvant l'écrit, car celui-ci ne nous apprend rien, et surtout « interroge un écrit, il ne te répondra rien d'autre que ce qui est écrit ». »<sup>17</sup>

La plupart des philosophes de l'Antiquité européenne et asiatique pensaient que l'enseignement oral était la voie royale de la pensée. Le philosophe sénégalais Mamoussé Diagne reconnaît que l'oralité n'est pas l'apanage des Africains, mais

<sup>15</sup> Pascal Boyer, « ORALE TRADITION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 février 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition-orale/>

<sup>16</sup> Abbé Grégoire, *De la littérature des Nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature ; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les arts*, (1808), <http://books.google.fr/books?id=AhcFAAAQAAJ>, p.185.

<sup>17</sup> Joseph Cardella, « La philosophie n'est-elle qu'occidentale ? », in, *LEMAURICIEN.COM*, 20 novembre 2012, <http://www.lemauricien.com/article/la-philosophie-n-est-elle-qu-occidentale-%28AD>

pense qu'elle est un obstacle à la philosophie et la science. De son ouvrage *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, il ressort que

« L'oral exerce une contrainte sur la mémoire dans la mesure où celle-ci n'a pas une capacité indéfinie de stockage, elle est également liée à la contrainte de la chaîne parlée qui exige l'existence physique d'un locuteur, ce qui n'est pas nécessaire pour l'écriture. »

Elle a donc des limites par rapport à l'écriture. Le philosophe sénégalais soutient également que l'un des inconvénients de l'oralité est qu'elle relève du sacré : « Les contenus les plus précieux de l'oralité se trouvent dans la sphère du sacré, dans la sphère de l'initiation où, il n'y a pas de débat contradictoire, de débat critique. » De ce fait, le sacré relève plutôt de la croyance. Il n'est pas question de remise en question ou de critique. Dans cette perspective, l'écriture est donc nécessaire, car elle permet une démocratisation du savoir. Mamoussé Diagne encourage donc les Africains à retranscrire les pensées philosophiques africaines orales.

En outre, parmi les philosophes africains, certains choisissent plutôt de se réapproprier des concepts de la philosophie occidentale pour les examiner avec comme référent la culture africaine.

#### **II.4- La réappropriation des concepts de la philosophie occidentale**

Nous pouvons citer le cas du philosophe kenyan John Mbiti qui, avec son livre *Religions et philosophie africaines* publié pour la première fois en 1969, s'est réapproprié le concept du temps pour l'analyser à la lumière de la culture africaine<sup>18</sup>. D'après Philipp W. Rosemann (1998 : 300), l'originalité de l'étude de John Mbiti réside dans le fait qu'il utilise le concept africain du temps tel qu'il le perçoit

« pour déconstruire certaines interprétations occidentales du Nouveau Testament, et ceci en affirmant que le temps « sans futur » des Africains est beaucoup plus proche de l'enseignement authentique de la Bible. Ainsi opère-t-il une « réinscription transgressive » de l'Afrique au centre de la chrétienté qui touche aux fondements même de la culture occidentale. »

---

<sup>18</sup> Pour une étude détaillée de la conception du temps de John Mbiti, voir Bauvarie Mounga, « Le futur est dans le passé : la conception originale du temps africain selon John Mbiti », in, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia*, Avril 2015.

Dans ces conditions, Mbiti dresse plusieurs caractéristiques du concept africain du temps. Pour l'Africain non encore touché par la modernité et l'influence de la technologie occidentale, le temps est toujours un temps vécu, réel et non abstrait. Mbiti (1969 : 17) explique que « le temps est simplement un ensemble d'événements qui se sont produits, qui sont en train de se produire ou qui doivent immédiatement se produire. » Le philosophe kenyan prend ainsi l'exemple du taxi-brousse, du bus ou du car qui ne partira pas à une heure de la journée précise et non négociable, mais quand il sera plein, quand il aura à son bord suffisamment de passagers pour rentabiliser le coût du voyage. C'est l'événement qui déclenche donc l'action et non un moment lié à un repère temporel mesurable.

Mbiti soutient également qu'à l'opposé du concept linéaire du temps dans la pensée occidentale, le temps africain est circulaire. Dans les milieux ruraux, le temps est formé par l'expérience du rythme du jour, des saisons. Le concept du temps cyclique est surtout orienté vers le passé. Quand les fermiers conservent les semences de la saison suivante, ils suivent le rythme et les techniques hérités des ancêtres afin d'assurer la saison prochaine. C'est une répétition ce qui a été fait auparavant. L'attitude à l'égard de cette réalité n'est pas de la contrôler, mais de s'y soumettre. Dans cette perspective, le temps n'est jamais limité, au contraire il devient une ressource abondante.

Evidemment, le concept du temps africain a été très critiqué par d'autres philosophes africains. Cependant, le philosophe africain a au moins eu le mérite de proposer une thèse originale sur le temps.

## **CONCLUSION**

Le but de cet article était d'étudier comment les penseurs africains s'organisent pour remettre en question l'eurocentrisme philosophique en tentant dans le même temps de donner plus de visibilité à la philosophie africaine. Nous avons vu que ce n'est pas une sinécure. Certes, les philosophes africains ont relevé des insuffisances dans l'eurocentrisme philosophique qui a souvent évacué l'apport des Noirs dans la construction du savoir mondial ; cependant, à travers des courants tels que l'afrocentrisme et l'ethnophilosophie, les penseurs africains tombent souvent dans le piège de vouloir ériger l'Afrique en lieu du savoir absolu, bref ce qu'ils reprochent à l'eurocentrisme.

Et tout ceci en se basant parfois sur des techniques d'analyse dont les méthodes manquent souvent de rigueur. Dans cette perspective, nous pensons que pour une meilleure visibilité de la philosophie africaine, il ne faudrait plus

continuer sur le clivage strict philosophie occidentale/philosophie africaine. Une pensée philosophique est la mise en question de certaines évidences, une manière d'interroger les choses allant de soi ainsi que l'élaboration de visions du monde qui, d'une certaine manière, nous interrogent. Et pour se faire, point n'est besoin d'être européen ou africain. Ainsi, comme le fait remarquer Enrique Dussel (ibid.),

« Pour longtemps encore, peut-être des siècles, les diverses traditions philosophiques continueront chacune leur chemin. Cependant, à l'horizon s'ouvre le projet mondial analogique d'un plurivers transmoderne (qui n'est pas simplement « universel » ni « postmoderne »). »

Les philosophies devraient donc de plus en plus essayer de dialoguer entre elles. Et dans ce sens, l'ouverture sur les autres cultures est à prôner. Ceci va dans le sens de la « longue voie de l'herméneutique » proposée par Paul Ricoeur (1969) où l'histoire humaine se constitue des diverses interprétations au lieu de les opposer.

## BIBLIOGRAPHIE

- Benot, Yves, « La philosophie en Afrique ou l'émergence d'un individu », in *Tiers monde*, tome 20, n°77, Capitalisme et lutte des classes en Afrique australe, 1979, pp.187-198.
- Boyer, Pascal, « Tradition orale », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 février 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition-orale/>
- Cardella, Joseph, « La philosophie n'est-elle qu'occidentale ? », in *LEMAURICIEN.COM*, 20 novembre 2012, [http://www.lemauricien.com/article/la-philosophie-n-%2%80%39-elle-qu%E2%80%99occidentale%\[2%AD](http://www.lemauricien.com/article/la-philosophie-n-%2%80%39-elle-qu%E2%80%99occidentale%[2%AD)
- Cassin, Barbara, « Philosophizing in languages », in *Nottingham French Studies*, vol.49, n°2, summer 2010, pp.17-28.
- Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, publié en ligne, <http://ia700307.us.archive.org/5/items/DiscoursSurLeColonialisme/CESAIRE.pdf>
- Cheikh, Anta Diop, *Civilisation ou barbarie*, Paris Présence africaine, 1981.
- Coon, Carleton, Stevens, *The races of Europe*, New York, Macmillan, 1939.
- Diagne, Mamoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005.
- Diagne, Souleymane, Bachir, *L'Encre des savants. Réflexions sur la philosophie en Afrique*, Paris, Présence africaine, 2013.

- Diakité, Samba, « La problématique de l'ethnophilosophie dans la pensée de Marcien Towa », *Le Portique* [En ligne], 5-2007 | Recherches, mis en ligne le 07 décembre 2007, consulté le 03 février 2015. URL : <http://leportique.revues.org/1381>
- Dussel, Enrique, « Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 31 janvier 2013, consulté le 03 février 2015. URL: <http://cal.revues.org/1619>;DOI: 10.4000/cal.1619
- Fauvelle-Aymar, François-Xavier, « Naissance d'une nation noire. Multimédia, mondialisation et nouvelles solidarités », in *L'Homme* 1/2002, n°161, pp.75-89.
- Fauvelle-Aymar, François-Xavier, Chrétien, Jean-Pierre et Perrot, Claude-Hélène, *Afrocentrisme. L'histoire des Africains entre Egypte et Amérique*, Karthala, 2000.
- Grégoire, Abbé, *De la littérature des Nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature ; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les arts*, (1808), <http://books.google.fr/books?id=AhcFAAAQAAJ>
- Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich, *Vorlesung über die philosophie der Geschichte*, Frankfurt, Suhrkamp, vol.12, 1970.
- Heidegger, Martin, « Was ist das die philosophien, Neske », 1956.
- Jacq, Christian, *L'Enseignement du sage égyptien Ptahhotep, le plus ancien livre du monde*, Paris, 1993.
- Jani, Pranay, « Karl Marx, Eurocentrism, and the 1857 Revolt in British India », in C. Bartolovich, N. Lazarus (dir.), *Marxism, Modernity, and Postcolonial Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.81-98.
- Kagamé, Alexis, *La Philosophie bantu comparée*, Paris, Présence africaine, 1976.
- Kotchy, Barthelemy, « Cheikh Anta Diop, fondateur des théories de la culture des nations nègres », in, *Ethiopiennes* n°44-45, Revue socialiste de culture négro-africaine, vol. IV, n°1/2, 1987, <http://www.ethiopiennes.sn>
- Legrand, Gérard, *Pour connaître la pensée des présocratiques*, Paris, Brodard, 1970.
- Lévy-Bruhl, Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, P.U.F., 1960.
- Lindner, Kolja, « L'Eurocentrisme de Marx : pour un dialogue du débat sur Marx avec les études postcoloniales », in *Actuel Marx*, Presses Universitaires de France, 2010, pp.106-128.
- Mabe, Jacob, Emmanuel, « La Réception de la philosophie africaine en Allemagne », in, *Collège international de philosophie*, Rue Descartes, vol. 2, n°36, 2002, pp.107-113.
- Malango Kitungano, Jean-Luc, « CIVILISATION OU BARBARIE ? Lecture synthétique et critique de Civilisation ou barbarie de Cheikh Anta Diop », in *QUEST : An African Journal of Philosophy/Revue Africaine de Philosophie* XVII, 2005, pp.35-48.
- Masolo, Dismas, A., *African philosophy in search of identity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.
- Mucchielli, Roger, *Les Complexes*, Paris, P.U.F., 1982.
- Revel, Jean-François, *Histoire de la philosophie occidentale*, Nil Eds., 1994.
- Ricœur, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- Rosemann, Philipp, W, « La Philosophie africaine en quête d'identité », in, *Revue philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 96, n°2, 1998, pp.285-303.

- Suret-Canale, Jean, « La société traditionnelle en Afrique tropicale et le concept de mode de production asiatique », in *La Pensée*, n°117, Paris, 1964.
- Tomlin, Frederic, *Les Grands philosophes de l'Orient*, Paris, Payot, 1952.
- Towa, Marcien, *L'Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé, Clé, 1981.
- Voilquin, Jean, Traduction, préface et notes d'*Ethique de Nicomaque* d'Aristote, Garnier Flammarion, 1965.
- Walker, Clarence, « Les a posteriori de Molefi Asante », in François-Xavier Fauvelle-Aymar, Jean-Pierre Chrétien et Clade-Hélène Perrot (eds.), *Afrocentrsimes. L'histoire des Africains entre Egypte et Amérique*, Khartala, 2000, pp.65-77.

## THEOLOGICAL AND SCIENTIFIC METAPHORS. A PHILOSOPHICAL CRITIQUE: THE DIFFICULTIES OF A DIALOGUE BASED ON METAPHORS

MARCEL BODEA\*

**ABSTRACT.** The specific languages referred to in this presentation are: philosophical language, scientific language, theological language and mathematical language. The specific metaphors referred to in this presentation are: metaphors of physics, metaphors of theology and metaphors of mathematics. Both theological and scientific languages have metaphorical components but, the activity of interpretation of metaphors *in* science and *in* theology does not have an interdisciplinary character. Of course, we cannot speak about dialogue without communication between various fields, without passing from one specialized language to another specialized language. In the extremely delicate but possible dialogue between science and theology, first must be seen the “strong differences” between which can hardly be built bridges for dialogue. Not least, and perhaps equally important, must also be seen the “quicksand” of the languages, as metaphors are, over which building bridges for dialogue can lead to communication but it can lead as well to misunderstanding and confusion. The question raised in this paper is: Is it possible to be initiated a dialogue between science and theology starting from metaphors of these languages? The present paper proposes to suggest this aspect.

**Keywords:** *scientific metaphors; theological metaphors; scientific description; theological description; scientific interpretation; theological interpretation; theological epistemology; trans-disciplinary dialogue*

### Bridge of Metaphor

The metaphor is a procedure by which one can pass from the usual meaning of a word (concept/expression) to a different (new) meaning that the word cannot have unless *by virtue of an analogy*, but without a total unification of meaning. The transfer may lead to original artistic, scientific, theological, etc. images, and often imply terms distinct in meaning or even placed in a certain degree of opposition. The *image*-“word” replaces the *object*-“word” of a comparison.

---

\* “Babeş Bolyai” University Cluj-Napoca, Department of Philosophy, bodeamarcel@hotmail.com

### Analogy. The Basis of Metaphor

Next, a general, philosophical-analytical characterization of analogy will follow, with regard to the subject of the article. It is usually accepted, with no further theoretical considerations and no special care for logical rigour, that when we compare and find similarities we are sometimes tempted to create analogies. We see similarities and we are challenged to push these similarities beyond what is “seen”. Such an attitude is also maintained by the relevance of results in certain cases, with regard to facts, methods, conceptual clarifications, etc. Analogy as a source of inspiration and artistic creation is not discussed here.

The present analysis begins with the general description of *analogy* oriented to the philosophical analysis of the relevance of the *metaphorical figurative language* in the theological and scientific conceptual clarification and the linguistic construction of certain theological and scientific images. Reasoning through analogy as reasoning is treated philosophically as a “form of analytic judgment”, reducing the synthetic or ontological risk of conclusions reached through analogy. Thus analogy is just a potentiality of expression and clarification.

The meaning of the notion of *analogy* is relational: it denotes a relation of resemblance by correspondence. Resemblance means the emphasis of certain partial similarities. The level of correspondence is structural and it usually expresses an identical relation between elements of different entities. More accurately, resemblances and correspondences can be of form (structural) or content (substantial). For Wittgenstein, for instance, the possibility of analogy based on comparison is on the level of the logic of representation.

“The possibility of all similes, of all the imagery of our language, rests on the logic of representation.”<sup>1</sup>

The analogy between the waves of water and the waves of air (sound) is a suggestive scientific example of substantial analogy (water and air are both fluid environments, waves are in both cases pressure waves). The analogy can also be *formal* in relation to light waves. For a clear understanding of the content and limits of *formal analogy*, I chose an example from the course on Modern Physics of Professor R. P. Feynman, § 8.6, The Ammonia Molecule, from the volume on quantum mechanics. What is of interest here is the solving of this problem by analogy. The author refers to the problem of the mechanical behaviour of two identical pendulums, and makes the following observation on the quantum problem as such:

---

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, P 4015. - Project Gutenberg’s *Tractatus Logico-Philosophicus*, by Ludwig Wittgenstein, October 22, 2010 [EBook #5740]

"[...] we have [...] an example of practical physics problem that you can solve with the help of quantum mechanics. [...]"

"A long time ago we saw what happens when we have two equal pendulums with a slight coupling. (See Chapter 49, Vol. I.) [...] Well, here we have a similar situation - the ammonia molecule is mathematically like the pair of pendulums. The pendulum analogy is not much deeper than the principle that the same equations have the same solutions."<sup>2</sup>

The following elements seem important in the illustration of this analogy: "... here we have a similar situation ... The [pendulum] analogy is not much deeper than the principle that the same equations have the same solutions" with the specification: "the same equations have the same solutions." This clearly suggests in what way a scientific (physical) analogy is formal.

On the one hand, analogies can also occur between entities of the same nature: different animal organisms, different people, various physical phenomena, alternative formal systems, etc. On the other hand, analogies can occur between elements of completely different nature: in a certain sense, for instance, "man" / "car", on in a more distant sense, for instance, "attributes of a God" (transcendent) / "attributes of the real world" (immanent), or "the image of God" / "the image of man" (on the image and likeness of God), "the Kingdom of God" / "the World of man" (analogy expressed by Jesus, as will be seen, by a plurality of particular analogies), etc.

Analogies are formulated by the explicit or implicit assumption of presuppositions which seem to justify certain resemblances and correspondences. The legitimacy of analogies is basically the main point of discussion. In the context of a general presentation of the analogy, we formulate a necessary condition for the legitimacy of scientific analogies on the level of language: the logical and mathematical correctness of discursive, argumentative, illustrative and clarifying approaches. This necessary condition is by far not a sufficient condition as well. However, it is not a necessary condition for theological analogy.

### **A Very Brief Overview of what is "Theological Epistemology"<sup>3</sup>**

The epistemology of theology as theological epistemology means a critical analysis of appropriate epistemic objectives as applied to theology, and can be interpreted as the *theory of theological knowledge*. It could explore some special

<sup>2</sup> <http://www.feynmanlectures.caltech.edu/> (Volume III. *Quantum Physics* § 8–6 The ammonia molecule)

<sup>3</sup> "With its specific character as a discipline charged with giving an account of faith, the concern of *fundamental theology* will be to justify and expound the relationship between faith and philosophical thought." - John Paul II, Encyclical Letter *Fides et Ratio* (1998), 67

problems like: metaphor and analogy; metaphors for God (in particular metaphors in science and in theology); reasons for speaking hypothetically; image schema; literal and metaphoric truth etc. Theology generally means the discourse of God. In this context of theology and analytical epistemology the general subject of the paper is philosophical analysis - from the perspective of analytical philosophy - of one issue of theological epistemology. In this sense the objective of the paper is a comparative presentation of one epistemological problem from the points of view of science and theology: the difficulties of a dialogue based on metaphors, theological and scientific metaphors.

For the scientific part, direct reference is made to physics, by examples from quantum mechanics whose scientific and epistemological interpretation is plausible and relevant for the discussion. In the same way, for the theological part, direct reference is made to the Bible, by examples from the New Testament whose theological and epistemological interpretation is plausible and relevant for the discussion.

### **The Metaphor in an Analytical Perspective**

A metaphor is a figure of speech, in order to *suggest* a resemblance that identifies something as being the same as some unrelated thing for highlighting similarities between the two. Metaphors are “image schemas”, they are dynamic stories / images embodied patterns of interactions that emerge as meaningful for us through our perceptions related to these interactions. In general these “image schemas” are not abstract images, they are primarily intuitive images. Habitually metaphors have details of concrete images.

The problem of metaphor is treated in analytical philosophy and cognitive linguistics in terms of linguistic structures, image schemas, metaphor and analogy, metaphoric process, metaphorical mapping etc. From this perspective, without a conceptual framework, it is very difficult to gain a view of scientific or theological reality independent from metaphorical and figurative conceptualizations. It is known that there are such metaphorical and figurative conceptualizations in empirical sciences and formal sciences [mathematics]. It is also important to emphasize the limits of metaphors in science. The same approach can be found in what is called the Cognitive Science of Religion. The field of research that has come to be known as “the cognitive science of religion” emerged as an interdisciplinary field seeking to advance a more scientific approach to the study of religion.

Recognizing the role of metaphors does not in itself prove or demonstrate the validity of any particular scientific or theological notions or “realities”. The metaphor does not establish the credibility of any specific scientific or theological conception or

theory. The *metaphor* is not a scientific or theological argument, it is not a scientific or theological explanation, it is not a “scientific image” or a “theological image” but it could be an important step for accomplishing these tasks, for a scientific or theological *understanding*. A metaphor can *clarify*. In cases when the pretence of metaphorical language to represent a certain type of knowledge seems illegitimate, there must be at least a critical-philosophical test conducted on linguistic level. Conceptual, philosophical and theological clarifications also attempt to identify the strict frontiers of metaphors where the infringement of these frontiers may lead to confusion and misunderstanding.

A basic premise, formulated as a necessary condition of metaphorical language, is as follows: “Natural language is a *necessary condition* of any form of metaphorical language.”<sup>4</sup> In this sense the statement “If a metaphor is expressed in a specific language - scientific, theological or philosophical - then it also has a reference with a form of expression in natural language within certain limits”. Under the same terms of necessary condition we shall accept the following presuppositions: “If a metaphor is scientific, then directly or indirectly, one way or another, it speaks necessarily about nature, about the world of scientific facts.”, and “If a metaphor is religious, then directly or indirectly, one way or another, it speaks necessarily about God, about the kingdom of Heaven”. From this perspective the necessary condition for a scientific metaphorical language is its reference only to nature, a nature without the presence of God. The necessary condition for a theological metaphorical language is, explicitly or implicitly, the presence of God in this world or out of this world. But philosophically and theologically speaking, what represents a major risk is the analogy between scientific and theological metaphors. Any field that aims to use metaphors, in its particular way, has its own specific metaphorical language. Although these considerations seem evident, they never become compelling and as a result one can easily get to illegitimate mixtures of fields: conceptual confusions, inadequate application of criteria and methods from one field to another, etc.

### **Analogy - analytical schematization**

Some analogies are an elementary example for inductive reasoning. These are based on a comparison between entities  $E_1$  and  $E_2$ , starting from supposed resemblances between these. Provided that the correspondences between properties of both  $E_1$  and  $E_2$  have been established, and one property of, say,  $E_1$  has been identified which does not

---

<sup>4</sup> For the sake of clarity, I present a suggestive illustration of the logic used for a necessary condition: “If a number can be divided by four, then it can be divided by two.” This way the divisibility by two appears as a necessary condition for the divisibility by four.

apply to  $E_2$ , the analogy extrapolates the possibility of this property's applying to  $E_2$  as well. In this sense the analogy is a logical procedure of derivation of certain conclusions on the basis of certain premises; it is a *probable* inference starting from certain resemblances accepted as unproblematic and reaching to other resemblances recognized as possibly problematic.

Simplifying the formal structure of the analogy, it can be represented as follows: the two entities  $E_1$  and  $E_2$  are similar and *allow correspondences*. In order to avoid the risk of identifying  $E_1$  with  $E_2$ , we shall simply presuppose, for instance, that  $E_1$  has a property  $p_k$  which, in relation to the assembly of presupposed correspondences, is not found in  $E_2$ . For example, in an analogy of man-car, it is presupposed that the car has no life, it is not live.

Entity  $E_1$  has the properties:  $p_1, p_2, \dots, p_n$ .

Entity  $E_2$  also has properties:  $p_1, p_2, \dots, p_n$ .

We find that entity  $E_1$  also possesses property  $p_{n+1}$  which satisfies correspondence criteria for  $p_1, p_2, \dots, p_n$ , and is not excluded from pertaining to  $E_2$ . On the basis of these premises, through an inductive reasoning, appears that property  $p_{n+1}$  possibly pertains to entity  $E_2$ . The drastic reduction of the analogy to this structure allows for grasping the limits and guides to the analysis of conditions of legitimacy of certain possible particular analogies. While the formal structure presented above allows the clarification of its conditions of legitimacy, the next concrete (classic) example illustrates the risks of drawing hasty conclusions through an apparent analogy.

*The universe is like a watch.*

*A watch is always made by a watchmaker, by a creator.*

*Consequently, the Universe has a Creator.*

The analysis of the analogy as presented above sends to two observations sketched here. In the presented example, the "watch" has a *necessary* property for its existence, but exterior to its nature: the presence of a creator-watchmaker. This property is attributed by the analogical extension of the universe. However, the analogy can be reformulated for instance in relation to the internal mechanical structure of the watch in a philosophical interpretation.

*The universe is like a watch.*

*A watch has a mechanism which conditions its behaviour, and has a strictly deterministic dynamic.*

*Consequently the Universe is strictly deterministic in its evolution.*

The analysis of the analogy in this last formulation refers to a *necessary* internal property, inherent to its nature: the presence of a structure that conditions a strictly deterministic behaviour (one may hardly find any more deterministic machinery than a watch (!)). This property is attributed to the universe through analogical extension.

The example is suggestive, among other things, also to describe what is “the rejection through logical analogy”: a method which shows that a certain analogy can be wrongly interpreted, constructing another analogy of the same form but whose interpretation is obviously unacceptable. From a logical-philosophical point of view, with the *premise* of placing man into this World, the following example is a “rejection through logical analogy”:

*Man was created in the image and likeness of God.*

*“God said, ‘Let us make man in our own image, in the likeness of ourselves [...]’”<sup>5</sup>*

*God is immortal.*

*Consequently man is immortal.*

The formal languages of logic and mathematics are necessary conditions for scientific languages. But, the formal language of logic is not a necessary condition for the language of theology. Thus the analogy mentioned above can be transferred to a theological register, while immortality, (re)*interpreted* within this register, may refer to the soul of man, the immortal soul, or the immortality of man in another world, the Kingdom of God. This last example together with the observations that accompany it, draw attention over some other important philosophical aspects regarding analogies in particular and metaphors in general: the philosophical problem of the premises tacitly underlying the analogies.

The formal analysis of the analogy is based on comparisons and similarities. The *comparison* that the analogy is based on does not go beyond the simple finding or recording of certain similarities and correspondences, as well as certain differences. The *similarity* on which the analogy is based represents the emphasis put in comparison on resemblance. In a logical-analytical language the following linguistic “dynamics” can be expressed: the comparison is a necessary condition of similarity; similarities make up a necessary condition for analogy; the analogy is a necessary condition for metaphor.

In this succession, depending on the premises, there will be similarities established within the comparison; by *interpretation*, similarities pass to analogy; finally, through the metaphor a reconfiguration of meaning is achieved at various levels of interest. The most familiar meanings of metaphors are the artistic senses, those which, through metaphorical transfers, lead to new artistic images in the sphere of experiences.

---

<sup>5</sup> Genesis 1, 26.

A sense close to this artistic one is that of theological metaphors, noting that in this case there is also a sense of theological understanding involved, not merely that of the strengthening of theological experience. In science, the metaphor seeks first of all conceptual clarification, phenomenological-scientific understanding. It is a scientific proposal at the level of new images, but merely epistemological in content.

It is recognized that analogies sometimes have a heuristic role, as a starting point in a scientific, theological, philosophical research, gradually diminishing towards the final point of the research. What is such a recognition based on?

(i) First, on the interpretation of the *comparison* (the results of the comparison).

According to the dictionary definition, comparison means: "The examination of one or several things, beings or phenomena, with the purpose of establishing similarities and differences between them."<sup>6</sup> (A consideration or estimate of the similarities or dissimilarities between two things or people.<sup>7</sup>) The comparison mainly has a descriptive role.

The *comparison* is interpreted as a premise and support of analogy in the following relative situation:

- for two entities  $E_1$  and  $E_2$ , the properties  $P_i$  (of resemblance) by which these resemble each other are more numerous than properties  $P_k$  (of difference) ·
- $P_i$  (of resemblance) are interpreted as being more important than  $P_k$  (of difference); at least in a certain context, from the perspective of interests followed through analogy

(ii) Secondly, the legitimacy of the *inductive reasoning* in supporting the conclusion of the analogy is also the result of interpretation:

- for the content of the conclusion properties  $P_i$  (of resemblance) are assessed as significant and relevant, while properties  $P_k$  (of difference) are assessed as insignificant and irrelevant.
- there is a presupposition that properties  $P_i$  (of resemblance) belong to the nature of entities, on the level of "necessity", while properties  $P_k$  (of difference) are circumstantial in nature, on the level of the "accidental"
- the new property  $P_{n+1}$  for  $E_2$  is strongly connected with the properties  $P_i$  (of resemblance) ·
- the conclusion of the analogy expresses a relatively modest cognitive content

(iii) Thirdly, the quantitative aspect regarding the number of different entities that can be compared by unitary criteria also has a certain amount of value.

<sup>6</sup> Explanatory Dictionary of the Romanian Language, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

<sup>7</sup> <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/comparison>

Observing these requirements determines increased trust in the conclusions of reasoning through analogy while violating one of more of these requirements weakens the argumentative force of analogy.

### **A Very Brief Overview of What is “Theological Epistemology”<sup>8</sup>**

The epistemology of theology as theological epistemology means a critical analysis of appropriate epistemic objectives as applied to theology, and can be interpreted as the *theory of theological knowledge*. It could explore some special problems like: metaphor and analogy; metaphors for God (in particular metaphors in science and in theology); reasons for speaking hypothetically; image schema; literal and metaphoric truth etc. Theology generally means the discourse of God. In this context of theology and analytical epistemology the general subject of the paper is philosophical analysis - from the perspective of analytical philosophy - of one issue of theological epistemology. In this sense the objective of the paper is a comparative presentation of one epistemological problem from the points of view of science and theology: the difficulties of a dialogue based on metaphors, theological and scientific metaphors. For the scientific part, direct reference is made to physics, by examples from quantum mechanics whose scientific and epistemological interpretation is plausible and relevant for the discussion. In the same way, for the theological part, direct reference is made to the Bible, by examples from the New Testament whose theological and epistemological interpretation is plausible and relevant for the discussion.

### **Transdisciplinary Analogies. Sources of Some Theological Metaphors<sup>9</sup>**

Here are some directions of possible metaphorical constructions of theological (religious) importance:

- metaphors from philosophical language to theological (religious) language, important for certain conceptual clarifications in theology<sup>10</sup>;

---

<sup>8</sup> “With its specific character as a discipline charged with giving an account of faith, the concern of *fundamental theology* will be to justify and expound the relationship between faith and philosophical thought.” - John Paul II, Encyclical Letter *Fides et Ratio* (1998), 67

<sup>9</sup> See Robert Masson - *Without Metaphor, No Saving God -Theology After Cognitive Linguistic*, PEETERS, Leuven-Paris-Walpole, MA 2014

<sup>10</sup> *Fides et Ratio*: “It is not just a question of theological discourse using this or that concept or element of a philosophical construct; what matters most is that the believer’s reason use its powers of reflection in the search for truth which moves from the word of God towards a better understanding of it.”, 73.

- metaphors from scientific-empirical language to theological (religious) language, relevant for the existential theological sense / meaning of facts;
- metaphors from mathematical-formal language to theological (religious) language, relevant for the onto-theological meaning / sense of symbols.

We illustrate the latter case with an example. There is the possibility of exploiting some suggestive analogies of language between theology and mathematics by interpretation of purely mathematical results. In this way mathematics can be a point of reference on language level, a source of metaphors in theological expression. This short example refers to the case of letter exchange between German mathematician Georg Cantor and the top community of Catholic theologians in the second half of the 19<sup>th</sup> century.<sup>11</sup> As a mathematician, in his dialogue with the community of mathematicians on the subject of infinity, Cantor never made reference to God. However, in his private correspondence Cantor made explicit references to God.<sup>12</sup>

The first observation is that mathematical language can be correlated at a metaphorical level with our world of facts, by finite sets. The second observation is that the same kind of mathematical language can be correlated at a metaphorical level with a “transcendent world”, by infinite sets. By analogies and metaphors, mathematical language is correlated with theological content and relations: God and our finite world, God and His infinite world, God and his attributes etc.

Metaphors are created on the basis of mathematical formulations with theological significance. The language of mathematical signs understood as symbols with theological significance may imply theological content and representations that these symbols make possible without infringing internal religious requirements. (The opposite is also true: this is done without the violation of correctness of mathematical language.) Such metaphors project mathematical forms of language (finite sets, infinite sets etc.) in theological language. The resulting “images” are images of theology. In this way mathematics can “project” its own forms in a certain kind of metaphors, whether of science, theology, or art.

The metaphors from mathematics toward theology are images/interpretations of mathematical language in theological language and they show a certain kind of *theological images* of “facts”, “relationships” etc. which are not from this *world*. Let

---

<sup>11</sup> “He was also keenly aware of the ways in which his work might in turn aid and improve both philosophy and theology. Prompted by a strong belief in the role set theory could play in helping the Roman Catholic Church to avoid misinterpreting the nature of infinity, he undertook an extensive correspondence with Catholic theologians, and even addressed one letter and a number of his pamphlets directly to Pope Leo XIII.” - Dauben, 85

<sup>12</sup> By the early part of 1884, he could write to Mittag-Leffler that he was not the creator of his new work, but merely a reporter. *God* had provided the inspiration, leaving Cantor responsible only for the way in which his articles were written, for their style and organization, but not for their content. – Dauben, 105-106 (Cantor to Mittag-Leffler, Jan. 31, 1884, in Schoenflies (1927), 15-16.)

us mention however that both religious and mathematical language are autonomous on their content level and neuter in their mutual relationship. In strict connection with the example chosen, it must be emphasized all over again that the mathematical metaphorical language or the mathematical language in general or mathematics in general brings no arguments either for the existence of God, or for the faith in God or the legitimacy of theological metaphors. Mathematics does not prove anything from a theological point of view. These metaphors can have a *theological meaning* or even a *theological sense* may show something theological, even if it does not “share” a mathematical form with God’s world that it speaks about but only projects a mathematical form over this theological world.

### The Autonomy of Metaphors in Theology and Science

For metaphor in scientific language the problem is given by the relationship between the “metaphorical images” and facts (scientific facts). In this context it is the same problem for theology: for metaphor in theological language the problem is given by the relationship between the “metaphorical images” and God’s world (a transcendent world).

We consider metaphors the following biblical examples:<sup>13</sup>

- <sup>24</sup> He put another parable before them, *The kingdom of Heaven may be compared to a man who sowed good seed in his field.* (Mathew 13)
- <sup>31</sup> He put another parable before them, *The kingdom of Heaven is like a mustard seed which a man took and sowed in his field.* (Mathew 13)
- <sup>33</sup> He told them another parable, *The kingdom of Heaven is like the yeast a woman took and mixed in with three measures of flour till it was leavened all through.* (Mathew 13)
- <sup>44</sup> *The kingdom of Heaven is like treasure hidden in a field which someone has found; he hides it again, goes off in his joy, sells everything he owns and buys the field.* (Mathew 13)
- <sup>45</sup> *Again, the kingdom of Heaven is like a merchant looking for fine pearls;*  
<sup>46</sup> *when he finds one of great value he goes and sells everything he owns and buys it.* (Mathew 13)
- <sup>47</sup> *Again, the kingdom of Heaven is like a dragnet that is cast in the sea and brings in a haul of all kinds of fish.* <sup>48</sup> *When it is full, the fishermen bring it ashore; then, sitting down, they collect the good ones in baskets and throw away those that are no use.* (Mathew 13)

---

<sup>13</sup> Examples were chosen only from the Gospel According to Mathew.

- <sup>23</sup> *And so the kingdom of Heaven may be compared to a king who decided to settle his accounts with his servants. (Mathew 18)*
- <sup>1</sup> *Now the kingdom of Heaven is like a landowner going out at daybreak to hire workers for his vineyard. (Mathew 20)*
- <sup>1</sup> *Jesus began to speak to them in parables once again, <sup>2</sup> The kingdom of Heaven may be compared to a king who gave a feast for his son's wedding. (Mathew 22)*
- <sup>1</sup> *Then the kingdom of Heaven will be like this: Ten wedding attendants took their lamps and went to meet the bridegroom. (Mathew 25)*

### **The Parable of the Tares. The Theological Metaphor (“Metaphorical Image”)**

The *theological metaphors* are real or fictitious stories that can be seen as the commonplace experiences of many people, stories which point up and illustrate spiritual truths.

<sup>24</sup> He put another parable before them, “The kingdom of Heaven may be compared to a man who sowed good seed in his field. <sup>25</sup> While everybody was asleep his enemy came, sowed darnel all among the wheat, and made off. <sup>26</sup> When the new wheat sprouted and ripened, then the darnel appeared as well. <sup>27</sup> The owner’s labourers went to him and said, “Sir, was it not good seed that you sowed in your field? If so, where does the darnel come from?” <sup>28</sup> He said to them, “Some enemy has done this.” And the labourers said, “Do you want us to go and weed it out?” <sup>29</sup> But he said, “No, because when you weed out the darnel you might pull up the wheat with it. <sup>30</sup> Let them both grow till the harvest; and at harvest time I shall say to the reapers: First collect the darnel and tie it in bundles to be burnt, then gather the wheat into my barn.”” (Mathew 13, 24-30)

### **Theological Description and Explanation (“Theological Image”)**

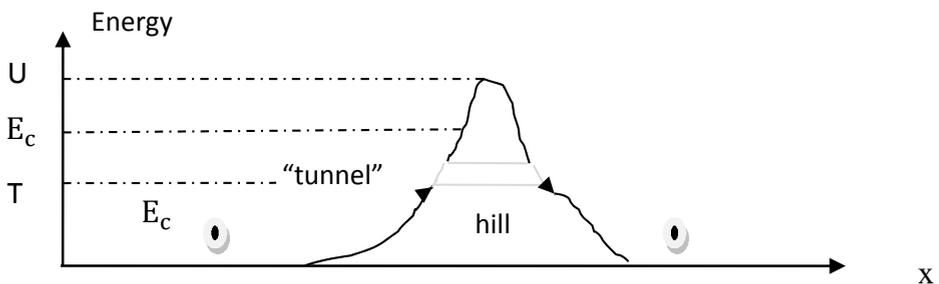
<sup>36</sup> Then, leaving the crowds, he went to the house; and his disciples came to him and said, “Explain to us the parable about the darnel in the field.” <sup>37</sup> He said in reply, “The sower of the good seed is the Son of man. <sup>38</sup> The field is the world; the good seed is the subjects of the kingdom; the darnel, the subjects of the Evil One; <sup>39</sup> the enemy who sowed it, the devil; the harvest is the end of the world; the reapers are the angels. <sup>40</sup> Well then, just as the darnel is gathered up and burnt in the fire, so it will be at the end of time. <sup>41</sup> The Son of man will send his angels and they will gather out of his kingdom all causes of falling and all who do evil, <sup>42</sup> and throw them into the blazing furnace, where there will be weeping and grinding of teeth. <sup>43</sup> Then the

upright will shine like the sun in the kingdom of their Father. Anyone who has ears should listen! (Mathew 13, 36-43)<sup>14</sup> The kingdom of Heaven is of course different from our world. The metaphor helps us understand that world - the kingdom of Heaven - even if that world order and laws are different. This is done starting from the familiarity of our world (familiar order, familiar laws, familiar images etc.). In this theological context, metaphor requires interpretation. By an epistemological point of view, metaphor is not a description or explanation; metaphor is an *explication*, it is a form of clarification. (*Explanation* and *explication* are often confused, mixed, superposed etc.)

### The Tunnel Effect. The Scientific Metaphor (“Metaphorical Image”)

The scientific metaphors are real possible scientific “images” (texts or pictures) that can be seen as “clarification analogies” to illustrate and clarify certain scientific phenomena.

The *tunnel effect* refers to the quantum mechanical process where a particle tunnels through a barrier that it classically could not surmount; or *tunnel effect* is a process by which a particle can pass through a potential energy barrier that is higher than the energy of the particle (or quantum tunnelling is the quantum-mechanical effect of transitioning through a classically-forbidden energy state.)<sup>15</sup>



Consider rolling (classically) a ball up a hill. If the ball is not given enough velocity (or kinetic energy), then it will not roll *over* the hill. Classically, in this case the movement of a ball (particle/corpuscle) is very familiar, intuitive and simple. If

<sup>14</sup> Alternative theological interpretations. “The Parable of the Wheat and the Weeds, or Tares, is filled with spiritual significance and truth. But, in spite of the clear explanation of the parable that Jesus gave (Matthew 13: 36-43), this parable is very often misinterpreted. Many commentaries and sermons have attempted to use this story as an illustration of the condition of the church [...] While this may be true, Jesus distinctly explains that the field is not the church; it is the world. [...]” - <http://www.gotquestions.org/parable-wheat-tares.html>

<sup>15</sup> For instance *tunnel effect* explains the escape of alpha particles from atomic nuclei.

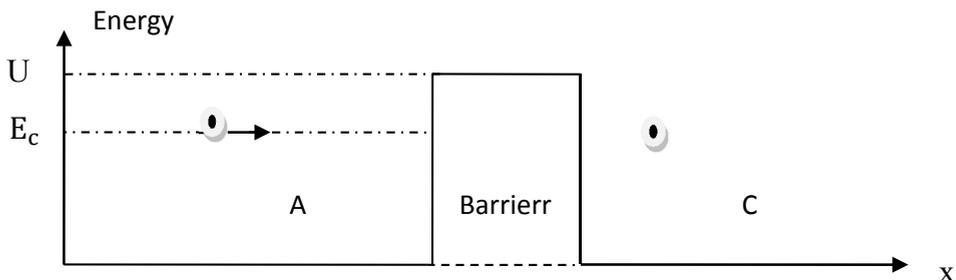
its energy is greater than the height of the barrier, it crosses it. If, on the other hand, its energy is lower than the height of the barrier, the particle can no longer cross it (and is reflected by it). But if the particle finds a tunnel through the hill:  $E_c$  then it can cross the hill. This makes a good sense classically (*in the "classical world"*). But in quantum mechanics (*in "another world" than the "classical one"*), objects do not behave like classical objects (such as balls) do.

[Paraphrasing] "The quantum world may be compared to / (is like) a ball which has not enough velocity (or kinetic energy) to roll over the hill but it finds on its way a tunnel through the hill and so it can cross the hill."

The quantum world is of course different from our world, the classical world. The metaphor helps understand the quantum world even if its order and laws are different. This is done starting from the familiarity of our world (familiar order, familiar laws, familiar images etc.). In this scientific context, metaphor requires interpretation. By an epistemological point of view, metaphor is not a scientific description or scientific explanation; metaphor is a form of *explication* (referring only to the world of physics (!)), it is a form of clarification. (There is often a risk for *explanation* and *explication* to be confused, mixed, superposed etc.)

### Quantum (Scientific) Description and Explanation ("Scientific Image")<sup>16</sup>

*Tunnel effect* is explained by quantum wave mechanics. On a quantum scale, objects exhibit wavelike behaviour. For a quantum particle moving against a potential hill, the wave function describing the particle can extend to the other side of the hill. This wave represents the probability of finding the particle in a certain location, meaning that the particle has the possibility of being detected on the other side of the hill. This behaviour is called *tunnelling*; it is as if the particle has found a tunnel through the hill (potential hill).



<sup>16</sup> It is a very brief scientific presentation.

- ◆ particle with kinetic energy  $E_c$  (in region A) strikes barrier (region Barrier) with height  $E_c$  and width
- ◆ classically the particle cannot overcome the Barrier
- ◆ quantum mechanically the particle can penetrate the Barrier and appear on the other side (in region C)
- ◆ then it is said to have “tunnelled” through the Barrier

In this context a very simple *description* and *explanation* is:

“The transmission coefficient  $\tau$  is the probability of a particle incident from the left region A to be tunneling through the barrier, region Barrier, and continue to travel to the right region C is  $\tau = e^{-2\frac{\sqrt{2m(U-E_c)}\Delta x}{\hbar}}$  where  $m$  is the mass particle and  $\hbar = \frac{h}{2\pi}$ ,  $h$  – Planck constant.<sup>17</sup>”

The quantum result is more unexpected: there still exists a non-zero probability of transmission, “across” the barrier (case:  $0 < E_c < U$ ).

In a concise expression, this specifically quantum phenomenon appears, in general, under the name of the *tunnel effect* in the literature. This nomenclature is derived from the picture/image of a particle bumping into a “hill”, of height  $U$  and unsurmountable to it, since it finds itself at an “altitude”  $T \leq E_c < U$ , and finding a tunnel into a “hill” or, more metaphorically, burrowing a tunnel through the “hill” to come out of the other side.<sup>18</sup>

### Analytical Philosophical Remarks. “Metaphor” in Dialogue

In analytical philosophy, not infrequently, artificial problems are invented, constructed whose analysis leads to clarifications. In this way, for someone who is not familiar with physics, a possible interpretation in relation to the scientific metaphor of tunnel effect - starting from the “world of classical physics” to the “world of quantum mechanics” - could come next: “A (quantum) particle moving against a (potential) hill sometimes finds open, somehow, a tunnel in the hill. In this way the particle can cross the hill.” This interpretation, however, has not, itself, anything to do with quantum mechanics scientific explanation; in the world of quantum mechanics the “objects” have another “nature” and another “behaviour” [the particles are not “balls”, they do not “roll” etc.] and the form of the laws of

<sup>17</sup> For example an electron with kinetic energy  $E_c = 1\text{eV}$  tunnels through a barrier with  $U = 10\text{eV}$  and width  $\Delta x = 0,5\text{nm}$  with a transmission probability  $\tau \cong 1,1 \cdot 10^{-7}$  (this is a very small probability but it can be experimentally observed).

<sup>18</sup> Alternative proposal for metaphorical terminology.

physics is much different from classical physics. Strictly in this context we can make the following statements. In classical mechanics, in principle, the particle (ball) cannot do anything: it cannot cross the hill (potential hill) with any energy [unless in its “energy-interval” a tunnel is opened somewhere].

In quantum mechanics, in principle, the particle can do anything: it can cross the hill (potential hill) with any energy (no matter how small it is)! But with a certain probability; no matter how small it is (the probability) but it is not zero! Once again, the world of quantum mechanics is significantly different from “our world”. (Observation. To develop analogies between “probability” and “tunnel” exceeds the scientific and philosophical legitimacy; it can possibly go toward an artistic metaphor.) It has made the following philosophical observation: the world of quantum mechanics is really our world, but on another scale; the kingdom of *Heaven* is not our world, it is a transcendent world.

The previous observations are readily accepted for scientific metaphor but the same thing doesn’t happen with biblical/theological metaphors. For many people the lack of a theological culture, the lack of a theological interpretation exercise and last but not least the absence of any sensitivities of faith is not an impediment to build theological interpretations for theological metaphors. There is cautious about reporting to scientific metaphors but it doesn’t happen with biblical/theological metaphors.

Both theological and scientific languages have metaphorical components. Is it possible that a dialogue be initiated between science and theology starting from metaphors of these languages? Apparently it seems to be a casual and friendly starting base for a dialogue. My opinion is different. Even sharing a preliminary mutual respect for domains, the interpretations of metaphors, within each area, are demanding and they are risky in the trans-disciplinary dialogue. They do not represent a starting point, but a dialogue which involves bilateral competences.

## REFERENCES

1. Asheley, P. - *Quantum Mechanics, Beyond all Reason* - <http://www.ldolphin.org/qm1.html>
2. Audi, R. (General Editor) - *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
3. Bartles, A. - *Explaining Referential Stability of Physics Concepts: The Semantic Embedding Approach*, in *Journal for General Philosophy of Science*, Volume 41, Number 2, December 2010, Springer.
4. Benoit, P. and Boismard, M.E. - *Synopse des Quatre Évangiles en Française - Avec Parallèles des Apocryphes et des Pères*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2013.

5. Cohen, T. - *Figurative Speech and Figurative Acts*, Journal of Philosophy, Vol. 72, No. 19, (November 6, 1975).
6. Cohen, T. - *Metaphor and the Cultivation of Intimacy*, Critical Inquiry, Vol. 5, No. 1. (Autumn, 1978).
7. Cohen, T. - *Metaphor, Feeling, and Narrative*, Philosophy and Literature, Vol. 21, No. 2. (October, 1997).
8. Cooper, D.E. - *Metaphor*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.
9. Crisp, D.O. and Rea, C.M. (Editors) - *Analythic Theology*, Oxford University Press, 2009.
10. Dauben, J.W. - *Georg Cantor and Pope Leo XIII: Mathematics, Theology and the Infinite*, Journal of the History of Ideas, vol. 38, No. 1, 1977.
11. Davidson, D. - *What Metaphors Mean*, Critical Inquiry, Vol. 5, No. 1 (Autumn, 1978).
12. Feynman, R.P. - *The Feynman Lectures on Physics* (Volume III. *Quantum Mechanics*) - [http://www.feynmanlectures.caltech.edu/III\\_toc.html](http://www.feynmanlectures.caltech.edu/III_toc.html)
13. Fogelin, R.J. - *Figuratively Speaking*, New Haven and London: Yale University Press, 1988 (Oxford Scholarship Online, 2011).
14. Lakoff, G. and Mark J. - *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, 2003.
15. Lévy-Leblond, J.M. and Balibar, F. (English translation by Twareque A.S.) - *Quantics - Rudiments of Quantum Physics*, North-Holland Amsterdam • Oxford • New York • Tokio, 1990.
16. Masson, R. - *Without Metaphor, No Saving God -Theology After Cognitive Linguistic*, PEETERS, Leuven-Paris-Walpole, MA 2014.
17. Ortony, A. (ed.) - *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
18. Paul John II - Encyclical Letter *Fides et Ratio* (1998).
19. Pulaczewska, H. - *Aspects of Metaphor in Physics*, Walter De Gruyter Inc, 2011.
20. Sowa, J.S. - *World's Models and Descriptions*, in *Studia Logica - An International Journal for Symbolic Logic*, Volume 84, Number 2, November 2006, Springer.
21. Stern, J. - *Metaphor in Context*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
22. Thom, R. - *Apologie du logos*, Hachette, Paris, 1990.
23. White, R.M. - *The Structure of Metaphor*, Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
24. Wittgenstein, L. - *Tractatus Logico-Philosophicus*, - Project Gutenberg's Tractatus Logico-Philosophicus, by Ludwig Wittgenstein, October 22, 2010 [EBook #5740].
25. Wright, L. - *Theological Explanation*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976.
26. Wybraniec-Skardowska, U. - *Meaning and Interpretation I*, in *Studia Logica - An International Journal for Symbolic Logic*, Volume 85, Number 1, February 2007, Springer.
27. Wybraniec-Skardowska, U. - *Meaning and Interpretation II*, in *Studia Logica - An International Journal for Symbolic Logic*, Volume 85, Number 2, February 2007, Springer.
28. <http://www.catholic.org/bible/>



## BOOK REVIEW

### ***Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology in Early Modern Europe* (ed. Tamás Demeter, Kathryn Murphy and Claus Zittel). Brill, 2015**

What are the standards for natural philosophical inquiry? To this question Early Modern philosophers came with different particular answers, with different *ideologies of knowledge*<sup>1</sup> that centre around values such as *usefulness* or moral *goodness*. The challenges that early modern philosopher had to deal with were less the discovery of new facts and theories but the creation of the standards and values according to which his endeavours represent genuine inquiries into nature. Acknowledging the important social, politic, economic, etc. background of inquiry, insisted upon in the last 30 years, the present volume propose to “turn back to questions of the epistemic content itself”<sup>2</sup> and analyse the epistemic values involved in the seventeenth and eighteenth-century scientific inquiry. The 15 contributions to this volume explore the main battlefields in which the epistemic values of Early Modernity were forged: the devices that orient and shape the ideology of inquiry, the role and characteristics of testimony, the religious requirements for epistemic research,

the strategies of conflict, the exceptions raised by “the science of man”, and the role of ethics *per se* in shaping epistemic values. The conflict between various values at play in Early Modern period shaped and are constitutive to the epistemic practices and theories developed during these battles for science.

The first paper of this volume begins by arguing that SSK (Sociology of Scientific Knowledge), which explained epistemic ideas in terms of socio-political context of their emergence, needs to accommodate the indissoluble epistemic links between ideas that evolve in intellectual debates of the period. After this introductory remarks Peter Dear gives an illuminating history of “Reason” in the seventeenth and eighteenth century, that goes up to D’Alembert’s ‘Preliminary Discourse’ to the *Encyclopédie*. He shows that this concept evolves autonomously following the internal logic of intellectual history and this evolution “merely emphasizes the inseparability of the diverse categories—political, theological, intellectual, physical—that constituted the epistemic themes” (p. 37), instead of reducing each epistemic move to an external explanatory category.

The devices constructed by artisans and engineers of the sixteenth century play a major role in the emergent epistemic paradigm. The first subsection of the book,

---

<sup>1</sup> Tamás Demeter, „Values, Norms and Ideologies in Early Modern Inquiry: An Introduction”, in *Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology in Early Modern Europe*, Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 37, Brill, 2015, p. 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 2.

“Devices and Epistemic Values”, focuses on the way in which hydraulic devices and the *camera obscura* modulate the scientific discourses of pneumatology and perception theory. The change of focus from the external influences to the internal evolution of ideas become evident in the discussion by Matteo Valleriani of the Garden of Pratolino whose engineer, Bernardo Buontalenti, took up an analysis of vacuum outside the Aristotelian framework, developing an artifact-based model for natural philosophy debates. In the same manner, Dániel Schmal insists on the role of *camera obscura* as a model for the analysis of vision in Descartes.

An important theme for the newly-established Early Modern empirical philosophy was the problem of testimony since the laws of nature were established by unusual, carefully-calibrated and detailed experiments which have to be attested by attentive, educated and reliable persons. The second section of this volume, “The Epistemology of Testimony”, analyses how testimony can be used in establishing the truth in the cases of Sergeant and Hume. John Henry shows how the need of defending Catholic tradition determines Sergeant to attack Locke's conception of ideas founded on the autonomous mind in favour of common notions forged by natural language by observing the usual course of nature. While Falk Wunderlich develops the arguments of Hume for total rejection of miracle reports in religious contexts.

In his “Kepler's Revolutionary Astronomy: Theological Unity as a Comprehensive View of the World”, Giora Hon presents the seemingly diverse faces of Kepler, from the brilliant mathematician to the intricate occultist, as the struggle for both a theological unity of science and a divine founda-

tion of knowledge. Contrary to this inclusive epistemology offered by Kepler, Hume is presented by Tamás Demeter as the one who tries to impose “secular methodological standards” (p. 176) to a century still haunted by the image of God's two equivalent books: the Book of Nature and the Bible. Against this “basic ideological framework” that gives equal status to religious' and natural philosophy's knowledge claims, Tamás Demeter shows that Hume engenders a *religious fictionalism* for which the truth-value of religious teachings has no bearing on their social and moral importance. The last paper that explores the relation between “Religion and Inquiry” is János Tanács' “The Problem of Parallels as a Protestant Issue in Late Eighteenth-Century Hungary” which presents the imbrications of mathematics and religious denomination. János Tanács shows how the belonging to the Protestant milieu of Hungary was instrumental in involving oneself with Kantian philosophy and the Problem of Parallels.

The fourth section, “Values in Controversy”, focusses on the way in which epistemic values are forged and put to work in Early modern science and philosophy. Gábor Áron Zemplén presents Newton's use of new rhetorical and methodological strategies in promoting his theory of colours through controversies and readjustments. Similar controversies are analysed by Axel Gelfert in “The Birth of Epistemological Controversy from the Spirit of Conflict Avoidance: Hobbes on Science and Geometry”.

This time the controversies proved to be detrimental for the main actor, Hobbes, who insists in his erroneous mathematical pursuits. Axel Gelfert shows that his insistence was driven by the conviction that geometrical demonstrations could preclude

controversies and that his political philosophy has a demonstrative force similar with Euclid's *Elements*. If the main focus of Early modern philosophy is the study of nature, there is also, especially at the end of that period, a turn toward the "science of man", an attempt to study, with newly established methodologies, the moral realm. Thomas Sturm presents the challenges and failures faced by David Hartley, Étienne Bonnot de Condillac, Charles Bonnet or Christian Gottfried Schütz in applying Newton's methods to human sciences. The Newtonian paradigm in natural philosophy also influenced the way Hume presents his own advances in moral sciences. Eric Schliesser shows in his paper "The Science of Man and the Invention of Usable Traditions" that, before the wide acceptance of Newton's theories, Hume presents himself as the Socrates of Early Modern who reforms moral philosophy after a century of reforms in natural philosophy, while the changes effected by Newton makes him reconsider the historical narrative and the model of progress of inquiry.

The last section of the book deals with proper ethical values, their role in shaping natural philosophical research and the transformation of such values into proper epistemic ones. Sorana Corneanu analyses the way in which Bacon takes a totally new approach toward charity, different from both Christian virtue and modern philanthropy, transforming it into a proper value of scientific research, a condition for the fruitfulness of his program. Ruth Lorand in

"Spinoza's Ethics: 'A Dominion Within a Dominion'" and Catherine Wilson in "What was Kant's Critical Philosophy Critical of?" reevaluate Spinoza's and Kant's systems in order to show the moral aims of their philosophies. While Spinoza founded his metaphysics on the ideal man described in the fifth part of his *Ethics*, Kant's aim was to show "that we are not trapped in the causal nexus [...] that there are spurs to morality in the human mind that do not reduce to the states of sympathy, benevolence, and fear that can be empirically studied [and] that, although the doctrine of hexaemeral creation and God's historical agency and providential care have to be rejected, nature has given us hints through her beauty, though the appearance of human beings on earth, and through the evidence of building forces constantly at work in nature, [the] pessimism is unwarranted." (p. 403)

As one can see, the codification of the proper values of natural philosophical inquiry was the result of a multitude of heterogeneous conflicts. The present volume "Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology in Early Modern Europe" offers a comprehensive image of the internal struggles for the establishment of epistemic values and as such it constitutes a valuable resource for every researcher of the Early Modernity.

**ROBERT R. A. ARNĂUTU**