Sous la direction de Claude Thérien et Suzanne Foisy

Les plaisirs et les jours



Les plaisirs et les jours



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone: 418 657-4399 – Télécopieur: 418 657-2096 Courriel: puq@puq.ca – Internet: www.puq.ca

Diffusion/Distribution:

Canada: Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec)

J7H 1N7 - Tél.: 450 434-0306/1 800 363-2864

France: Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France - Tél.: 01 60 07 82 99

Afrique: Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél.: 212 (0) 22-23-12-22

Belgique: Patrimoine SPRL, avenue Milcamps 119, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél.: 02 7366847 Suisse: Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél.: 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le «photocopillage» – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du «photocopillage».

Les plaisirs et les jours

Sous la direction de Claude Thérien et Suzanne Foisy Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre:

Les plaisirs et les jours

Textes présentés lors d'un colloque international tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières les 19 et 20 mai 2011.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-3667-8

- 1. Plaisir Congrès. 2. Plaisir dans la littérature Congrès. 3. Plaisir dans l'art Congrès.
- 4. Plaisir Philosophie Congrès. I. Thérien, Claude. II. Foisy, Suzanne.

BF515.P52 2013 152.4'2 C2012-942344-0

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Mise en pages: Le Graphe

Couverture - Conception: RICHARD HODGSON

Illustration: JAMES TISSOT (1836-1902), The Thames, 1876, huile sur canevas, 73 × 107,9 cm,
 Wakefield Art Gallery and Museums, Angleterre.

2013-1.1 – Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés © 2013 Presses de l'Université du Québec Dépôt légal – le trimestre 2013 – Bibliothèque et Archives nationales du Québec/Bibliothèque et Archives Canada Imprimé au Canada

Remerciements

Les directeurs de la publication remercient vivement le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Décanat des études de cycles supérieurs et de la recherche ainsi que la Chaire de recherche du Canada en rhétorique de l'Université du Québec à Trois-Rivières pour leur contribution financière précieuse. Leur reconnaissance va aussi au groupe de contact interuniversitaire « Esthétique et philosophie de l'art » de l'Université catholique de Louvain, aux comités scientifique et organisateur du colloque de 2011 à Trois-Rivières, à Josette Trépanier, Christine Lajeunesse et Isabelle Lachance pour leurs conseils judicieux et leur travail méticuleux.

Table des matières

der	nerciements	'
ntr	oduction	
	Claude Thérien et Suzanne Foisy	
_	DE LA DIFFÉRENCIATION DES FORMES DE PLAISIR	
	Le plaisir esthétique chez Kant: spécificité transcendantale et point de vue empirique Danielle Lories	1
	Hiérarchiser les plaisirs. Le jeu de <i>push-pin</i> vaut-il la poésie? Carole Talon-Hugon	2
	Le plaisir de l'imagination anonyme chez Baudelaire Claude Thérien	4
	L'argument de l'agression visuelle chez Allen Carlson_	ć

II –	LES PLAISIRS PARADOXAUX	
	Ce que la fiction fait aux passions douloureuses. Hume et Burke sur la sympathie et le plaisir tragique	79
	Le plaisir tragique de la photographie argentique 9 Branka Kopecki	95
	Les plaisirs de la laideur dans le roman obscène ou l'art d'être « avertis de notre existence »)9
	L'art kitsch. Dramatisation et distraction du plaisir esthétique	9
	Plaisir, jeu et écriture dans la déconstruction derridienne13 Rudy Steinmetz	}3
III –	DU SOUCI DE SOI À L'ESTIME D'AUTRUI : PLAISIR ET SOCIALISATION	
	Entre souci de soi et société des cœurs. Plaisir et discours de la morale au siècle des Lumières15 Marc André Bernier	51
	«Ils sont pleins de bonne volonté & de disposition». Goût sauvage et usages des arts dans les relations des jésuites en Nouvelle-France	53
	Éducation de la jeunesse et plaisirs de la fiction chez Geneviève Thiroux d'Arconville	79
	Notices biographiques 19	2

Introduction

Claude Thérien

Université du Québec à Trois-Rivières Suzanne Foisv

Université du Québec à Trois-Rivières

Dans le contentement qu'ils nous procurent jour après jour, peu importe leurs sources ou leurs causes, les plaisirs ne devraient jamais cesser. Pourtant, au-delà de cette pérennité tant souhaitée, une temporalité propre vient délimiter leur sens, leur valeur et leur fonction dans l'horizon de notre vie. « Il y a plaisir et plaisir¹ », aimait dire Paul Valéry. Certains plaisirs répondent à nos besoins, tandis que d'autres nous incitent à les rechercher et à les reproduire pour eux-mêmes, tellement ils nous sont des instants de félicité. Nul ne peut s'empêcher de réfléchir, ne serait-ce qu'occasionnellement, à la place significative et différentielle des plaisirs, à ceux qu'on sacrifierait sans peine et aux jouissances, même superficielles ou éphémères, dont l'absence

Paul Valéry, « Discours sur l'esthétique », dans Œuvres I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1298. Le titre de cet ouvrage collectif s'inspire du titre d'un recueil de poèmes en prose et de nouvelles publié par Marcel Proust en 1896 chez Calmann-Lévy à Paris.

représenterait à nos yeux une perte inestimable. À des degrés variables, par-delà l'immédiateté de la sensation, chacun de nous actualise le sens et l'impact des plaisirs dans une perspective existentielle.

Sous le regard de disciplines intellectuelles qui cherchent à approfondir et dans la variété des pratiques où elle se ressource, la question des plaisirs est abordée et traitée diversement. Les multiples fonctions présidant à la satisfaction des besoins vitaux, tel le maintien de la santé physique et psychique, peuvent être analysées, de même que les significations et les valeurs que les individus attribuent aux plaisirs et dont ils discourent volontiers. Nous ne faisons donc pas que ressentir le plaisir, l'envie de le réfléchir naît aussitôt. Certes, cette conscience spontanée n'a rien de la forme thématique, objective et stabilisée de l'attitude scientifique : elle traduit plutôt notre sensibilité à une présence qui, loin de ne susciter qu'une jouissance qui s'épuise, éveille surtout une attention qui perdure. Les ramifications du plaisir se font donc riches et variées. Ainsi, la satisfaction d'un besoin naturel s'accompagne toujours d'une sensation agréable, mais aussi de quelque chose de vital au point de vue fonctionnel. Sous cet angle, la réalité du besoin est signalée, besoin que la satisfaction vient combler ou son absence, aggraver. Depuis longtemps les philosophes ont reconduit l'explication du mécanisme de ces appétits au phénomène d'autoconservation de la vie. L'une des questions encore pertinentes aujourd'hui est de savoir si la source de nos malheurs ne viendrait pas du fait qu'au lieu de nous contenter de la satisfaction des appétits les plus simples, nous préférons nous égarer dans la création et la quête de désirs superflus qui nous mènent à mille lieues des «vraies valeurs». Parallèlement, les humains ne cessent d'exploiter une aptitude inouïe à jouir de sensations très éloignées de la nécessité organique. Les plaisirs de l'esprit et la plupart des sentiments ne sont-ils pas de cet ordre?

Sous la catégorie des besoins naturels, outre les sensations physiques, il faut certes inclure la satisfaction des besoins psychiques individuels, qui nécessite le recours à la raison, aux sentiments, aux émotions et aux passions. Prenons l'amour maternel qui contribue au développement affectif de l'enfant en le préparant à rencontrer les émotions qui naîtront bientôt au contact des autres et d'une société élargie. Cette éducation initiale doit le prédisposer ultimement à utiliser ses facultés de façon autonome et responsable. Le sentiment de plaisir et de peine peut s'enraciner ici dans deux contextes différents. À un premier niveau, ce sentiment sera associé au plaisir ou au déplaisir des sensations corporelles immédiates. Au niveau de l'assouvissement des besoins psychiques, le sentiment conservera cette dynamique de recherche du plaisir et d'évitement de la peine, en étant cette fois-ci amalgamé à un monde beaucoup plus complexe. Si les êtres humains partagent avec le monde animal l'univers des sensations, ce sont leurs sentiments, leurs émotions et leurs passions qui ouvrent un monde autre, celui du sens. Par ailleurs, ces derniers sont distribués

Introduction 3

dans divers volets de la vie active, où ils doivent composer avec une perspective rationnelle et un univers de responsabilités, où les interactions sociales leur confèrent une tout autre signification.

À différentes époques, la littérature et les arts ont mis en scène des mondes imaginaires où sont présentés les conflits entre raison, sentiments et passions, et reliés plaisirs et peines selon des configurations et des conséquences variables. Ces mondes nourrissent les réflexions sur le rôle constitutif de la sensibilité et de l'affectivité dans l'accomplissement de l'idéal d'une vie rationnelle équilibrée et pleine de sens. La culture générale de l'humanité documente donc, à travers son patrimoine artistique et réflexif, non seulement ce qui fait plaisir ou engendre de la souffrance, mais ce qu'elle fait en les exprimant. Les contributions du présent ouvrage témoignent de la diversité des voies qu'emprunte la question des plaisirs. Lors d'un colloque international tenu les 19 et 20 mai 2011 à l'Université du Québec à Trois-Rivières, nous avons voulu rendre la discussion la plus actuelle possible en faisant se côtoyer des chercheurs et des étudiants de cycles supérieurs issus de disciplines aussi diverses que la philosophie, la littérature, la neuropsychologie, la musique, les arts visuels et l'histoire de l'art. À la lumière des contributions retenues pour le présent collectif, trois foyers de recherche ont attiré l'attention. Il s'agit de la place du jugement et de l'imagination dans la différenciation des formes de plaisir, des plaisirs paradoxaux en relation à la réalité et à la fiction, ainsi que du rôle des plaisirs dans le souci de soi et l'estime d'autrui.

LA PLACE DU JUGEMENT ET DE L'IMAGINATION DANS LA DIFFÉRENCIATION DES FORMES DE PLAISIR

Repartons de la boutade de Valéry: « Il y a plaisir et plaisir. » Celle-ci exprime une exhortation à ne pas mettre tous les plaisirs sur un pied d'égalité. En un sens, la question des plaisirs est une question redoutable, car elle nous incite à aller au-delà de leur immédiateté et nous place devant le défi de distinguer leur nature et leurs formes dans l'économie de nos vies. Cette exigence se révèle difficile à satisfaire dans la mesure où nos modes de vie actuels, accélérés et discontinus, sont placés sous la pression de la société marchande qui a tendance à réduire le sens de notre commerce avec le monde en termes de rapports de consommation, à supplanter la question de la qualité de nos appréciations par celle de leur quantité. En outre, puisque la durée de l'appréciation ne se mesure plus qu'en termes de profit et d'argent (*time is money*), il appert que le sens de cette activité agréable ou bien se voit réduit au sensationnalisme, ou bien s'engouffre dans le relativisme propre à l'idiosyncrasie individuelle. Dans un cas comme dans l'autre, la question de la différenciation des plaisirs demeure entière.

Dans son texte sur la troisième critique kantienne, Danielle Lories propose de reconstruire l'analyse des différenciations conceptuelles qui distinguent spécifiquement le plaisir esthétique des plaisirs de l'agréable et du bien. L'originalité de sa contribution consiste à ne pas simplement traiter de la « spécificité transcendantale » du jugement de goût, mais à éclairer l'intelligence de l'ensemble de ces différenciations, en accentuant la distance opérée par Kant face à la théorie des sentiments agréables et la distinction entre le beau naturel et le beau artistique sur lesquels s'exerce différemment ce jugement. La lecture que fait Lories met en relief que l'on a tort de penser avec Adorno ou Derrida que l'entreprise transcendantale n'aurait aucune assise empirique. Non seulement Kant n'a pas inventé ces distinctions, mais il a lui-même insisté sur l'importance de partir de l'expérience du sujet concret individué, présent de corps et d'esprit à l'expérience vive qu'il exécute en jugeant. L'analyse de l'auteure accorde ces différences avec leur source respective, tout en les clarifiant à l'aide du jeu des facultés humaines qui sont à l'oeuvre dans la satisfaction spécifique associée aux expériences esthétiques.

La prise en charge du jugement critique présidant à l'appréciation différenciée des plaisirs occupe également le centre du texte de Carole Talon-Hugon, qui reconsidère le principe d'équivalence des plaisirs de l'utilitariste Bentham. La conséquence immédiate de l'application d'un tel principe est de rendre comparable ce qui est incomparable. Non seulement le nivellement de la différence de nature des jouissances qui s'ensuit entraîne la « dé-hiérarchisation » de l'hédonisme esthétique, mais il aboutit à un hédonisme artistique qui jauge les œuvres aux plaisirs qu'elles engendrent. Cette réduction injustifiable ne tient compte ni de l'historicité des arts et des goûts ni de l'intentionnalité de l'œuvre d'art. « L'esthétisation de l'art » et « la subjectivation du beau » constituent les deux présupposés historiques et théoriques émanant de la position de Bentham, position dont l'auteure entend contrecarrer les effets délétères sur le jugement critique actuel en affirmant qu'il suffit de se tourner vers les propositions de sens que recèlent les œuvres d'art pour découvrir que celles-ci sont irréductibles aux plaisirs que l'on peut en tirer.

Dans le texte que consacre Claude Thérien à l'imagination anonyme chez Baudelaire, l'auteur se préoccupe de montrer le caractère proprement exploratoire que ce poète accorde à la pratique du flâneur au sein des foules. Le plaisir de l'imagination anonyme caractérise l'intensification de l'attention ressentie par l'individu qui devient réceptif à l'identité voilée des autres, qu'il croise tels des inconnus. Sous le couvert de l'anonymat, l'homme des foules se trouve en position d'observateur invisible de la multitude où il vient en même temps se perdre et communier avec les autres. Cette analyse permet de distinguer deux formes opposées de l'activité imaginative: l'une est distanciante et déréalisante à l'égard de la réalité, tandis que l'autre cherche à l'approfondir, en serrant au plus près sa présence sensible.

Introduction 5

Sous l'angle de l'esthétique environnementale, le texte de Frédéric Abraham illustre l'apport de la philosophie analytique dans son évaluation des tenants et aboutissants de l'argument dit de «l'agression visuelle » défendu par le philosophe canadien Allen Carlson. L'auteur se réfère aux magnifiques photographies d'Edward Burtynsky, qui semblent, lors d'une première lecture, voiler l'aspect pollué ou mutilé d'espaces naturels et urbains. Le problème posé par une telle appréciation esthétique devant la pollution environnementale consiste à la faire apparaître comme acceptable, à faire éprouver même le désir qu'elle perdure, ce contre quoi Carlson veut précisément nous mettre en garde. S'appuyant sur la distinction établie par D. Prall et J. Hospers, ce dernier distingue entre un sens «mince» et un sens «épais» de la notion de plaisir. La seule observation de la forme d'une colonne de fumée s'échappant des cheminées industrielles peut produire une expérience esthétique plaisante bien que fugace, d'ordre esthétique ou formel, tandis qu'un regard plus approfondi tend à encercler un problème d'ordre écologique, existentiel, social ou éthique, touchant à la nature de l'objet. L'analyse de F. Abraham, pour qui l'expérience esthétique ne doit pas être dénaturée par ces considérations à dimension morale, passe au peigne fin la laideur que Carlson aurait diagnostiquée dans ces clichés.

LES PLAISIRS PARADOXAUX EN RELATION À LA RÉALITÉ ET À LA FICTION

Ressentir au même moment deux sensations divergentes est chose fréquente. Il est difficile toutefois de les différencier et de départager les sensations vagues des sensations plus définies. Plusieurs phénomènes apparaissent ainsi sous l'appellation de « plaisirs paradoxaux ». Sur le plan de la sensibilité sensorielle, il peut s'agir de la translation d'une sensation dans une sensation opposée: par exemple, en hiver, le contact de la peau avec le grand froid produit une sensation de brûlure. Sur le plan de la vie émotionnelle, les plus grandes joies nous arrachent souvent d'heureuses larmes. S'il n'est pas rare de voir ces plaisirs s'exprimer par les voies de l'oxymore, c'est qu'ils laissent cohabiter des « satisfactions mêlées », qu'ils matérialisent un état d'esprit qui reflète l'ambivalence des émotions. Cette question a retenu l'intérêt de plusieurs auteurs du présent ouvrage, qui l'ont approchée sous divers angles et contextes d'interrogation.

Depuis la poétique aristotélicienne, plusieurs philosophes se sont penchés sur l'élucidation du phénomène de conversion du sentiment de peine en son contraire et ont tenté de repérer la cause de l'émotion tragique. Relèvet-elle du contenu de cette forme d'art, de la qualité proprement esthétique de la représentation ou est-elle ancrée tout entière dans les dispositions affectives

de la subjectivité? L'œuvre de Hume offrirait, selon Daniel Dumouchel, une série de solutions au paradoxe en adoptant certaines idées de Du Bos et de Fontenelle, pour élire enfin l'éloquence comme cause du plaisir. La clef du paradoxe résiderait, chez Burke, dans la structure pathique de la sympathie en tant que source de toutes les passions sociales. L'article aborde le plaisir engendré devant le réel et dans la fiction, le délice (sublime) issu de la douleur et la théorie antique du « repli sécuritaire ». En dévoilant « [c]e que la fiction fait aux passions douloureuses », l'auteur reconstruit les réponses des deux auteurs dans le contexte du siècle des Lumières, en l'éclairant par leurs conceptions respectives de la sympathie.

Sous une tout autre approche, Branka Kopecki, artiste et photographe, défend l'idée d'un plaisir «tragique» relevant du statut paradoxal de la représentation de la photographie argentique. Alimentée par un regard théorique sur sa propre pratique, l'auteure présente une réflexion sur le caractère «hétérotopique», «hétérochronique» et «hétérorhétorique» de cette forme artistique. D'une part, l'image analogique résulte d'une empreinte de la réalité en mouvement et, d'autre part, la pellicule ne retient qu'un fragment, immobilisé en un instant aussi décisif que définitif. Nous voilà au centre d'une expérience poétique, paradoxale et vertigineuse, où s'entrecroisent des polarités qui semblent irréconciliables. Il y a donc une dimension tragique inscrite dans la structure de la photographie analogique qui provoque par surcroît un sentiment tragique lié à la temporalité et à la mémoire.

De quel plaisir la laideur est-elle le plaisir? Telle pourrait être la question qui oriente l'enquête menée par Marie Lise Laquerre à propos des « plaisirs de la laideur dans le roman obscène ». Dans son article, le sentiment vital est associé à ces plaisirs qui semblent structurer pour une bonne part l'esthétique des Lumières françaises, dont les règles distinguaient au départ les plaisirs vrais, agréables et légers, des plaisirs faux. Dans le contexte du matérialisme va poindre une conception énergétique allant tout à fait à l'encontre de la beauté et de la vertu et, par là, conforme à la fameuse sentence d'Helvétius: celle d'être « avertis de notre existence ». Les impressions inédites, la recherche de plaisirs variés, dénoncées par les philosophes comme la cause de la variété ou de la décadence des goûts, sont ici revendiquées dans le but de réhabiliter les passions. Cette nouvelle esthétique fait la promotion d'une exaltation sensuelle dont les fondements s'éloignent du débat parallèle sur l'antinomie du goût. Non seulement la laideur est-elle de tout temps cause de plaisir, mais sa représentation offre désormais aux passions un «supplément d'existence». Par sa crudité, l'esthétique du roman obscène diverge de l'esthétique du roman libertin, où le badinage est de l'ordre d'une séduction enjouée et plaisante, légère et voluptueuse.

Introduction 7

Le statut ambivalent du recours au plaisir revendiqué par l'art kitsch est traité dans l'article de Dominique Sirois-Rouleau. Cette forme d'art caractéristique du xx^e siècle nous fait, en effet, nager dans la surenchère des procédés et effets esthétiques, comme si, à la Bentham, l'indice de jouissance devenait le critère de la qualité de l'objet présenté. Selon l'auteure, cet art du banal, héritier de l'ère postmoderne, qui amalgame et détourne les significations déterminées, sert de métaphore à la destinée actuelle du sort réservé au plaisir esthétique. L'attitude kitsch valorise pour sa part la démocratisation des plaisirs de l'art, tout en réduisant ceux-ci aux usages idiosyncrasiques de l'individu qui abandonne toute hiérarchisation à l'égard de la valeur et de la qualité respective des types d'art et des genres d'expérience esthétique. Selon elle, l'art kitsch, empreint d'ironie et d'humour, de « perspective augmentée » de plaisir esthétique, contribue lui-même à dénoncer l'attitude kitsch généralisée qui menace de tout réduire, y compris les plaisirs, au règne de la banalité.

Le jeu n'est-il qu'une activité plaisante qui ne porte pas à conséquence? N'y a-t-il pas, au contraire, une part de sérieux en tout jeu, une part de plaisir dans les activités les plus sérieuses? Le texte de Rudy Steinmetz sur Derrida démontre comment les concepts habituels sont loin de rendre compte de l'entrelacement inextricable de catégories opposées dans toutes les pratiques que nous exerçons. Ainsi en va-t-il des peines et des plaisirs. Le travail d'écriture de la déconstruction derridienne, qui se présente en apparence comme une pratique purement littéraire, engage, en réalité, une discussion critique sur les enjeux les plus importants de la tradition métaphysique. L'auteur retrace le débat de Derrida avec Platon sur la question de la rivalité et de la proximité entre la littérature et la philosophie et il montre comment Nietzsche devient son ultime allié lorsqu'il s'agit de défendre l'ampleur de la fonction métaphorique du langage et du rôle constitutif de la fiction dans l'écriture.

LE RÔLE DES PLAISIRS DANS LE SOUCI DE SOI ET L'ESTIME D'AUTRUI

Littérature et philosophie ont engendré au XVIII^e siècle de nombreuses œuvres où chacune des disciplines pouvait trouver dans l'autre une complicité, des ressources et des causes communes. Écrivain et philosophe, essayiste et moraliste n'étaient pas des alliés inhabituels. À propos du plaisir, la réflexion portait, entre autres, sur son rôle dans l'éducation du genre humain, dans l'essor de la vie sociale, dans la formation des rapports entre communautés historiques et dans la promotion de l'idéal d'un monde cosmopolitique. Les plaisirs, au lieu de diviser les hommes à l'intérieur d'eux-mêmes et entre eux, ne sont-ils pas devenus plutôt de véritables vecteurs de socialisation, de puissants leviers éducationnels, de rassemblement et de développement de l'humanité?

Dans son texte consacré à la problématique du plaisir au siècle des Lumières, Marc André Bernier illustre en quoi philosophes et écrivains de ce siècle parlent «le même langage» à propos de la volupté et de la moralité. L'usage des métaphores musicales (celle de « corps sonores » et d'« accords harmoniques » chez Rameau) dévoile un plaisir restauré comme élément de la matière sensible, principe qui ordonne corps et esprits, sens et cœurs à l'image de la mécanique où la vibration sonore opère la transmission. Tandis qu'un plaisir consonant rassemble les individus, une raison concordante rehausse les passions par le « goût de l'esprit ». La problématique du plaisir s'insère donc, selon l'auteur qui s'appuie sur des écrits de Meusnier de Querlon et de Lévesque de Pouilly, dans une «double tension entre conduite sensuelle et réflexion philosophique, expérience sensible et analyse morale», détectable même chez les auteurs de l'Encyclopédie. Tandis que les lois mécaniques de l'acoustique expliquent les phénomènes de sympathie, la théorie des sentiments moraux, défendue par plusieurs penseurs de ce siècle au-delà de la logique des intérêts, succède à celle des sentiments agréables en incrustant davantage la morale dans la nature affective de l'homme, dont le cœur ne vit que par et pour les mouvements mutuels de bienveillance. Non seulement la faculté de sentir fonde la morale, mais la question du plaisir va jusqu'à renouveler son discours.

Alors que le texte de Marc André Bernier dévoile comment le plaisir entraîne une socialisation de l'individu qui accorde le souci de soi avec l'estime d'autrui, le texte d'Isabelle Lachance traite de la conversion des « Sauvages » d'Amérique au christianisme par le moyen des plaisirs visuels et auditifs intégrés à l'action missionnaire des jésuites. Son analyse explore la façon dont ils écrivent s'y prendre pour gagner la foi amérindienne et légitimer leur monopole quant à la représentation, et ce, dans les domaines de l'image, de la musique et de l'éloquence. Dans leurs récits, les conversions se produisent ainsi en aiguillonnant les passions par divers moyens, face auxquels les Sauvages, devenus spectateurs, se seraient trouvés ravis par et dans la contemplation divine. Ainsi aurait été forgé un « goût à leur usage », une piété spécifique. Comme le souligne l'auteure, ce *modus operandi* était présenté par les jésuites comme une possibilité de transformer l'esprit des échanges qui animait à cette époque la réalité missionnaire en une inféodation de la culture amérindienne.

Le manuscrit récemment retrouvé de Geneviève Thiroux d'Arconville, femme savante du XVIII^e siècle, révèle la volupté d'une pratique silencieuse et solitaire, différente de celle qui s'exerce dans les salons. Andréane Audy-Trottier se penche sur le texte *Histoire de mon enfance*, dans lequel cette femme se livre à une analyse rétrospective de sa pratique de la lecture et réfléchit sur le rapport entre les plaisirs de l'imagination et la morale. L'auteure rapproche ce qui se passe chez l'écrivaine des propos d'Addison, de Burke et de Du Bos. L'âme du lecteur serait subjuguée par un ravissement qui a trait aux idées. La cause du plaisir naît de leur représentation pathétique et des émotions

Introduction 9

sublimes suscitées, plus que des faits racontés. Toutefois, si l'affliction produite est une condition nécessaire au plaisir, la lecture d'un roman galant vient corrompre le jugement. Entre le plaisir de lire et le pouvoir de l'imagination, la jeunesse est menacée, à moins que vienne y remédier une lecture philosophique qui trouve une utilité morale à ces pratiques, celle de la connaissance de soi.

* * *

Un mot en terminant à propos de la toile de James Tissot que nous avons choisie pour la page couverture dans le but d'illustrer les enjeux soulevés par le présent ouvrage. Les regards obliques, les visages inexpressifs et la dérive sur la Tamise dans une atmosphère de villégiature semblent métaphoriser les plaisirs des sens et de la réflexion dans leurs paradoxes : les attitudes nonchalantes, empreintes de mystère et les costumes somptueux ; le désintéressement et la tentation des rencontres éphémères ; l'anonymat et la communion silencieuse des cœurs ; l'intériorité des êtres et la séduction des gestes, des images et des discours ; puis, dans le cadre fluvial du XIX^e siècle, un aspect détonnant en regard de ce regroupement harmonieux de personnages, la pollution environnementale tel un clin d'œil à la corruption morale.



I – DE LA DIFFÉRENCIATION DES FORMES DE PLAISIR

Le plaisir esthétique chez Kant

Spécificité transcendantale et point de vue empirique

Danielle Lories

Université catholique de Louvain

En raison du « désintéressement » du plaisir esthétique chez Kant, Adorno faisait de la théorie kantienne « l'antithèse de la théorie freudienne de l'art qui définit celui-ci comme réalisation du désir¹ », et il écrivait que « l'esthétique apparaît à Kant comme un hédonisme émasculé, un plaisir sans plaisir² ». La satisfaction « dépourvue » de l'intérêt deviendrait « satisfaction d'une chose

^{1.} Theodor W. Adorno, Théorie esthétique, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 27. Il conviendrait, ce n'est pas ici le propos, de relever que la mise en évidence du désintéressement chez Kant n'appartient pas seulement, ni même prioritairement ou surtout, à une théorie de l'art, mais bien à une «critique de la faculté de juger esthétique», plus précisément à l'analytique du beau (bien que l'analytique du sublime l'évoque également), alors que les beaux-arts et le génie ne sont abordés qu'après la déduction. À cet égard, les thèses de Kant et celles de Freud ne peuvent guère être comparées immédiatement. Il est du reste sans doute possible de dégager chez Kant d'autres jugements sur l'art que le pur jugement esthétique dans son désintéressement, même si la construction du texte kantien veut que ce jugement puisse en effet s'appliquer à l'œuvre des beaux-arts. La théorie du génie est cependant plus complexe.

^{2.} Ibid., p. 29. Toutes les citations de ce texte sont empruntées aux p. 27 et 29.

si imprécise qu'elle ne convient plus à aucune définition du beau »; la doctrine de la satisfaction désintéressée serait « pauvre », le jugement esthétique désintéressé « ne porte[rait] sur rien ». Navrante « faiblesse » de la théorie kantienne donc...

Et Derrida de surenchérir: « *Je-me-plais-à-me-plaire-à* – ce qui est beau. En tant qu'il n'existe pas », et de ponctuer: « plaisir dont l'expérience est impossible³ ».

Que, bien qu'il soit en droit possible, nul homme n'ait peutêtre jamais posé un jugement esthétique pur, on peut le concéder sans mal à Derrida. Ce n'est pas plus problématique que d'admettre en morale kantienne que peut-être aucun acte purement moral n'a jamais été accompli par un être humain. Que la justice ne soit pas de ce monde n'empêche pas de donner sens à ce terme et de réclamer toujours plus de justice entre les hommes... Mais la qualification de la thèse de Kant par Adorno manque par trop l'enjeu de son analyse du jugement de goût. Ce sera mon premier point. Dans le second, je m'efforcerai de dégager au mieux du texte kantien ce qu'il en est du plaisir du goût.

Par-delà les enjeux de systématique critique, que l'on ne saurait surestimer, et pour s'en tenir à la chose même: le beau et son appréciation, le goût et son jugement, on peut dire que, dans la première partie de la troisième *Critique*, Kant se pose la question de savoir s'il y a un sens à parler du jugement esthétique (ou du jugement de goût) en tant qu'il résisterait à la réduction à un autre type de jugement: jugement de connaissance, jugement d'agrément, jugement d'utilité (c'est bon à ceci ou à cela), jugement moral (c'est bon en soi), ces deux derniers types ayant en commun d'apprécier l'objet eu égard à une fin. Et il n'y a, à l'évidence, de sens à parler de jugement esthétique qu'à condition qu'un tel jugement dans son irréductibilité soit au moins en droit possible. L'essentiel de l'effort kantien porte dès lors sur la mise au jour des conditions de possibilité de ce jugement dans sa spécificité.

Le fil rouge de cette entreprise transcendantale kantienne, qui demande à quelles conditions l'appréciation formulée par l'expression « ceci est beau » peut être cernée dans sa spécificité, est bien connu. La spécificité du jugement esthétique est d'être subjectif et désintéressé, de prétendre, en dépit de sa subjectivité et en vertu de son désintéressement, à une validité universelle, de se comporter comme un jugement prenant en compte une finalité mais sans fin, de prétendre à valoir nécessairement pour tout sujet d'une validité exemplaire et conditionnée. Les prétentions à une universalité et à une nécessité seulement subjectives ont à être fondées en droit – un tel jugement est possible, doté de telles prétentions fondées, si la satisfaction que déclare le jugement

^{3.} Jacques Derrida, La vérité en peinture, Paris, Flammarion, 1978, p. 55; voir également p. 57.

qui dit « c'est beau » est prise au jeu libre de l'entendement et de l'imagination, qui s'activent l'un par rapport à l'autre, comme s'il s'agissait de connaître l'objet, alors même qu'aucun concept déterminé ne s'offre sous lequel subsumer la représentation de l'imagination, et sous la présupposition d'un sens commun, c'est-à-dire d'une manière commune d'éprouver le libre jeu de ces facultés. Cette supposition doit être faite dans tout principe de connaissance qui ne soit pas sceptique. Bref, le goût peut être appelé un sens commun⁴.

Je n'entends pas ici refaire la démonstration qui constitue le cœur du propos kantien. Je souhaite seulement faire justice des accusations précitées: hédonisme émasculé, impossibilité du plaisir esthétique tel qu'il serait conçu par Kant. Et, pour ce faire, je me tournerai moins vers la teneur proprement transcendantale du propos que vers d'autres ordres du discours qui ne peuvent manquer d'intervenir.

Tout d'abord, si Kant se pose la question des conditions de possibilité du jugement de goût, c'est en partant d'un descriptif de ce que l'on appelle généralement ainsi, descriptif qui s'efforce de se tenir au plus près de l'usage. En premier lieu, le jugement « c'est beau » exprime une satisfaction ; il est donc subjectif en ce sens que l'objet ou sa représentation se trouve rapporté à l'état du sujet, état de satisfaction ou d'insatisfaction. Au contraire de ce qui se passe dans un jugement de connaissance, le sujet dit ce qu'il éprouve. Ce qu'il dit n'est pas une vérité dont la validité devrait être reconnue par tous en vertu du partage du concept, et la description conceptuelle de l'objet ne peut suffire à déduire « ce doit être beau ». Il faut être mis en présence de l'objet, le voir ou l'entendre, en faire une expérience, personnellement, éprouver un plaisir ou un déplaisir à même cette expérience afin de prononcer un jugement qui dit le plaisir ou le déplaisir éprouvé. Ne pas admettre cette distinction du jugement esthétique avec le jugement objectif de connaissance, c'est purement et simplement éluder la question : il n'y a pas alors de spécificité du jugement de goût, lequel se réduit à un jugement empirique et conceptuel de connaissance. Ce serait in fine nier que l'on prenne plaisir au beau, ou que le plaisir ait quoi que ce soit à voir avec les critères du beau qui seraient définis par ailleurs.

Mais la question et la spécificité du jugement de goût s'effaceraient tout autant si l'on devait réduire la satisfaction du goût à celle qu'on exprime dans d'autres types de jugement. C'est ici qu'intervient dans la description du

^{4.} Voir Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, trad. J.-R. Ladmiral, M.B. de Launay et J.-M. Vaysse, dans Œuvres philosophiques, trad. sous la dir. de F. Alquié, Paris, Gallimard, 1985, t. II, p. 915-1299, § 40. Il m'arrive de modifier cette traduction en le signalant. Les références sont aux paragraphes et, quand c'est utile, à la pagination du texte original, dans l'édition de l'Académie de Berlin: E. Kant, Kritik der Urteilskraft, dans Kant's gesammelte Schriften, éd. Preussischen [auj. Deutsche] Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin, G. Reimer, 1902-, t. V [1913], p. 167-485 (désormais Ak).

jugement sur le beau l'idée de désintéressement. Sur ce point non plus Kant n'invente pas, mais se réfère à ce qui se pense en son siècle sous le couvert du goût ou du sens du beau. Sans faire la genèse du « désintéressement esthétique », on peut rappeler que cette notion est véhiculée par la réflexion de l'époque en la matière. On en trouve par exemple l'écho chez Hutcheson⁵. Pareillement, Hume prévient contre les préjugés dans le jugement de goût et insiste sur la nécessité, pour l'expert du goût, de faire preuve d'un certain détachement et de se considérer comme « un homme en général » qui oublie autant que possible « son être singulier » et les « circonstances qui [lui] sont particulières⁶ ». Kant met la rigueur de son analyse au service de cette notion, qu'il trouve inhérente à l'usage qui fait parler du goût comme étant le sens du beau, en donnant une définition générale de l'intérêt, laquelle entend couvrir toutes les sortes possibles d'intérêt pouvant intervenir dans une appréciation d'objet suscitant une satisfaction7. L'intérêt, écrit-il, est « la satisfaction qui est liée pour nous à la représentation de l'existence d'un objet»; en excluant l'intérêt du principe du jugement de goût, Kant exclut que la satisfaction prise au beau soit satisfaction d'un désir de quelque ordre que ce soit, il exclut « ce en quoi je dépends de l'existence de l'objet», pour recentrer l'attention de celui qui juge sur la chose à juger « quand nous nous contentons de la considérer (dans l'intuition ou la réflexion) ». Quand la question est celle de la beauté, expliquet-il, on ne demande pas si l'existence de la chose «a ou pourrait avoir quelque importance pour nous-mêmes ou pour quiconque »; il s'agit de savoir «si cette pure et simple représentation de l'objet s'accompagne en moi de satisfaction, quelle que puisse être mon indifférence concernant l'existence de l'objet de cette représentation ». Et le philosophe se réclame de l'usage : « [C]hacun devra admettre », dit-il, qu'un jugement où «se mêle le moindre intérêt est tout à fait de parti pris et ne constitue nullement un jugement de goût qui soit pur », cette exclusion étant requise pour jouer le rôle de juge en matière de goût8. La satisfaction du goût ne saurait avoir pour principe « aucune condition d'ordre personnel et privé⁹». C'est ce qui permet de supposer en chacun les conditions de la même satisfaction que celle que j'exprime en disant «c'est beau»: j'ai exclu (je suis censée avoir exclu) tout ce dont je serais seule à dépendre. Et c'est pourquoi le jugement de goût peut s'exprimer – c'est ce qu'il fait dans

^{5.} Le plaisir du beau est dit, dans son *Inquiry*, « distinct de cette joie que suscite la perspective d'un avantage»; le thème est récurrent, comme l'indépendance des charmes de la beauté par rapport à l'utilité de ce qui est jugé beau, la mise à l'écart des « préjugés » et l'idée que l'intérêt peut contrarier l'exercice du sens du beau. Voir Francis Hutcheson, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. A.-D. Balmès, Paris, Vrin, 1991, p. 58, 73 et 101.

^{6.} David Hume, Les essais esthétiques, trad. R. Bouveresse, Paris, Vrin, 1974, t. II, p. 93.

^{7.} Voir E. Kant, Critique de la faculté de juger, op. cit., fin du § 2.

^{8.} Ibid., § 2.

^{9.} Ibid., § 6.

l'usage – comme si la beauté était une propriété de l'objet : le jugement esthétique se présente comme un jugement de connaissance car on peut le supposer valable pour tous, puisque rien de ce qui distingue les sujets qui jugent les uns des autres ne doit y être tenu en compte.

À l'évidence la spécificité du goût est ainsi assurée par rapport à l'agréable, à « ce qui plaît aux sens dans la sensation 10 »; non seulement chacun reconnaît que son appréciation est en ce cas fondée sur un sentiment « personnel et privé » et dès lors est restreinte à sa seule personne¹¹, mais il admettra aussi que sa satisfaction suppose « une relation de [l']existence [de l'objet] à l'état qui est le [s]ien¹²». La sensation suscite le désir de pareil objet, une inclination est produite; c'est de la recherche de la jouissance sensible qu'il est question. Je n'exprime pas seulement le plaisir, à l'évidence impartageable et privé, que j'éprouve à consommer ce verre de vin des Canaries, mon attention va aussi à l'existence dans la bouteille d'une autre quantité de ce nectar dont dépend la satisfaction réitérée de mon désir. Du reste, en ce domaine, chacun accepte qu'il faille dire « ceci m'est agréable à *moi* » plutôt que « c'est agréable », et admet de s'en tenir en ce domaine au principe « à chacun son goût 13 ». Il serait en revanche ridicule, reconnaît-on, de dire « ceci est beau pour moi »: en parlant de beauté on attend des autres qu'ils «éprouvent la même satisfaction », on juge « pour tout le monde » et c'est pourquoi l'on parle de la beauté « comme si c'était une propriété des choses 14 ».

Quant à la satisfaction que l'on exprime eu égard à ce que l'on qualifie à bon droit de «bon», elle se distingue de la satisfaction prise au beau par son nécessaire rapport au concept d'une fin, et dès lors aussi en ceci qu'elle repose sur un intérêt. Ce qui est bon peut plaire médiatement: c'est bon à quelque chose, c'est utile à la fin poursuivie; ce qui est bon peut l'être immédiatement: c'est bon par soi-même, en soi. Quoi qu'il en soit, ce qui est jugé bon est porteur d'un intérêt, le plus haut qui soit en ce qui concerne «ce qui est bon absolument et à tous égards, c'est-à-dire le bien moral» car, explique Kant, «le bien est objet de la volonté (c'est-à-dire de la faculté de désirer déterminée par la raison). Or vouloir quelque chose et trouver une satisfaction à son existence, c'est-à-dire y prendre intérêt, c'est la même chose 15».

^{10.} *Ibid.*, § 3.

^{11.} *Ibid.*, § 7.

^{12.} *Ibid.*, § 3.

^{13.} *Ibid.*, § 7.

^{14.} Id.

^{15.} Ibid., § 4.

Tout au long de ces discussions, Kant s'est référé à l'usage : « [M]ême dans les propos les plus courants, on distingue l'agréable du bon¹6 », tout en prévenant certaines confusions qui obscurcissent le débat et font obstacle au discernement entre différents types de satisfaction. Il procure ainsi au lecteur un répertoire des satisfactions spécifiquement différentes¹7.

- La satisfaction (*Wohlgefallen*) de l'agrément de ce qui est agréable (*das Angenehme*) est une satisfaction qui a rapport à la faculté de désirer, c'est une satisfaction conditionnée par des *stimuli* sensoriels. Celle du bien (au sens moral élevé du terme) est une satisfaction qui a aussi rapport à la faculté de désirer mais, comme on a vu, déterminée par la raison, c'est une satisfaction pratique pure. L'une et l'autre sont intéressées : l'objet plaît dans son existence.
- La satisfaction du goût est désintéressée, indifférente à l'existence de l'objet, elle se donne dans la simple contemplation, la mise en relation est entre la manière dont l'objet se présente (sa Beschaffenheit) et le sentiment de plaisir et de déplaisir (Lust/Unlust). On a donc affaire à trois relations différentes des représentations à ce sentiment.
- Est agréable à quelqu'un ce qui lui fait plaisir (vergnügt). Est beau ce qui lui plaît simplement (ihm bloss gefällt). Est bon (gut) ce qui est estimé, approuvé (geschätzt, gebilligt): en disant cela on reconnaît à l'objet une valeur (Wert) objective.
- L'agrément concerne aussi bien les animaux dénués de raison; le beau seulement les hommes (dans leur nature animale et raisonnable); le bien vaut pour tout être raisonnable.
- Le beau est satisfaction libre car désintéressée: ni la raison ni les sens n'obligent par leur intérêt à approuver (à donner son approbation: *Beifall*).
- La satisfaction d'agrément se rapporte à l'inclination (*Neigung*); celle du beau à la faveur (*Gunst*); celle du bien au respect (*Achtung*).
 La première est une satisfaction des sens, la seconde de la faculté de juger. La troisième relève de la raison.
- La liberté de la faveur se distingue en ceci que ni une inclination ni une loi de raison ne nous laissent libres de faire d'un objet quelconque un objet de plaisir (*Lust*). Tout intérêt correspond à un besoin (supposé ou produit par l'intérêt), il n'y a donc pas de liberté d'approbation, ni de choix (*Wahl*).

^{16.} *Id*.

^{17.} Ibid., § 5.

À ce registre du besoin et de la contrainte, de l'absence de choix et du commandement, s'oppose celui d'une liberté de jouer (*spielen*) avec les objets sans s'en faire dépendre, de choisir ses objets de satisfaction et d'éprouver un plaisir qui ne vient combler aucun manque, un plaisir libre parce qu'il est de surcroît, qu'il vient en plus, gracieusement. Un plaisir sans dépendance... un plaisir en excédent.

Par ces distinctions, Kant clarifie le débat et met en évidence le bien-fondé de l'usage quand celui-ci parle du goût et différencie le beau de l'agréable et du bon. Il est en effet possible de fonder ces différences.

Et en montrant par la démarche transcendantale qu'il est en droit possible de porter un jugement esthétique désintéressé, c'est-à-dire qu'il y a un fondement possible à une satisfaction libre de tout intérêt et qui soit universellement et nécessairement partageable, parce qu'elle a son fondement dans les conditions générales de la connaissance, dans le jeu de l'imagination avec l'entendement, sans concept, Kant met en exergue l'aptitude humaine à éprouver un plaisir incomparablement libre.

L'insistance porte chez lui sur la liberté. Il affirme la possibilité d'un plaisir libre au sens où il est libéré du joug du besoin – et donc de l'addiction aux jouissances qui mettent l'homme sous dépendance – et libéré aussi de la loi qu'impose la raison et qui ne laisse pas de choix quant à ce qui peut ou non nous donner satisfaction.

Est-ce là un plaisir « dont l'expérience est impossible »? Kant entend assurément montrer au contraire qu'il est en droit possible. Cela veut-il dire que l'expérience d'un tel plaisir serait à ses yeux chose courante, banale, ordinaire ou triviale? Certes non. À bien des reprises Kant insiste sur la difficulté qu'il peut y avoir à se débarrasser de toute considération d'ordre privé et plus généralement de tout intérêt, fût-il le plus élevé. On peut aller jusqu'à dire que, pour le sujet empirique que je suis, il peut être extrêmement ardu de m'assurer pour moi-même que mon jugement est tel – sans parler d'en convaincre autrui, puisque je n'ai pas d'arguments probants à ma disposition.

Mais que celui qui juge vise à porter un tel jugement, c'est un fait qui s'exprime par l'usage du terme « beauté ». Être certain pour lui-même que son jugement est tel, cela suppose que le sujet jugeant dissocie bien, dans sa propre conscience, ce qui relève de l'agrément ou du bien de la satisfaction du goût proprement dit... Mais bien souvent (öfter), parce qu'il ne le fait pas, il porte un jugement de goût erroné, faux (irrig).

Ce sont bien cette négligence et cette absence de certitude dans le chef de qui juge qui rendent la nécessité du jugement de goût conditionnelle. En portant un jugement de goût, en disant «c'est beau», je prétends avoir correctement subsumé le cas sous les conditions universellement subjectives qui rendent possible un tel jugement, et je prétends que mon jugement n'a

pris en compte que ces conditions¹⁸; mais il faut reconnaître que « cela entraîne *d'inévitables* difficultés¹⁹» et que la subsomption, ne faisant pas appel à un concept mais seulement à un rapport de deux facultés qui ne peut être que senti (*empfindbares Verhältnis*), « est facilement trompeuse²⁰».

Il n'est pas toujours aisé, loin de là, d'écarter « autant que possible²¹ » ce qui doit l'être, de faire la part des choses, mais, « même si l'on se trompe » à ce propos et que le jugement n'est pas pur, «l'erreur ne concernera que l'application illégitime à un cas particulier²²». Nous sommes bien capables de porter un pur jugement de goût, quand bien même nous nous tromperions parfois, souvent, voire toujours. Kant ne fait que mettre en évidence les conditions auxquelles un jugement de goût est possible, avec la prétention qu'il comporte de valoir pour tous. Cette prétention, le jugement la manifeste dans les faits en s'exprimant comme si la beauté était une propriété de l'objet, et l'usage la reconnaît en ceci que, d'une part, «chacun est assez modeste pour ne pas prêter aux autres » un assentiment universel à ses jugements d'agrément, de goût des sens – cela m'est agréable à moi – et, d'autre part, en ceci que ceux qui portent des jugements de goût de la réflexion – c'est beau –, même si l'expérience leur montre la difficulté d'obtenir une adhésion universelle à leur jugement, ne sont pas en fait « en désaccord quant à la possibilité d'une telle prétention » : personne ne dit «c'est beau pour moi», ce serait ridicule de l'aveu de tous²³. L'impossibilité de l'accord porte sur le cas particulier, elle tient à la grande difficulté de faire abstraction de tous ses intérêts et à l'incapacité où l'on est de faire la preuve que l'on est purement désintéressé dans le jugement porté, et qu'il ne repose dès lors que sur notre sens commun.

Le mérite de Kant est de faire droit à ce que véhicule l'usage en parlant de goût. Et de dégager ainsi une possibilité humaine de plaisir libre, libre de concept et libre aussi par rapport à la condition humaine d'animalité et de besoin qui nous rend dépendants de l'existence des choses.

Cette liberté n'est pas inexistence. Ce n'est pas « en tant qu'il n'existe pas », comme le suggère Derrida, que le beau nous plaît. L'expérience du beau n'est pas chez Kant seulement possible, elle est requise. Le jugement esthétique est un jugement empirique, le plaisir exprimé y est « dépendant d'une représentation empirique » : « [O]n ne peut pas déterminer a priori quel objet sera

^{18.} Cette remarque suit ibid., § 38 et sa note.

^{19.} *Id.*; je souligne.

^{20.} Remarque suivant ibid., § 38.

^{21.} Ibid., § 40.

^{22.} Ibid., § 40, note.

^{23.} Ibid., § 8.

ou non conforme au goût, il faut l'expérimenter²⁴ », et ce, personnellement et en toute autonomie, car on ne juge pas du beau par ouï-dire. Mon jugement est singulier en ceci qu'il porte sur un objet qui m'est donné ici et maintenant : «[O]n veut soumettre l'objet à l'examen de ses propres yeux²⁵. » Loin de se prononcer sur un objet évanescent, le jugement esthétique kantien se prononce in praesentia; il faut que l'objet me soit donné dans mon expérience, et que je le rapporte immédiatement à mon sentiment de plaisir ou de déplaisir, de sorte que ce que je dis, certes, ne concerne pas les propriétés objectives de ce que j'ai sous les yeux, mais bien plutôt le sentiment que j'éprouve en tant que cet objet ou sa représentation m'affecte. Le jugement est esthétique dans la mesure où ce qui m'est offert dans l'expérience n'est rapporté « qu'au sujet (au sentiment qu'il éprouve)²⁶». On met «la conformation de l'objet» en relation avec son sentiment de plaisir et de déplaisir²⁷. Le jugement est contemplatif, il fait droit à la manière d'être de l'objet, sans se laisser dicter sa loi par aucune dépendance que je puisse avoir par rapport à son existence : « C'est ce que je fais de cette représentation en moi-même [...] qui importe pour que je puisse dire qu'un tel objet est beau et pour faire la preuve que j'ai du goût²⁸. » La singularité de l'expérience de l'objet est requise au point qu'aucune généralisation n'est possible. C'est «la rose que je regarde» que je peux déclarer belle dans un jugement de goût; si j'énonce «les roses en général sont belles», je porte un jugement logique qui n'est plus lui-même esthétique²⁹. Et comme il n'y a pas de règle formulable a priori qui puisse prédire ce qui me plaira ou non, je dois attendre que l'expérience me livre l'objet pour juger.

Ce n'est donc pas « en tant qu'il n'existe pas » que je me plais au beau, mais en tant que l'objet jugé tel m'est offert dans mon expérience personnelle et non délégable, où je juge en toute autonomie, dans un plaisir immédiatement mien.

Quant à parler d'un hédonisme émasculé, il a dû apparaître au passage combien l'expression est inappropriée. Celle-ci ne peut avoir de sens qu'en fonction d'une conception réductrice de l'aptitude humaine aux plaisirs. Elle semble relever d'une conception selon laquelle non seulement le plaisir désintéressé est impossible, puisqu'elle suggère pour le moins que toute possibilité de plaisir est dépendante de l'existence d'un désir qu'il s'agit de combler,

^{24.} Ibid., Introduction, section VII.

^{25.} Ibid., § 8.

^{26.} *Ibid.*, § 1.

^{27.} Ibid., § 5.

^{28.} Ibid., § 2.

^{29.} Ibid., § 8.

mais selon laquelle, qui plus est, la notion même de plaisir renverrait uniquement au désir le plus sensible et le plus animal qui soit, à la satisfaction d'un besoin physiologique élémentaire.

La conception des aptitudes humaines aux plaisirs qui semble sousjacente à cette expression tombe pour le moins sous le coup de la critique qu'adresse
Kant à ceux qui font «une confusion tout à fait courante³0». Il s'attaque alors à
ceux qui considèrent que «toute satisfaction [...] est elle-même sensation (d'un
plaisir)³1» d'agrément. Dans cette vue, «tout ce qui plaît est donc, précisément dans
la mesure où cela plaît, agréable³2». Si l'on admet cela, fait en substance valoir Kant,
alors tout fait farine au moulin: l'agréable, le bien même au sens le plus élevé, le
beau, «tout cela revient exactement au même pour ce qui est de l'effet sur le sentiment de plaisir³3». Bref, il n'y aurait de plaisir pour l'homme que celui que Kant
décrit comme spécifique de l'agréable. S'il en est ainsi, il n'est plus guère question
de juger non plus: «[C]oncernant ce qui est agréable de la façon la plus vive, il
s'agit si peu de jugement sur la nature de l'objet que ceux qui ne poursuivent sans
cesse que la jouissance [...] se dispensent volontiers de tout jugement³4.»

En insistant sur les différences spécifiques entre les satisfactions liées à l'agréable, au bien, au beau, et sur le désintéressement propre à ce dernier en particulier, Kant insiste sur l'accès proprement humain à un plaisir libre qui ne soit placé sous aucune dépendance, ni celle des besoins corporels ni celle des commandements de la loi. Bien loin de mutiler les hommes dans leur accès à de multiples satisfactions, le désintéressement kantien ouvre l'éventail des possibilités humaines de satisfaction.

C'est bien plutôt la conception des plaisirs humains sous-jacente à l'expression cavalière d'Adorno qui mutile l'homme dans sa capacité de satisfaction. Il ne manque rien au plaisir kantien, il recèle bien plus, et de bien plus proprement humain, que la conception adornienne, tout au moins telle qu'elle se laisse lire à travers ce reproche à Kant.

Mais les diverses satisfactions que distingue patiemment Kant sont bien des modalités du sentiment de plaisir et de déplaisir. Qu'en est-il donc du plaisir en général (*Lust*)? C'est mon second point.

On en trouve une définition au paragraphe 10. Kant a d'abord défini une fin et, de là, la finalité comme «la causalité d'un concept relativement à son objet», lequel est donc fin. Il peut alors définir ainsi le plaisir et son contraire:

^{30.} *Ibid.*, § 3.

^{31.} *Id*.

^{32.} *Id*.

^{33.} Id.

^{34.} Id., fin du paragraphe.

[L]a conscience de la causalité d'une représentation³⁵ eu égard à l'état du sujet, en vue de le *conserver* peut ici désigner en général ce qu'on appelle plaisir [*Lust*]; au contraire, le déplaisir est cette représentation qui contient le principe [*Grund*] pour déterminer l'état des représentations dans le sens de leur propre contraire (pour les détourner ou les éliminer)³⁶.

En termes très simples, la marque qu'une représentation apporte un plaisir (quel qu'il soit), c'est que le sujet tend à conserver en lui l'état que suscite sa manière d'en être affecté.

Le plaisir du goût correspond bien à cette définition. Dès le départ, au paragraphe 1, Kant parle d'une mise en rapport de la représentation au sujet, c'est-à-dire à son sentiment de plaisir ou de déplaisir; le sujet « se sent lui-même » (sich selbst fühlt), dans la mesure où « il est affecté [affiziert wird] par la représentation ». Il éprouve une « sensation de satisfaction » (Empfindung des Wohlgefallens) quand la représentation est rapportée à son « sentiment vital » (Lebensgefühl), lequel est ce qu'on appelle « sentiment de plaisir ou de déplaisir ». Dans ce sentiment de plaisir, le sujet s'éprouve soi-même, il ressent son propre état, et ce, dans un sentiment de vie; dans le jugement de goût, ce sentiment de son état concerne sa faculté représentative tout entière: le rapport des deux facultés que sont l'entendement et l'imagination.

Le paragraphe 9 précise : « [L]'état de l'esprit [Gemützustand] » dans un tel jugement est celui « d'un sentiment du libre jeu des facultés représentatives [eines Gefühls des freien Spiels] » et c'est le rapport harmonieux des facultés qui procure le plaisir (Lust). Dans la conscience sentie de ce rapport, ce qui est senti, c'est « le jeu rendu plus aisé [erleichterten Spiele] des deux facultés de l'esprit [...] animées [belebten] par leur accord réciproque³⁷ ». Les deux facultés s'animent gratuitement, comme par jeu, elles se vivifient dans un rapport, une concorde éprouvée comme facilitée, rendue aisée et comme légère.

Le paragraphe 15 revient sur « une certaine aisance [Behaglichkeit] du sujet à appréhender une forme donnée dans l'imagination³⁸ ». Le sujet se sent à l'aise, il éprouve un certain confort, dans lequel il se plaît. Et donc dans lequel il peut se complaire à demeurer et qui concerne ses facultés représentatives.

La vie, l'animation ou la vivification des facultés représentatives, un état d'aise, de facilité éprouvée dans une conscience qui est de l'ordre du sentir, un état de l'esprit que l'on ne peut que souhaiter voir se maintenir,

^{35.} La notion est plus large que le concept au sens strict de la définition précédente.

^{36.} Ibid., § 10; trad. modifiée.

^{37.} Ce thème de la *Belebung* des deux facultés dans le rapport qui s'instaure entre elles est à nouveau évoqué au § 21.

^{38.} Voir Ak, p. 227.

que l'on ne peut que souhaiter prolonger si c'est en notre pouvoir: ainsi est décrit le plaisir contemplatif du jugement de goût. Ce plaisir « comporte [...] une causalité en lui, consistant à conserver l'état de la représentation même ainsi que l'occupation des facultés de connaître sans autre intention³⁹ », conformément à la définition du paragraphe 12: « Nous nous arrêtons à contempler le beau, car cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même⁴⁰. »

Si l'élément de jeu et de liberté distingue le plaisir esthétique du goût des autres types de satisfaction, ce qui est commun à tous est, semblet-il, l'élément de vie, d'animation, voire d'intensification du sentiment vital. C'est ce qui se manifeste bien dans les comparaisons des différents types de satisfaction ou de jugement et d'abord dans celle du beau avec le sublime au paragraphe 23. La satisfaction du beau «apporte directement avec soi un sentiment d'élévation, d'intensification [Beförderung] de la vie [des Lebens]⁴¹ ». Ce plaisir est promotion de la vie; il est en phase avec le jeu de l'imagination et est compatible avec l'attrait (Reiz) qui apporte de l'agrément⁴².

Le sentiment du sublime est plus complexe et comporte un plaisir qu'on peut dire négatif. C'est que le plaisir n'est qu'indirect: « [I]l est produit par le sentiment d'un soudain blocage des forces vitales [Hemmung der Lebens-kräfte], suivi aussitôt d'un épanchement [Ergiessung] plus puissant de celles-ci. » Le lien du sublime va à l'émotion (Rührung) plutôt qu'à l'attrait, et au sérieux plutôt qu'au jeu⁴³.

Plutôt que d'être éprouvé comme aisé et confortable parce que favorisant le sentiment de la vie, le plaisir du sublime suppose une contrariété, un obstacle mis à l'animation et à la vie; cette entrave est ensuite dépassée dans une certaine violence et un certain débordement. Le sentiment de vie intervient, mais il est éprouvé de manière bien différente, de manière moins paisible, et la satisfaction concerne le rapport de l'imagination à la raison.

C'est avec le plaisir d'agrément qu'il est le plus délicat de ne pas confondre le plaisir propre du beau, surtout si l'on tient en compte d'une part sa facilité d'association avec les attraits, d'autre part la pertinence d'analyses empiriques du jugement et du plaisir esthétiques. Cette pertinence permet pourtant de souligner à nouveaux frais l'indispensable analyse transcendantale et son complément dans une déduction qui justifie la prétention d'un jugement esthétique à

^{39.} E. Kant, Critique, op. cit., § 12.

^{40.} Id.

^{41.} Ibid., § 23; voir Ak, p. 245.

^{42.} Le § 14 mentionnait déjà cette coexistence possible, qui ne va pas sans pouvoir entraîner une confusion entre le principe du goût et celui de l'agrément dû à l'attrait.

^{43. § 23.} Ce rapprochement du sublime avec l'émotion, toujours associée, ainsi que l'attrait, à l'agrément, de même que l'arrêt suivi de l'épanchement de la force vitale étaient déjà mis en contraste avec l'expérience du beau à la fin du § 14.

valoir universellement et nécessairement. Les observations physiologiques ou psychologiques de Burke sont une riche matière pour une anthropologie empirique, mais elles ne peuvent à l'évidence rendre compte de la prétention du jugement de goût à l'universalité et à la nécessité⁴⁴.

Sur le plan empirique, il faut admettre que toute représentation en nous, de quelque nature qu'elle soit (sensible, purement intellectuelle), peut être liée à un plaisir d'agrément ou à son contraire, une douleur d'ordre physique, même si ceux-ci peuvent être imperceptibles⁴⁵. Toute représentation, si elle est modification du sujet, «affecte le sentiment de vie» et n'est donc pas indifférente. Et il faut, toujours sur le plan de l'analyse empirique, concéder à Épicure que le plaisir d'agrément et la douleur sont d'ordre corporel même s'ils peuvent avoir leur source dans l'entendement par exemple. Empiriquement, il faut reconnaître que

sans le sentiment de l'organe corporel, la vie serait la simple conscience de son existence [bloss Bewusstsein seiner Existenz], mais ne serait pas le sentiment [Gefühl] de bien-être ou de mal-être [Wohl- oder Übel-befindes], c'est-à-dire de la stimulation [Beförderung] ou de l'inhibition [Hemmung] des forces vitales⁴⁶.

C'est que « le *Gemüt* est lui-même seulement et entièrement vie (le principe de vie lui-même) », de sorte que ce qui stimule la vie ou l'inhibe doit venir du dehors, et cependant de l'homme même, et est donc à chercher dans le rapport à son corps⁴⁷.

On peut concéder cela à l'analyse empirique, mais on ne peut pas placer toute la satisfaction que procure un objet dans le plaisir d'agrément, ni la lier entièrement à l'attrait ou à l'émotion. Ce serait renvoyer chacun à son sens privé et « toute censure du goût » disparaîtrait. Par-delà l'analyse empirique, il faut donc s'attacher à l'examen transcendantal qui met au jour un principe *a priori* du plaisir du goût, que ne peut repérer « l'observation des lois empiriques des modifications de l'esprit⁴⁸ ».

^{44.} La confrontation avec l'analyse de Burke se présente dans la seconde partie de la «Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants » qui suit le § 29 (voir Ak, p. 277-278) et précède le § 30 où Kant commence à traiter de la Déduction. À cette occasion, la conception épicurienne du plaisir est abordée une première fois. Elle l'est une seconde fois au § 54 (voir *infra*).

^{45.} Je paraphrase en rendant *Vergnügen/Schmerz* par plaisir «d'agrément/douleur», cette dernière devant s'entendre comme physique, pour respecter les distinctions terminologiques introduites par Kant au § 5 (voir *supra*) et pour éviter les confusions sur les niveaux d'analyse.

^{46.} Ak, p. 277-278.

^{47.} Id.

^{48.} Ibid., p. 278.

C'est seulement l'examen transcendantal qui, au fond, peut distinguer le plaisir esthétique du plaisir d'agrément, par-delà l'effort conscient que je fais pour porter un jugement désintéressé. Physiologique, l'examen empirique ne peut, semble-t-il, que ramener tout plaisir à sa dimension corporelle et donc d'agrément. Kant y revient, en débat avec Épicure à nouveau au paragraphe 54.

De ce point de vue, il semble que seul le plaisir d'agrément (quelle qu'en soit la cause) puisse être envisagé. Et ce plaisir d'agrément (Vergnügen) semble (scheint) toujours être «dans un sentiment qu'a l'homme du renforcement [Beförderung] de l'ensemble de sa vie [des gesamten Lebens], donc aussi de son bien-être [Wohlbefindes] corporel, c'est-à-dire de sa santé⁴⁹». C'est dans cette mesure qu'on peut donner raison à Épicure, pour qui tout plaisir d'agrément est une sensation corporelle. Il s'est seulement mal compris lui-même « en comptant au nombre des plaisirs d'agrément la satisfaction intellectuelle et même la satisfaction pratique⁵⁰». Au contraire, si l'on tient compte de la différence entre la satisfaction de l'agrément et celle qui est intellectuelle ou pratique, alors on peut comprendre un fait d'expérience incontestable (dont Épicure ne peut rendre compte), à savoir qu'un plaisir d'agrément puisse plaire ou déplaire à celui qui l'éprouve, et de même qu'une douleur puisse plaire ou déplaire également. C'est qu'il s'agit alors d'une approbation ou d'une désapprobation fondée sur la raison, tandis que l'agrément ne repose que sur un bien-être éprouvé physiquement ou la perspective d'un tel bien-être. Et si Épicure s'est mal compris, c'est qu'il n'est pas aisé de faire la part des choses quand l'agrément et le sentiment de la bonne santé ont pour origine une activité impliquant l'entendement, ou des idées esthétiques. Kant le montre en comparant le jeu de hasard, qui n'implique aucune beauté, avec le jeu des sons, la musique, et le jeu des idées ou des pensées (soit le mot d'esprit ou la plaisanterie) comme relevant tous de l'agrément. L'essentiel est en effet chaque fois l'influence de la représentation sur le corps, l'essentiel est chaque fois dans l'interaction de l'esprit et du corps, et le plaisir réside dans l'effet sur les forces vitales, sur leur équilibre dans le corps et sur le sentiment de la santé. Même un plaisir d'agrément qui a sa source dans des concepts qui suscitent des idées esthétiques peut donc être une sensation animale, donc seulement corporelle. Cela ne porte pas préjudice à la spécificité du «sentiment spirituel du respect pour les idées morales», ni non plus au plaisir du beau dans sa spécificité⁵¹. C'est que, pour les distinguer, l'examen transcendantal peut aller bien plus loin que l'analyse empirique.

^{49. § 54;} Ak, p. 330-331.

^{50.} Id.; Ak, p. 331.

^{51.} Voir Ak, p. 334-335.

D'un point de vue transcendantal, on peut en effet synthétiser les différences comme suit. L'agréable est ce qui plaît aux sens dans la sensation, qui procure bien-être corporel, sentiment de la santé du corps, éprouvé par un sens privé. L'agréable s'apprécie par rapport à un intérêt qui est d'ordre sensible. Il s'agit d'une recherche de jouissance, et l'on peut à peine parler de jugement à ce propos.

Le beau est ce qui plaît universellement sans concept, dans le simple jugement et indépendamment de tout intérêt, dans un plaisir pris au libre jeu, harmonieux, de l'imagination avec l'entendement dans leur concorde en vue d'une connaissance en général. La finalité sans fin s'entend par rapport aux facultés de connaître en général et le beau appartient aux objets de cette faculté, il est du monde phénoménal.

Le sublime est l'objet d'une satisfaction qui suppose déjà le sentiment moral. C'est un plaisir négatif: le sublime « plaît immédiatement par la résistance qu'il oppose à l'intérêt des sens⁵²». Les facultés mises en relation dans cette appréciation sont l'imagination et la raison, et non plus l'entendement; et ce, dans une perspective pratique et non plus cognitive. Ce rapport des facultés est un rapport de tension ou de conflit, de violence plutôt que d'harmonie. Il est incorrect de qualifier de sublime un quelconque objet naturel⁵³; le sublime doit être situé « au niveau de l'esprit », il « ne s'adresse qu'aux idées de la raison ».

Le bien est l'objet d'une satisfaction dans un jugement déterminant et non réfléchissant; la loi y est absolument contraignante et la nécessité de la satisfaction de tous est un commandement qui ne souffre pas de conditions. Le sentiment de respect pour les idées morales est spirituel seulement. Et la liberté concernée est suprasensible; le bien est objet de volonté.

Le sentiment de vie est bien en cause dans le plaisir esthétique, mais ce n'est pas en tant qu'il est éprouvé corporellement, c'est dans la vivification et l'animation des facultés de l'esprit l'une par l'autre. Le plaisir du beau, seul plaisir proprement humain, intermédiaire entre la satisfaction animale de l'agrément et la satisfaction purement spirituelle et morale du bien, n'est pas intermédiaire, en ce sens qu'il tiendrait des deux extrêmes et leur emprunterait à chacun: un peu de plaisir corporel ici, un peu de satisfaction spirituelle là, pour en faire un hybride. Le plaisir du beau appartient en propre à un être certes de corps et d'esprit, mais détaché aussi bien des intérêts des sens propres au corps que de l'intérêt moral le plus élevé qui concerne l'esprit dans sa liberté nouménale. Le plaisir esthétique du beau relève d'un être à la fois sensible et rationnel parce qu'il est pris à la vivification de l'esprit par une représentation qui anime l'imagination, faculté sensible, et l'entendement,

^{52. § 29;} Ak, p. 267.

^{53. § 23;} Ak, p. 245.

faculté intellectuelle, dans une promotion mutuelle. Ce sentiment de vie est éprouvé au plus intime de l'esprit, d'un esprit qui, humain, est chez lui dans le monde phénoménal. C'est un plaisir libre: par-delà la simple épreuve agréable d'un corps en bonne santé, dont le plaisir dépend de la satisfaction de besoins vitaux; mais en deçà du commandement d'une loi qui ne me laisse aucun choix de mes objets de satisfaction et impose de façon catégorique son intérêt. Plaisir mondain, au sens à la fois du rapport à autrui et au monde d'ici-bas, plaisir qui n'est pas éprouvé dans un organe corporel particulier⁵⁴, mais ne dépend pas du suprasensible, plaisir d'un être qui n'a pas besoin d'échapper à la nature pour s'éprouver libre, qui n'a pas besoin de se trouver un autre chez-soi par-delà le sensible, mais peut regarder avec faveur les objets du monde et savourer leur convenance à la liberté de son esprit.

^{54.} Mais qui est souvent dans l'expérience associé – au point d'être quasi indiscernable de lui – à un plaisir sensoriel (lié à l'attrait).

Hiérarchiser les plaisirs

Le jeu de *push-pin* vaut-il la poésie?

Carole Talon-Hugon

Université de Nice

«Tout préjugé écarté, le jeu de *push-pin*¹ a la même valeur que l'art et la science de la musique et de la poésie²», déclarait Bentham. C'est dire que la valeur des plaisirs ne se mesure pas à la valeur de leur objet, mais à la quantité de satisfaction éprouvée. L'hédonisme posant que le plaisir est *summum bonum*, non pas bien relatif, mais bien absolu, Bentham en conclut que, à quantité de plaisir égale, le plaisir de jouer aux épingles n'est pas moins précieux que celui de lire Shakespeare. Il compare ici deux objets pris dans des domaines distincts: celui des jeux et celui des arts. La même équivalence pourrait être posée à l'intérieur de l'un comme à l'intérieur de l'autre: le jeu d'échecs vaut le jeu du mistigri; l'œuvre de Marc Levy vaut À la recherche du temps perdu de Proust. Que penser de cet hédonisme artistique

^{1.} Jeu d'enfants utilisant des épingles.

Jeremy Bentham, The Rationale of Reward, Londres, R. Heward, 1830, t. II, p. 253.

et des conséquences relativistes de cette dé-hiérarchisation des plaisirs? Pour répondre à cette question, je me propose de faire l'archéologie d'une confusion aussi courante que regrettable: celle de l'hédonisme *esthétique* et de l'hédonisme *artistique*.

L'ÉQUATION DE L'HÉDONISME ARTISTIQUE

L'hédonisme qui nous intéresse ici est l'hédonisme artistique, c'est-à-dire appliqué à l'art et non à la beauté en général (hédonisme esthétique). L'hédonisme artistique soutient que le plaisir est la finalité de l'œuvre d'art et que la réussite de cette dernière se mesure au remplissement de cette intention. Un tel hédonisme est, au regard de l'histoire des théories de l'art, de formation récente. Il suppose en effet que soient réunies deux conditions théoriques préalables: l'esthétisation de l'art d'une part et la subjectivisation du beau d'autre part. Considérons tour à tour ces deux points.

En affirmant que le peintre doit «s'attache[r] non seulement à la ressemblance des choses mais d'abord à la beauté même³ », Alberti ouvrait un chapitre nouveau dans l'histoire de la peinture et, plus largement, de l'art. En effet, en faisant passer le souci du beau devant celui de la mimesis (le peintre doit s'attacher « d'abord à la beauté⁴ »), il assignait à la peinture une finalité avant tout esthétique. C'est toutefois trois siècles plus tard, avec la constitution de la catégorie moderne de beaux-arts, que le beau devint l'alpha et l'oméga de l'art. Un certain nombre de pratiques indistinctement désignées par le mot «art» au cours de l'Antiquité gréco-romaine, puis au Moyen Âge, furent sélectionnées et rassemblées dans un sous-ensemble spécifique, promis à un avenir conceptuel aux conséquences incalculables: la peinture, mais pas la chaudronnerie; la sculpture, mais pas la métallerie; l'architecture, mais pas la maçonnerie. Ce qui permit de réunir en un sous-ensemble consistant des activités qui ne se ressemblent guère d'un point de vue poïétique, dont les médias respectifs sont hétérogènes et dont les modes de réception diffèrent, c'est que toutes, au-delà de ces différences, visent la beauté. Or, ce qui spécifie cette catégorie nouvelle, c'est, ainsi que le dit explicitement son nom, sa visée esthétique: à la différence de tous les arts qui, dans cette nouvelle catégorisation, deviendront des artisanats, les beaux-arts sont seulement les arts du beau. Lessing put ainsi déclarer dans son *Laocoon*: «[]]e voudrais qu'on n'appliquât

^{3.} Leon Battista Alberti, *De la peinture. De pictura* [1435], éd. et trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale, 1992, L. III, § 55.

^{4.} Si bien que l'*imitatio* doit être accompagnée de l'*electio*, comme le rappelle sans cesse l'anecdote de Zeuxis choisissant – pour réaliser un tableau destiné au temple de Crotone – cinq des plus belles vierges de la ville pour imiter ce qu'il y a de plus beau en chacune.

le nom d'œuvre d'art qu'à celles où l'artiste a pu se montrer véritablement tel, c'est-à-dire où la beauté fut son seul et unique but⁵.» Ainsi, si le prêtre Laocoon, dans le groupe sculpté du même nom, ne crie pas alors que des serpents l'étouffent, ce n'est pas en raison de son courage ni de la fermeté de son âme – valeurs éthiques –, mais pour des raisons strictement esthétiques: parce qu'en sculpture, la représentation d'un homme qui crie suppose une bouche ouverte, donc un trou, et qu'un trou n'est pas beau. La beauté, qui se décline différemment selon les arts, devient la seule loi de l'art.

La deuxième condition nécessaire à la mise en place de l'hédonisme artistique réside dans une certaine manière nouvelle de penser la beauté. En déclarant, dans ses *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, que le beau n'est que la «qualité» de ce qui est dit beau⁶, Diderot exprimait le refus général de son siècle pour toute forme de réalisme des essences à la manière platonicienne. Il n'existe pas de beauté en soi, mais seulement des choses belles. Le XVIII^e siècle se range du côté d'Hippias contre Socrate dans l'*Hippias majeur*: la beauté en soi n'existe pas; il n'y a que des objets beaux. Le siècle rompt non seulement avec un réalisme des essences, mais aussi avec un réalisme des *propriétés* esthétiques. Hutcheson affirme que la beauté n'est pas autre chose qu'une expérience mentale: «[O]n voudra bien noter que dans la suite de cet ouvrage [c'est-à-dire les *Recherches sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*], le mot *beauté* est pris pour *l'idée qu'elle suscite en nous*⁷.» Le beau est une idée, et non une caractéristique réelle de certains objets du monde. Il est subjectif, au sens où il est corrélatif à certains états mentaux.

Lesquels précisément? C'est ici qu'entre en scène la notion de plaisir. Hutcheson avait noté que cet état mental était celui d'un agrément. Burke confirmait ce lien tout en cherchant à distinguer le plaisir pris au beau des affects du sublime. Kant affirmait à la fin de ce même siècle: « Pour distinguer si une chose est belle ou non, [...] nous la rapportons par l'imagination (peut-être liée à l'entendement) au sujet et au sentiment de plaisir et de peine de celui-ci⁸. » Au-delà de tout ce qui les sépare, ces auteurs s'entendent pour définir le beau à partir de cette passion élémentaire qu'est le plaisir. Finies l'objectivité du beau, sa dimension métaphysique, sa liaison avec le bien et le vrai que disait la convertibilité médiévale des transcendantaux; le beau s'est phénoménalisé et subjectivisé. Un tel hédonisme esthétique est demeuré la

^{5.} Gotthold Ephraim Lessing, Laocoon [1766], trad. Auguste Courtin, Paris, Hermann, 1997, p. 96.

Denis Diderot, Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau, dans Œuvres esthétiques, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 417.

^{7.} Francis Hutcheson, Recherches sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu [1738], trad. Anne-Dominique Balmès, Paris, Vrin, 1991, p. 55.

^{8.} Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 49, § 1.

koïnè de la modernité. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, Santayana donne de la beauté une définition qui la lie clairement et exclusivement au plaisir, débarrassée de la complexité des parenthèses kantiennes: la beauté, c'est une émotion positive liée à une perception immédiate, en tant qu'elle est considérée comme qualité d'une chose. D'où cette conclusion que «l'esthétique [a] seulement [affaire] avec le plaisir⁹». Telle est bien la formule de l'hédonisme esthétique.

Pour que naisse l'hédonisme *artistique*, il faut que soient réunies les deux conditions que nous venons de voir : l'esthétisation de l'art, d'une part, et une conception hédoniste du beau, d'autre part. Ce fut précisément le cas au XVIII^e siècle. Si la beauté est la pierre angulaire de l'art et si cette beauté consiste dans le plaisir, l'expérience de l'art doit être l'expérience d'un plaisir. Plaisir spécifique peut-être – et en effet de Kant à Beardsley en passant par Bullough, Vivas, Stolnitz ou Bell, on s'est employé à préciser la nature de ce plaisir – mais plaisir toujours. Les beaux-arts sont distingués des arts mécaniques par leur finalité: les seconds visent l'utile, les premiers le plaisir. Comme l'écrit d'Alembert dans son *Discours préliminaire à l'Encyclopédie*, les beaux-arts sont ceux qui ont l'agrément pour objet. La séculaire union de l'*utile dulci* se défait. Le plaire prend le pas sur l'instruire. Sa centralité dans l'expérience de l'art est l'ombre portée du souci du beau dans les préoccupations des artistes.

Telle est l'équation de l'hédonisme artistique.

LE RELATIVISME, CONSÉQUENCE LOGIQUE ULTIME DE L'HÉDONISME

Si, ainsi que l'écrit Kant, la seule chose qui compte pour qualifier une chose de belle, c'est «ce que je découvre en moi» à l'occasion d'une représentation¹0, c'est que le principe déterminant du jugement sur la beauté «ne peut être que subjectif¹¹». De la subjectivité de l'épreuve du plaisir à la relativité du jugement de goût, il n'y a qu'un pas. C'est ce pas que Kant voudrait qu'on ne franchisse pas. Mais peut-on sauver l'hédonisme esthétique de ses conséquences relativistes?

Si la beauté est l'effet affectif qui résulte de l'appréhension d'un objet par l'esprit d'un sujet, il y aura autant de sentiments différents que de « fabriques particulières », comme le dit Hume dans *Le Sceptique*, et autant de jugements singuliers, divergents et irréconciliables. Car, à la différence du jugement, le sentiment ne renvoie pas à une réalité hors de lui, réalité à laquelle il serait plus ou moins conforme et par là même plus ou moins juste; il est

George Santayana, Le sentiment de la beauté [1896], trad. Anne Combarnous et Fabienne Gaspari, Pau, Presses universitaires de Pau, 2002, p. 51.

^{10.} E. Kant, Critique de la faculté de juger, op. cit., p. 50, § 1.

^{11.} Ibid., p. 49.

«toujours réel partout où un homme en est conscient¹²». Hume en concluait dans *Le Sceptique* que «beauté et valeur sont purement relatives et dépendent d'un sentiment agréable», si bien que «chercher la beauté réelle ou la laideur réelle est une enquête sans fruit, de même que prétendre assigner ce qui est réellement doux et ce qui est réellement amer¹³».

On sait que tout l'effort de Kant va consister à trouver une voie qui, en l'absence d'objectivité du beau, empêche de tomber dans le relativisme qui menace l'empirisme; autrement dit, à rechercher un sentiment qui ne soit pas différent en chacun. Il pense y parvenir en disjoignant le sentiment du beau du sentiment d'agrément à l'aide de ce coin que constitue la notion de désintéressement. Ce n'est que dans le jugement d'agrément que la représentation de l'objet est rapportée au sentiment de plaisir du sujet; dans le jugement de goût, le plaisir naît non de l'idiosyncrasie de celui-ci, mais du libre jeu de ses facultés. Kant sacrifie donc le jugement d'agrément sur l'autel du relativisme pour sauver le jugement de goût. En effet, si le plaisir pris au beau n'était pas la satisfaction d'un désir mais le résultat de l'épreuve du libre jeu de l'entendement et de l'imagination, le jugement sur le beau pourrait être à la fois subjectif et désintéressé. La définition du beau déduite du premier moment de l'« Analytique du beau », selon lequel « [l]e beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée¹⁴ », entend ainsi affirmer la subjectivité du beau sans ses conséquences relativistes.

Tout se passe comme si Kant avait reculé devant la radicalité des conséquences du grand mouvement de subjectivisation qui parcourt le XVIII^e siècle. Si l'on écarte l'argument kantien de la prétention à l'objectivité du jugement sur le beau, au motif que le jugement de goût est spontanément et inévitablement objectiviste par illusion transcendantale, on ne peut consentir à ce qui apparaît comme un sauvetage désespéré. Il faut au contraire se résoudre à ce que Genette appelle une « théorie *hyperkantienne* de la relation esthétique¹5 » et assumer les conséquences relativistes de l'hédonisme esthétique : on juge l'objet beau parce qu'il nous plaît et on croit qu'il nous procure du plaisir parce qu'il est beau.

Est-ce à dire que les plaisirs, et donc les objets dont la valeur est indexée à ces plaisirs, ne peuvent être hiérarchisés? Que les uns ne peuvent être dits supérieurs aux autres¹⁶? Comment peut-on comparer les plaisirs?

^{12.} David Hume, *De la norme du goût* [1657], dans *Essais esthétiques*, trad. Renée Bouveresse, Paris, Vrin, 1974, t. II, p. 82.

^{13.} Id.

^{14.} E. Kant, Critique de la faculté de juger, op. cit., p. 55, § 6.

^{15.} Gérard Genette, L'œuvre de l'art, Paris, Seuil, 1997, vol. 2, p. 144.

^{16.} Une difficulté préalable surgit: pour hiérarchiser, il faut pouvoir comparer. Or, est-ce que ça a seulement un sens de comparer les plaisirs du corps et les plaisirs de l'esprit, et même à l'intérieur

Certainement pas du point de vue de la dignité respective de leurs objets, puisqu'un hédonisme radical soutient qu'il n'y a pas de bien, donc de valeur hors du plaisir. La réponse de Bentham est que, s'il n'est pas possible de hiérarchiser les plaisirs selon leur nature, il est en revanche possible de les comparer selon leur quantité. Les plaisirs sont, en tant que plaisirs, mesurables et donc comparables entre eux par le biais de ce qu'il nomme leur « dimension de valeur ». Celle-ci résulte de sept critères qui sont l'intensité, la durée, la certitude, la proximité, la fécondité, la pureté, l'étendue. Les meilleurs plaisirs sont ceux qui cumulent le plus grand nombre de ces caractères. L'hédonisme pur est un hédonisme *quantitatif*. Dans un tel contexte, Bentham est fondé à soutenir que « [p] rejudice apart, the game of push-pin is of equal value with the arts and sciences of music and poetry 17 ».

Bentham compare dans cette formule le plaisir culturalisé et intellectualisé de la poésie et celui de pure ivresse motrice de la balançoire. Mais le principe de l'équivalence qu'il pose peut être transposé à l'intérieur du domaine de l'art, entre des œuvres volontiers tenues pour des chefs-d'œuvre de l'humanité (*La Divine Comédie* de Dante, les fresques de Giotto dans la Basilique supérieure d'Assise, *Le Voyage d'hiver* de Schubert) et d'autres relevant de ce qu'on nommera, pour faire vite, l'art de masse (*blockbusters*, albums de Madonna, romans de Marc Levy). Comment pourrait-on dire que les premiers ont une plus grande valeur que les seconds si cette valeur est fonction du plaisir qu'ils procurent, alors qu'il y a – de fait – des amateurs des seconds qui s'ennuient devant les premiers? Dira-t-on que l'art de masse ne parvient pas à offrir de véritable satisfaction esthétique, mais seulement des plaisirs fallacieux, fades, éphémères et passifs?

Face à cette critique, l'hédoniste aurait d'abord beau jeu de demander ce qu'est un plaisir fallacieux. Après tout, notait justement Diderot, «il n'y a point de plaisir senti qui soit chimérique¹⁸». Comme toutes les passions, le plaisir est «une modification originelle de l'existence¹⁹», c'est-à-dire qu'il ne comporte en tant que tel aucune qualité représentative.

des premiers, le plaisir de la natation et celui de l'alcool, ou, à l'intérieur des seconds, le plaisir de découvrir la formule de la relativité et celui d'achever une grille de mots croisés? Comme le dit Platon dans le *Philèbe*, le plaisir n'est-il pas « bigarrure »? Pourtant, bien qu'ils diffèrent par leurs objets, les plaisirs restent du plaisir. Ils ont un dénominateur commun, quelque chose comme une épaisseur affective gratifiante en quoi consiste la plaisance du plaisir. Platon recourt sur ce point à une comparaison: nous ne faisons jamais l'expérience de la couleur en général, mais du bleu, du jaune ou du rouge; cela ne signifie pas que la couleur n'a pas de sens. De la même façon, le plaisir, sous ses aspects divers et même dissemblables, a «la simplicité d'une réalité une ».

^{17.} J. Bentham, The Rationale of Reward, op. cit., t. II, p. 253.

^{18.} D. Diderot, «Lettre à Garrick – Paris, 20 janvier 1767 », dans Œuvres complètes, éd. Jules Assézat et Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1876, t. XIX, p. 490-492.

D. Hume, Traité de la nature humaine [1740], trad. Philippe Baranger, éd. Philippe Saltel, Paris, Garnier Flammarion, 1991, vol. 2, p. 271.

Il n'est par conséquent ni vrai ni faux. Pas plus qu'une peur ressentie face à un objet imaginairement dangereux n'est une peur illusoire, le plaisir ne peut être fallacieux. Fait brut et incontestable, le plaisir est *alogon*. Lorsqu'on qualifie un plaisir de fallacieux, on se tourne donc subrepticement vers autre chose que le plaisir: vers l'objet qui le procure. Seul ce dernier peut être chimérique ou trompeur. Ainsi, si celui qui m'annonce une nouvelle qui me réjouit ment, c'est lui qui est trompeur et non le plaisir que j'éprouve. Quant aux autres adjectifs par lesquels le critique de l'art de masse tente de disqualifier le plaisir que ce type d'art procure, force est de reconnaître qu'ils sont inadaptés. L'amateur de rap n'éprouve pas un plaisir fade mais au contraire très intense; la durée d'un concert de Justin Bieber n'est pas moins long qu'un récital de Ruggero Raimondi et, par conséquent, le plaisir qu'ont ses fans à l'écouter n'est pas moins éphémère; le scénario d'un film de série B peut être suffisamment compliqué pour mobiliser l'activité psychique de ceux qui le regardent.

Bref, l'hédonisme artistique cohérent conduit inévitablement à affirmer que le jeu des épingles n'a pas moins de valeur que la poésie. Mathieu Kieran est donc parfaitement fondé à conclure que «l'esthéticien ne peut attribuer aux plaisirs de l'art plus d'importance qu'à ceux que procure le bowling à dix quilles²⁰».

UN RELATIVISME PRATIQUEMENT INTENABLE

Dans *De la norme du goût*, Hume, après avoir énuméré toutes les raisons d'être relativiste en matière de goût, affirmait très abruptement et de manière déconcertante: « [T]out homme qui voudrait affirmer une égalité de génie et d'élégance entre Ogilby et Milton, ou Bunyan et Addison, serait estimé défendre une non moins grande extravagance que s'il avait soutenu qu'une taupinière peut être aussi haute que le Ténériffe ou une mare aussi vaste que l'océan²¹ », et ajoutait même que «le sentiment de ces prétendus critiques est absurde et ridicule²² ».

On rencontre fréquemment le même type de réserve face à l'hédonisme éthique. Socrate refusait dans le *Philèbe* une vie réduite à l'épreuve du plaisir, au motif qu'il s'agirait d'« une vie qui, au lieu d'être une vie d'homme, serait celle d'une espèce de mollusque marin ou de tout ce qu'il y a dans la

Matthew Kieran, «L'art, l'imagination et le développement de la morale» [Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 54, nº 4, 1996], trad. Carole Talon-Hugon, dans C. Talon-Hugon (dir.), Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 113.

^{21.} D. Hume, Traité de la nature humaine, op. cit., p. 83.

^{22.} Id.

mer d'animaux avec un corps encoquillé²³ ». Nous ne pouvons admettre sans résistance que la vie des Lotophages²⁴ dans l'*Odyssée* d'Homère est souhaitable, ni que celle des habitants du *Meilleur des mondes* de Huxley, que la consommation d'une drogue anxiolytique nommée « soma » fait vivre dans une quiétude hébétée, est enviable.

Stuart Mill, quoique utilitariste comme Bentham, partageait de telles réticences. Il ne pouvait admettre l'homogénéité des différentes formes de plaisirs soutenue par ce dernier. Certaines d'entre elles, soutenait-il au contraire, sont plus désirables que d'autres, parce qu'elles sont qualitativement supérieures. Mais comment justifier une telle supériorité qualitative? L'argument de Mill consiste à invoquer le témoignage de ceux qui ont fait l'expérience de ces deux sortes de plaisirs. Ceux-là ont empiriquement découvert la supériorité de certaines formes de vie sur d'autres. Il en conclut que l'homme a le sens de sa dignité, et que cette dernière lui fait préférer «être un Socrate insatisfait qu'un idiot satisfait²⁵».

La critique que Mill adresse à Bentham ne signifie pas que l'auteur de *L'utilitarisme* entendait renoncer à l'hédonisme. Il déclare au contraire faire sienne cette théorie de la valeur. Mais il considérait que cet hédonisme devait être pensé autrement que quantitativement. Autrement dit, il pensait pouvoir continuer à soutenir que le plaisir est la source ultime de la valeur, et que tous les plaisirs ne se valent pas, en remplaçant l'hédonisme quantitatif de Bentham par un hédonisme qualitatif. Le plaisir demeure le *summum bonum*, mais tous les plaisirs n'ont pas la même valeur.

La même tentative de sauvetage se retrouve dans le champ de l'hédonisme artistique. Considérons le cas paradigmatique de Richard Shusterman. On trouve dans son *Esthétique pragmatique* une défense détaillée et approfondie de l'art populaire, dont un des arguments consiste à montrer que des œuvres qui en sont issues (pensons notamment au chapitre sur «l'art du rap») ne sont pas dénuées de valeur, comme leurs détracteurs l'affirment, car elles peuvent avoir des niveaux de sens élaborés, de la subtilité et de la complexité; bref, elles peuvent présenter un intérêt intellectuel.

Que penser de ces tentatives d'aménagement de l'hédonisme, tant dans le champ de l'éthique que dans celui de l'art? Moore faisait justement remarquer que Mill, en hiérarchisant les plaisirs, faisait intervenir des jugements indépendants de la question de savoir si une chose est plus agréable

Platon, Philèbe, dans Œuvres complètes, trad. et éd. Léon Robin, Paris, Gallimard, 1950, vol. 2, p. 564.

^{24.} C'est-à-dire ceux qui se nourrissent de plantes qui provoquent un plaisir de l'instant présent sans conscience du passé ni de l'avenir.

^{25.} John S. Mill, L'utilitarisme [1871], trad. Georges Tanesse, Paris, Champ Flammarion, 1988, p. 55.

qu'une autre : « [S]i un plaisir peut différer d'un autre en qualité, cela signifie qu'un plaisir est quelque chose de complexe, quelque chose en fait composé de deux choses : le plaisir, lequel s'ajoute à ce qui produit du plaisir²⁶. » Et en effet, pour passer d'un hédonisme quantitatif à un hédonisme qualitatif, il faut faire subrepticement intervenir des considérations objectives.

Le reproche que faisait Moore à Mill peut s'appliquer à Shusterman. Dans les pages qu'il consacre à la défense de l'art populaire, ce dernier fait en effet subrepticement intervenir autre chose que le plaisir : il invoque la qualité de ce qui le provoque. Ce faisant, il recourt de manière inavouée à une conception objectiviste (ou tout au moins dispositionnelle) de la valeur, qui s'accorde très mal avec l'hédonisme. Aussi Genette est-il en droit de reprocher à Shusterman de n'avoir pas été conséquent avec le subjectivisme esthétique qu'il affiche : quand il parle de « faits évaluatifs », tels que « *La Divine Comédie* est un chef d'œuvre », il tombe bel et bien dans l'objectivisme²⁷. Tout se passe donc comme si, en matière d'éthique comme en matière d'art, des valeurs extra hédonistes étaient appelées en renfort de l'hédonisme.

Déjà, le fait d'étendre l'idée de plaisir jusqu'à lui faire enfermer toute forme de gratification, morale, intellectuelle, ne va pas sans poser problème. D'une part, il n'est pas sûr que le mot «plaisir» soit le meilleur, ainsi que le note Goodman dans *Langages de l'art*. En effet, le plaisir d'assister à la représentation de Médée ou de lire Voyage au bout de la nuit de Céline est - au minimum - paradoxal. On se contentera ici de rappeler le considérable problème théorique posé par ce qu'on nomme ordinairement «le paradoxe des émotions négatives²⁸». On peut tenter de faire disparaître la difficulté en disant par exemple que le plaisir en question est un plaisir de se sentir moral²⁹ ou bien de se sentir sentant³⁰. Mais, dans tous ces cas, on donne au mot plaisir un sens si lâche et indéterminé que le mot en vient à signifier « gratification » ou « expérience globalement positive», ce qui nous éloigne du cœur de l'hédonisme. Mais, surtout, ces expériences complexes, composites, mêlées sont positives par adjonction d'autre chose que le simple plaisir. Par un bénéfice cognitif ou moral par exemple: se savoir moral, comprendre un mécanisme psychologique, saisir la splendeur du courage ou mesurer la laideur du vice, etc.

George Edward Moore, *Principia Ethica* [1903], trad. Michel Gouverneur, éd. Ruwen Ogien, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 132-133.

^{27.} G. Genette, L'œuvre de l'art, op. cit., p. 116.

Voir C. Talon-Hugon, Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.

^{29.} Voir Susan Feaging, «The pleasure of tragedy», American Philosophical Quarterly, vol. 20, no 1, 1983.

Jerrold Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, De l'éclat, 1998, p. 99-100.

Dans le champ de l'éthique comme dans celui de l'art, le principe hédoniste et l'affirmation selon laquelle un plaisir peut être qualitativement meilleur qu'un autre sont contradictoires. Si la source de la valeur consiste exclusivement dans le plaisir, la seule supériorité d'un plaisir sur un autre réside dans sa quantité. Le plaisir est *alogon* et seul critère de la valeur. L'hédonisme qualitatif n'est pas un hédonisme. Soit on est benthamien, soit on sort de l'hédonisme. En matière d'art, la seule conclusion cohérente de l'hédonisme serait donc de reconnaître qu'il n'y a pas plus de raison de préférer Mozart à Justin Bieber que le salé au sucré.

HÉDONISME ESTHÉTIQUE VERSUS HÉDONISME ARTISTIQUE

Les réflexions précédentes débouchent donc sur une double aporie: l'hédonisme quantitatif est intenable et l'hédonisme qualitatif n'est pas un hédonisme. La solution consiste non pas à chercher une issue à l'intérieur du cadre de l'hédonisme artistique tel qu'il s'est constitué dans le champ esthétique au XVIII^e siècle, et dont nous sommes largement les héritiers, mais de sortir de celui-ci.

Comment? On a vu que deux conditions ont dû être réunies pour donner naissance à l'hédonisme artistique et à ses inévitables conséquences relativistes et sceptiques: l'esthétisation de l'art et la subjectivisation du beau. Je me concentrerai ici sur l'examen critique de la première, sachant que parvenir à réfuter la thèse de cette esthétisation permettrait de sortir du dilemme.

L'artistique ne se réduit pas à l'esthétique. Avant d'être un objet beau (et ne perdons pas de vue que si le beau a été posé au moment historique de l'invention des beaux-arts comme le télos de toute œuvre qui prétend en relever, l'art a depuis longtemps abandonné cette voie unique), l'œuvre est un objet intentionnel. L'idée se trouve clairement affirmée chez Kant. Que la pensée kantienne ait joué un rôle décisif dans le vaste processus de subjectivisation de l'esthétique qui se produit au début des temps modernes ne fait pas de doute. Mais on aurait tort d'en conclure à un hédonisme artistique kantien. Tout au contraire, Kant prend bien soin de distinguer l'épreuve du beau artistique de celle du beau naturel. Son esthétique est bien davantage une anthropologie de l'expérience esthétique qu'une théorie de l'art. Les beaux objets dont il est question dans la Critique de la faculté de juger sont des fleurs, des oiseaux, des coquillages, bien plus que des objets artéfactuels. Il est vrai que douze paragraphes, sur les soixante que compte l'ouvrage, traitent des beaux-arts, car il ne faut pas omettre cette forme du beau. Mais c'est pour mieux souligner l'écart de celle-ci par rapport au beau naturel et la différence des expériences suscitées par l'un et par l'autre. Comme tout objet artéfactuel, l'objet artistique a un auteur et donc des intentions, des fins, des ambitions, des

visées, dont on peut méconnaître ou connaître plus ou moins imparfaitement la teneur, mais qu'on n'ignore pas³¹. Aborder un objet comme une œuvre d'art, c'est en outre l'appréhender à l'intérieur d'un réseau complexe de concepts, de valeurs, de règles, d'usages, en un mot dans le contexte d'une doxa dont nous n'avons pas nécessairement une conscience claire, mais qui conditionne nos attitudes et nos attentes. Le seul fait que l'œuvre soit le produit d'une intention artistique, qu'elle obéisse à une visée, qu'elle résulte d'un dessein introduit l'inévitable considération d'un autre axe évaluatif qui, lui, concerne le remplissement plus ou moins accompli de ces intentions. Le sensible est ici toujours investi d'un sens et mis en forme par un talent particulier (habileté, originalité, audace, etc.). Nous sommes donc inclinés à référer une œuvre à des causes (à son auteur, mais aussi le cas à l'école à laquelle il appartient, aux circonstances de sa création), à juger des fins qu'elle poursuit, à apprécier l'accomplissement de ses ambitions, etc. Pour ce faire, nous mobilisons des facultés cognitives ou, en termes kantiens, le jugement de connaissance. L'expérience de l'œuvre est celle d'une activation et non celle d'une simple réception, et l'œuvre n'est œuvre que par cette participation cognitive. Comme le note Goodman, c'est l'auteur qui fait l'œuvre, mais c'est le spectateur qui fait que l'œuvre marche: «La réalisation consiste à produire une œuvre [making a work], l'implémentation consiste à la faire fonctionner [making it work]³². »

Il est aisé de voir que la conscience des intentions qui traversent l'œuvre rend inapplicable le simple jugement de goût. Celui-ci en effet ne peut naître que de l'appréhension de la seule forme. C'est la raison pour laquelle Kant le dit « formel », c'est-à-dire « sans finalité objective », que celle-ci soit externe (utilité) ou interne (perfection). La nature de l'œuvre d'art commande une approche qui diffère de celle des produits de la nature. C'est ce que dit très explicitement le paragraphe 48 de la *Critique de la faculté de juger*:

[Q]uand l'objet est donné comme un produit de l'art et doit être déclaré beau comme tel, il faut, puisque l'art suppose toujours une fin dans la cause (et en sa causalité), qu'un concept de ce que la chose doit être soit préalablement mis au fondement; et puisque l'harmonie du divers en une chose avec une destination interne de celle-ci en tant que fin constitue la perfection de la chose, il faut dans le jugement sur la beauté artistique tenir compte en même temps de la perfection de la chose, alors qu'il n'en est pas du tout question dans le jugement sur une beauté naturelle (comme telle)³³.

^{31.} Voir Alessandro Pignocchi, L'œuvre d'art et ses intentions, Paris, Odile Jacob, 2011.

^{32.} Nelson Goodman, Manière de faire des mondes, cité par Jacques Morizot, La philosophie de l'art de Nelson Goodman, Paris, Vrin, 2011, p. 143.

^{33.} E. Kant, Critique de la faculté de juger, op. cit., p. 141-142, § 48.

Face aux œuvres d'art, il n'y a donc pas de jugements de goût purs, mais seulement des «jugements de goût appliqués³4». Le plaisir esthétique lié à l'appréhension de la seule forme ne convient vraiment qu'au beau naturel. Kant affirme bien que le beau réside dans la forme et définit conséquemment l'attitude esthétique comme attention à la pure forme. Mais il ne dit ni que l'art est pure forme ni que c'est être dans la bonne intentionnalité que ne considérer dans les œuvres que la pure forme. Autrement dit, le formalisme esthétique kantien n'est pas un formalisme artistique³5. Ainsi, bien que Kant ait puissamment contribué à la subjectivisation du beau, il n'a pas favorisé l'esthétisation de l'art. Tout au contraire, il invite à ne pas y succomber.

Le cognitivisme artistique est un antidote bienvenu à l'hédonisme artistique. Il permet de comprendre que l'hédonisme ne correspond pas à l'expérience effective que nous faisons des œuvres d'art. Comme le lit de Procuste ne peut convenir aux hommes grands qu'à condition qu'on coupe une partie de leurs jambes, l'hédonisme artistique ne convient qu'à une expérience mutilée des œuvres d'art. L'antidote cognitiviste permet de voir que l'esthétique du goût réduite à un simple sens du beau limite l'expérience de l'art à un divertissement plaisant et interdit de saisir dans les grandes œuvres des contenus substantiels qui intéressent non seulement les sens, mais l'intelligence et l'esprit.

CONCLUSION

Le relativisme est bien l'inévitable conclusion logique de l'hédonisme artistique, mais cet hédonisme artistique n'est pas inévitable. Né de la conjonction historique de la subjectivisation du beau et de l'esthétisation de l'art, il s'écroule si l'on récuse cette deuxième prémisse. L'esthétisation de l'art fut, pour les raisons que nous venons de voir, une bévue théorique qui a conduit à prôner une conception de l'expérience artistique inadaptée et réductrice.

Utilisant l'argument contenu dans la réponse de Mill à la déclaration de Bentham selon laquelle il n'y a pas de différence de valeur entre la poésie et le jeu d'épingles, Hilary Putnam écrit:

Nous pensons virtuellement impossible d'imaginer que quelqu'un qui apprécie réellement la poésie, quelqu'un qui est capable de distinguer la véritable poésie d'une simple suite de vers, capable aussi de réagir à la grande poésie pourrait préférer un jeu d'enfants aux arts qui enrichissent

^{34.} Ibid., p. 72, § 16.

^{35.} Voir sur ce point Ruth Lorand, «The purity of aesthetic value», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, no 1, 1992, p. 13-21.

notre vie, comme la poésie et la musique. Nous avons de bonnes raisons pour préférer la poésie au jeu d'épingles, et ces raisons résident dans l'expérience ressentie avec la grande poésie, et dans les suites de cette expérience – l'élargissement de notre répertoire d'images et de métaphores, et l'intégration d'images poétiques à des perceptions et attitudes banales qui a lieu lorsque nous portons en nous un poème depuis plusieurs années. Ces expériences sont de prime abord bonnes. Elles ne sont pas simplement bonnes, elles nous ennoblissent, pour utiliser un terme désuet³⁶.

C'est dire que l'expérience pleine de l'art, l'expérience de l'art non appauvrie dans ce que Gadamer nomme la conscience esthétique³⁷, relève moins de l'hédonisme que du perfectionnisme moral.

^{36.} Hilary Putnam, Reason, Truth and History, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 55.

Voir Hans-Georg Gadamer, Vérité et méthode [1960], trad. Étienne Sacre et Paul Ricœur, Paris, Seuil, 1976.

Le plaisir de l'imagination anonyme chez Baudelaire

Claude Thérien Université du Québec à Trois-Rivières

Il n'existe pas qu'un seul type de plaisir de l'imagination, mais plusieurs. Pour distinguer l'imagination reproductrice de l'imagination créatrice, par exemple, nous opposons le plus souvent le plaisir mimétique tiré de la reproduction de la réalité au moyen d'images au plaisir de la composition, où nous créons et inventons de toutes pièces quelque chose qui n'existait pas auparavant. Il y a aussi le plaisir de l'imagination qui rêvasse librement, sans chercher à produire ou à reproduire quoi que ce soit. Dans ce qui suit, c'est de ce dernier qu'il sera question. Nous nous pencherons plus particulièrement sur le plaisir que notre imagination tire de l'anonymat des foules et de l'observation intensive de la réalité à laquelle elle se livre incognito. Baudelaire nous aidera à comprendre la forme déterminée de cette imagination que je qualifie d'imagination anonyme, pour marquer d'emblée le fait que nous nous adonnons à cette rêverie de manière impromptue et, la plupart du temps secrètement, sans la révéler aux autres. Pourtant, cette rêverie est étroitement liée

à la présence des autres, à la multitude et à la variété des individus. J'aimerais montrer que ce jeu de l'imagination intensifie notre capacité d'observation, de même que la qualité de notre attention esthétique. Bien que cette forme d'imagination demeure une rêverie profondément individuelle, elle n'a rien d'une fantaisie idiosyncrasique et arbitraire. Au contraire, comme nous allons le voir, elle explore la réalité et cherche à la déchiffrer. Cet article comporte trois sections. La première commence par une réflexion d'ordre général sur la nature de l'attention esthétique dans le contexte de la vie pratique. J'examinerai ensuite deux formes d'imagination opposées, où l'objet de l'attention esthétique diffère. Pour introduire ces deux formes d'imagination, je ferai appel à Paul Valéry et à Edgar Allan Poe. Dans la deuxième section, c'est plus précisément la référence baudelairienne à Edgar Allan Poe qui retiendra mon attention, alors qu'il s'agira de préciser la nature du plaisir de l'imagination dans l'anonymat des foules. Enfin, dans la troisième section, je rapporterai le contexte de l'apparition du thème du plaisir de l'imagination anonyme chez Baudelaire à la problématique de l'ennui et du spleen.

L'ATTENTION ESTHÉTIQUE ET DEUX TYPES D'IMAGINATION

On ne peut nier le fait qu'à tout moment nous pouvons produire les conditions permettant d'engendrer un intérêt esthétique pour la réalité. Les œuvres d'art, les installations et les performances artistiques – pour ne nommer qu'elles – sont des dispositifs produits consciemment et organisés de manière à induire des états d'attention esthétique. Les circonstances de la vie elle-même ne sont certainement pas en reste quand il s'agit de nous diriger vers ces zones d'attention esthétique. Lorsque, par exemple, vous attendez patiemment à un feu de circulation et que cette attente perdure, vous pouvez être soudainement sensible au fait – qui autrement n'aurait pas retenu votre attention – que l'ensemble formé par les lumières des phares automobiles génère une configuration étoilée agréable à observer en elle-même. Ou, encore, s'il vous arrive de déambuler seul la nuit dans un quartier de Liverpool, alors qu'une brume granulée qui enveloppe tout donne aux lumières des lampadaires un halo de surréalité, vous pourrez avoir l'impression de jouer dans un film de série noire; vous croirez entendre l'écho de pas venant du fond d'une ruelle lugubre et mal éclairée... Souvenez-vous aussi de toutes ces heures passées en classe, où vos moments d'inattention, stigmatisés par vos professeurs en tant qu'indices de votre manque de concentration, étaient en réalité l'occasion d'interminables rêveries où s'exerçaient les ressorts de votre imagination, ce qui accaparait bien sûr toute votre attention.

Tous ces exemples montrent que les occasions pouvant susciter une attention esthétique sont multiples et variables. En fait, on pourrait même se demander si elles n'ont pas un caractère simplement fortuit, car l'attention esthétique ne surgit pas toujours en nous sous un mode thématique dont nous aurions une pleine conscience réflexive. En réalité, la plupart du temps, nous actualisons cette forme d'attention sans l'éprouver comme un phénomène séparé de l'économie de notre vie consciente et pratique. Il semble qu'il n'y ait pas ici de rupture abrupte entre l'exercice de cette forme d'attention et la vie consciente en général. Autrement dit, la vie consciente engloberait non seulement des formes d'attention se rapportant à nos besoins élémentaires ou relevant de nos divers intérêts intellectuels et pratiques, mais également d'autres formes d'attention que nous exerçons avec bonheur, sans autre finalité que le plaisir momentané qu'elles nous procurent. En règle générale, dans la tradition philosophique, ce sont elles que l'on qualifie proprement d'« esthétiques ». Elles ne s'intéressent pas à la réalité en vue de combler un besoin quelconque ou pour répondre à un impératif d'ordre pragmatique. C'est bien plutôt parce que la réalité semble temporairement un lieu où apparaît une autre réalité que nous lui prêtons une attention esthétique singulière. Tout à coup, elle se montre autre que ce qu'elle est; pourtant, elle n'a pas changé, elle est demeurée la même. Mais, indéniablement, nous y percevons aussi autre chose qui fait en sorte qu'elle n'est plus tout à fait – du moins à nos yeux – la simple réalité empirique dont nous constatons comme tout le monde l'existence. Surgit alors la question de savoir ce qui rend possible une telle expérience de la réalité, où nous lui accordons une signification autre que le sens objectif que nous continuons de lui reconnaître par ailleurs.

La question de la spécificité de l'attention esthétique par rapport aux formes habituelles d'intérêt pour la réalité peut aussi être posée en mettant l'accent sur le rôle constitutif de l'imagination qui préside à l'activation de l'attention esthétique. Dans le contexte des activités théoriques et pratiques, nous sommes *attentifs* lorsque nous nous plions consciemment à certaines règles afin d'accomplir correctement ce qu'on nous demande de faire. L'attention signifie un effort d'application conscient en vue de respecter les normes qui établissent une conduite appropriée à l'atteinte d'un objectif d'apprentissage ou à la réalisation d'une tâche pragmatique. Est *attentif*, ici, celui qui s'applique bien à sa tâche. Or c'est l'entendement et non l'imagination qui est le majordome commandant l'attention dans tous ces contextes d'application. Mais à quoi, demanderons-nous, l'imagination rend-elle attentif?

Il n'y a pas qu'une seule réponse possible et envisageable à cette question. On pourrait toujours dire, d'une manière un peu expéditive, que l'imagination est la capacité de nous rendre attentifs à tout ce qui échappe à notre attention lorsque nous sommes occupés à quelque chose. Ainsi, puisqu'il

y a toujours quelque chose qui échappe à notre attention, il y aura toujours une occasion pour l'imagination de nous rendre attentifs à quelque chose d'autre. Je doute cependant que cette réponse soit réellement satisfaisante. En supposant que nous ayons raison d'admettre que l'imagination soit une faculté capable de nous rendre sensibles à la réalité autrement que nous le sommes normalement par le biais de notre entendement, il reste encore à déterminer comment elle réussit à appréhender et à faire voir le monde différemment.

Baudelaire reconnaît à l'imagination le titre de «reine des facultés1», qualification qu'il emprunte, comme on le sait, à Edgar Allan Poe. S'il est un royaume sur lequel l'imagination semble régner sans partage, c'est le monde de la fiction. Mais ce n'est pas ce royaume qui intéresse Baudelaire. L'autonomie du monde de la fiction par rapport à la réalité est certes une conquête de l'imagination. Mais cet exploit de l'indépendance du fictif par rapport au réel fait oublier, selon Baudelaire, qu'il s'agit d'un exemple bien délimité du pouvoir de l'imagination qui n'est pas représentatif de tous les autres cas où l'imagination déploie son activité au sein de la réalité. Il y a un prix à payer lorsque nous limitons le pouvoir de l'imagination au monde de la fiction, car nous perdons alors de vue la manière dont l'imagination nous engage diversement au sein même des réalités de notre vie quotidienne. Pour Baudelaire, il s'avère donc légitime d'admettre que l'imagination se manifeste de différentes façons à l'intérieur même de nos rapports à la réalité. Il n'est pas question pour moi de tenter de dresser la liste exhaustive de ces différentes actualisations de l'imagination. Mais j'aimerais tout de même distinguer deux formes générales d'imagination à l'opposé l'une de l'autre, afin de contribuer à une classification plus spécifique, regroupant différents cas d'actualisations concrètes du pouvoir de l'imagination. Dans la première forme, l'imagination use délibérément de son pouvoir de déréalisation pour se distancier de la réalité, alors que dans la deuxième forme l'imagination s'engage au contraire dans une exploration de la réalité qui a pour but de s'en rapprocher. Pour illustrer ces deux polarités du pouvoir polyvalent de l'imagination, j'aimerais présenter deux exemples significatifs, dont l'un est tiré de l'œuvre de Paul Valéry et l'autre, de celle d'Edgar Allan Poe.

Pour exemplifier le pouvoir de déréalisation de l'imagination, voici deux citations de Valéry. La première est tirée du recueil intitulé *Tel quel* et la seconde de son livre *Degas Danse Dessin*:

Charles Baudelaire, Salon de 1859, dans Curiosités esthétiques [1859], Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 263 et suiv.

Tantôt, le pays dans la fenêtre n'est qu'un tableau pendu au mur: tantôt, la chambre n'est qu'une coque parmi les arbres qui m'empêche de voir le tout, non d'y être. Elle n'est qu'un accident de perspective comme une feuille cache un village².

Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose *que construit le regard*³.

C'est Valéry qui met en italique les mots « que construit le regard », regard auquel préside l'imagination en produisant un changement de perspective qui déréalise les paramètres de la perception habituelle. Les éléments composant la réalité prédonnée perdent momentanément leur place définie pour constituer une réalité perceptive nouvelle. Dans les exemples proposés par Valéry, cette opération de déréalisation n'est pas globale, mais partielle. Lorsque l'imagination procède à une déréalisation complète, le monde qu'elle esquisse apparaît comme un ensemble de formes entièrement étrangères à nous. Nous avons l'impression soudaine que la réalité est devenue une entité autonome et séparable, à l'instar du monde de la fiction. Dans tous les cas où le sujet esthétique effectue, au contraire, une déréalisation seulement partielle de la réalité, l'imagination procède plutôt à une restructuration de sa manière de percevoir les formes que lui propose la réalité. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Valéry, au lieu de percevoir par la fenêtre le paysage que lui offre le pays où il séjourne, le poète lui substitue la vision d'un tableau suspendu au mur. En d'autres termes, par les processus de déréalisation et de substitution, l'imagination transforme notre perception de la réalité tout en demeurant bien ancrée au cœur de celle-ci. Elle rend disponibles pour l'attention esthétique les éléments de la réalité en dévoilant la façon dont ceux-ci peuvent être abordés comme le matériau virtuel d'une appréhension différente de la réalité. Cette dernière est certainement une réalité de l'apparence, mais elle n'est pas pour autant moins réelle ou plus réelle que la réalité prédonnée; elle est tout simplement une autre réalité perceptive, désormais disponible pour l'attention esthétique.

Parallèlement à cette forme moitié *déréalisante* et moitié *reconfigurante* de l'imagination qui appréhende la réalité en la transformant en un phénomène partiellement indépendant et détaché du sens des choses, on doit pouvoir distinguer une autre forme d'imagination. Elle s'active en envisageant les phénomènes de la réalité comme des sollicitations sensibles dont le sens n'apparaît pas d'emblée comme évident, parce qu'il est à découvrir. Ici, la moindre sollicitation sensible peut devenir l'occasion pour l'imagination de s'activer à nourrir notre attention esthétique, dans le but d'éclairer le sens de

^{2.} Paul Valéry, Tel quel, Paris, Gallimard, 1941, p. 188.

^{3.} P. Valéry, Degas Danse Dessin, Paris, Gallimard, 1938, p. 117.

ce qui s'offre à nous sous les dehors d'une énigme à déchiffrer. À la différence de la première forme d'imagination – reposant sur une mise à distance et une déréalisation par rapport à la réalité –, cette seconde forme d'imagination est caractérisée par le désir d'approfondir – au point de vouloir épouser la réalité elle-même – la signification de ce qui sollicite notre attention esthétique. L'imagination devient le lieu d'une recherche qui a pour but de nous positionner au plus près de la réalité pour découvrir ce qui est en cause lorsqu'elle sollicite ainsi notre attention.

l'aimerais illustrer ce caractère exploratoire de l'imagination en me référant à la célèbre nouvelle d'Edgar Allan Poe intitulée «The Man of the Crowd, que Baudelaire a traduite sous le titre «L'homme des foules⁴». Je la qualifie de « célèbre », parce qu'il est bien connu qu'elle a exercé une fascination sur le premier traducteur de Poe en France, qui y décelait un trait caractéristique de l'imagination moderne. Dans sa nouvelle, l'auteur américain décrit la situation d'un homme qui, se trouvant à l'intérieur d'un café londonien, aperçoit soudainement par la fenêtre de ce café la silhouette passagère d'un individu qui lui est inconnu. Il est aussitôt saisi par l'envie de le suivre incognito, alors même qu'il ignore tout de son origine, de son identité ou de sa destination. Le reste de la nouvelle consiste dans la description minutieuse des observations que fait l'homme qui poursuit l'inconnu en cherchant à recueillir le plus d'indices possible afin d'éclairer ce qu'il est, d'où il vient et où il va. Dans le premier paragraphe de la nouvelle, qui précède le début de l'épisode évoqué plus haut, Poe énonce cette phrase énigmatique à propos d'un livre allemand qu'il n'identifie pas : « Es lasst sich nicht lesen, – it does not permit itself to be read. There are some secrets which do not permit themselves to be told⁵. » Et il enchaîne aussitôt en appliquant cette affirmation aux crimes inavoués que nous ne savons pas lire à partir de la réalité des signes qui devraient nous révéler les secrets et les intentions des individus.

On situe habituellement la naissance du roman policier – où les détectives cherchent à éclaircir au moyen d'indices les motifs et les circonstances ayant présidé à la perpétration d'un crime – dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe. Dans «L'homme des foules », aucun crime n'est commis. En réalité, ce que Poe expose dans cette nouvelle, c'est le travail d'une forme précise d'imagination qui entre en jeu lorsque nous envisageons une réalité qui nous

^{4.} Edgar Allan Poe, «L'homme des foules», dans *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857], trad. Charles Baudelaire, dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Calmann-Lévy, 1882, vol. 6, p. 87-102.

^{5.} E.A. Poe, The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe, New York, Vintage Books, 1975, p. 475. En allemand, l'expression d'usage « Es lasst sich nicht lesen» signifie qu'un texte demeure en tant que tel incompréhensible, soit parce qu'il est mal formulé ou inutilement trop compliqué. En associant cette expression à l'idée d'un secret qu'il n'est pas permis de révéler, Poe infléchit la signification de cette expression en lui donnant une nouvelle direction, à savoir que la compréhension véritable d'un texte ne se laisse réaliser qu'à partir de ce qui ne se laisse pas lire immédiatement.

est inconnue en recourant à l'interprétation de signes qui n'en dévoilent pas immédiatement la signification. «Es lasst sich nicht lesen»: il pourrait ici tout aussi bien s'agir de textes, d'actions ou d'évènements que l'on cherche à comprendre, qui ne se laissent pas lire ni déchiffrer facilement et, pourtant, ce qui retient notre attention esthétique, c'est le plaisir que notre imagination prend à créer des scénarios susceptibles de nous permettre d'élucider ce qui nous demeure inconnu. On perdrait beaucoup de la portée de cette forme d'imagination-détective pour l'ensemble de nos expériences esthétiques s'il fallait la réduire à l'élucidation des scènes de crimes. Le succès américain des séries télévisées actuelles, comme CSI: NY ou CSI: Miami, tient peut-être moins à l'engouement pour le sordide qu'au plaisir que nous prenons à reconstruire, grâce aux ressources de l'imagination, la logique des évènements à partir d'un nombre restreint d'indices. Quoi qu'il en soit, qu'il y ait crime ou pas, cette forme d'imagination investigatrice intervient toutes les fois que nous cherchons à lire la réalité à partir d'un nombre limité de signes qui captent notre attention esthétique.

BAUDELAIRE ET L'ART DE L'IMAGINATION ANONYME

Avant d'exposer comment Baudelaire aborde le plaisir de l'imagination lié à l'observation de la foule, j'aimerais situer la lecture que je me propose de faire en rappelant celle de Walter Benjamin ainsi que la critique dont elle fait l'objet chez Hans Robert Jauss. Dans son ouvrage Pour une esthétique de la réception, Jauss souligne le caractère paradoxal de la lecture benjaminienne de Baudelaire. D'un côté, nous dit-il, Benjamin veut montrer que «l'importance exceptionnelle de Baudelaire» est d'avoir, «le premier et avec le plus de rigueur, manifesté concrètement la force productrice de l'homme aliéné, devenu étranger à lui-même⁶»; mais de l'autre côté, en n'interprétant « Les Fleurs du mal que comme un témoignage de l'existence dénaturée des masses urbaines», Benjamin «méconnaît ainsi l'envers dialectique de l'aliénation: la force productrice nouvelle que l'homme acquiert en s'appropriant la nature, et dont la poésie de la ville et la théorie de la modernité chez Baudelaire fournissent un témoignage non moins important⁷». En d'autres termes, il ne faut pas retenir uniquement «les réserves de Baudelaire contre la grande ville⁸», mais aussi mettre en lumière l'inventivité par laquelle le poète découvre, à l'intérieur même de cette condition sociale de l'homme moderne, des éléments de nouveauté qui donnent à la beauté moderne sa réalité proprement

^{6.} Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p. 202.

^{7.} Id.

^{8.} Id.

historique. Jauss reproche surtout à Benjamin de ne pas avoir saisi le sens de la notion de modernité chez Baudelaire, et donc de ne pas avoir reconnu dans la figure baudelairienne du flâneur une pratique imaginative du plaisir d'observation au lieu de la réduire à une simple expression de l'aliénation des citadins modernes.

Cette critique de Jauss m'apparaît justifiée, mais elle a besoin d'être nuancée à l'aune des textes de Benjamin sur Baudelaire. Dans le cadre de mon propos, j'aimerais montrer comment elle se vérifie dans la manière dont Benjamin comprend et interprète le rapport de Baudelaire à Poe. D'emblée, Benjamin reproche à Baudelaire d'être sous l'emprise totale d'une « dépendance à l'égard de Poe⁹»; pourtant, là où Baudelaire se distancie de Poe, Benjamin refuse explicitement de le suivre: «Cet "homme des foules", sur la trace duquel le narrateur de Poe parcourt de long en large le Londres nocturne, il a plu à Baudelaire de l'assimiler au type du flâneur. Sur ce terrain, nous ne pourrons le suivre. L'homme des foules n'est pas un flâneur¹⁰. » Ce refus de Benjamin touche un point crucial concernant la problématique qui m'intéresse ici, celle de la connexion entre le plaisir des foules et le jeu de l'imagination émancipatrice de l'individu, entrevue par Baudelaire dans sa lecture de la nouvelle de Poe. Cette réserve de Benjamin est d'autant plus étonnante qu'il est le premier à avoir souligné l'importance primordiale de cette nouvelle pour Baudelaire. Mais l'assimilation baudelairienne du flâneur et de l'homme des foules que Benjamin déplore ne saurait masquer le fait que Benjamin tombe dans le même travers en amalgamant les déplacements du flâneur ou des asociaux et le sauve-qui-peut des criminels en fuite dans la foule. Dans son commentaire de la nouvelle de Poe, Benjamin ne retient que l'idée voulant que la foule fournisse aux asociaux et aux criminels un milieu où ils peuvent se dissimuler efficacement et échapper à toute tentative d'être retracés. Or la figure du flâneur chez Baudelaire n'est ni celle d'un être asocial ni celle d'un criminel croyant trouver refuge dans la foule. Cet amalgame empêche Benjamin de comprendre pourquoi Baudelaire décrit l'homme des foules comme un flâneur et le flâneur comme un homme de la foule. Baudelaire ne dit pas que tous les individus qui composent une foule sont des flâneurs, mais que tout flâneur est nécessairement un homme des foules. En fait, le problème que soulève la lecture sociologique de Benjamin, lorsqu'il cherche à dégager la genèse historique de l'apparition du flâneur, est celui de savoir si l'on doit faire correspondre la figure du flâneur à une classe sociale précise ainsi qu'à la condition historique initiale qui lui a donné naissance. Ce qui, chez Baudelaire, milite contre une

^{9.} Id.

Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1979,
 p. 175; l'italique est de moi.

telle correspondance, c'est la description de l'expérience de l'imagination au sein des foules en tant qu'expérience individuelle à caractère universel. Dès le départ, la condition de flâneur n'est donc pas réservée à une classe particulière de citoyens, mais à toute personne évoluant dans une foule. C'est cette insertion dans la foule qui transforme l'individu en homme des foules. En tant que tel, l'individu n'a pas de rôle social à remplir, comme c'est le cas dans sa vie quotidienne. Au contraire, la foule suspend momentanément la détermination des rôles sociaux et des obligations qui définissent habituellement les contours de l'identité individuelle.

Nous allons voir que cette neutralisation de l'identité joue un rôle déterminant pour Baudelaire dans l'opération poétique effectuée par celui qui se prête au jeu de l'imagination alors qu'il est au beau milieu de la foule. C'est parce qu'une telle réduction de l'identité individuelle est à l'œuvre dans la foule que nous devenons sensibles au fait que nous y sommes alors pour les autres ce qu'ils sont pour nous, à savoir des inconnus et des passants. Nous partageons cette expérience commune où chacun s'indifférencie à tous les autres. Ces gens pourraient être nous et nous pourrions être eux. Et, pourtant, nous sommes tous différents les uns des autres. Ce phénomène de permutabilité des identités, rendu possible par l'activité de l'imagination au sein des foules, a pour effet d'éveiller l'attention de l'individu à la vie inconnue des autres. En même temps, elle donne accès à la conscience du caractère universel de cette expérience qui est aussi bien la nôtre que celle d'autrui. Dans son analyse sociologique de la foule, Benjamin détermine celle-ci d'une manière purement négative, la comparant à un voile idéologique qui empêcherait l'homme des foules de prendre conscience de son état d'aliénation dans l'univers de la marchandise. Au contraire, Baudelaire discerne dans la foule la possibilité pour l'individu des grandes villes modernes de transcender son état d'isolement en faisant l'expérience d'une «communion universelle» avec la diversité humaine où baigne l'homme des foules. Au lieu de concevoir la foule comme une masse homogène d'individus baignant dans une sorte d'indifférence mutuelle, Baudelaire croit que le grand nombre d'individus qui composent la foule favorise l'éveil de notre imagination, le désir d'imaginer qui ils sont au moment même où ils se présentent à nos yeux comme de parfaits inconnus.

Certes, le flâneur est un homme des foules, mais force est de constater que ce ne sont pas tous les individus composant la foule qui sont des flâneurs au sens précis déterminé par Baudelaire. En un sens, lorsque Benjamin dit qu'il faut distinguer la figure du flâneur de celle de l'homme des foules, il n'a pas tort. L'homme des foules n'est pas nécessairement un flâneur. Les hommes que nous croisons dans la foule poursuivent différentes finalités: l'un presse le pas alors qu'il se rend à un important rendez-vous, un autre a une vive discussion avec un collègue au sujet de leur journée de travail, un autre fouille dans son sac à dos et semble soulagé d'avoir retrouvé l'objet

qu'il croyait perdu, etc. Loin de flâner, il semble donc que l'homme des foules soit tendu vers ses buts et engagé dans la poursuite de ses activités. La question se pose donc de savoir quand et comment l'homme des foules adopte proprement la figure du flâneur. J'aimerais aborder cette question en montrant en quoi la réponse de Baudelaire diffère de celle de Benjamin.

Le projet de Benjamin est d'abord et avant tout de décrire les conditions sociohistoriques ayant présidé à l'apparition de la figure du flâneur dans le Paris du Second Empire. C'est dans ce contexte que Benjamin compare la foule londonienne décrite par Poe avec celle que l'on retrouve dans le Paris de l'époque des passages. Il constate que, dans son tableau de la foule londonienne, Poe s'attache à montrer comment cette dernière exprime «la solitude désespérée des hommes prisonniers de leur intérêt privé¹¹». Tous sont pareils, «chacun est possédé par son émotion¹²». Selon Benjamin, l'homme des foules dépeint par Poe correspond à « des gentilshommes, des marchands, des attorneys, des fournisseurs, des agioteurs¹³». Ils sont tous occupés à poursuivre leurs intérêts personnels et, si l'on se prend à les observer de l'extérieur comme le fait Poe pour la foule londonienne, ils ont tous un comportement de robot, commente Benjamin, «comme s'ils ne pouvaient plus s'exprimer que par réflexes¹⁴», car leurs agissements, leurs attitudes et leurs réactions sont invariablement les mêmes. Benjamin conclut en disant que «[l]a flânerie ne pouvait s'épanouir dans une masse de cette nature¹⁵ ».

En effet, la flânerie suppose un détachement à l'égard des activités régies par la logique de l'intérêt, qu'il soit privé, économique ou autre. Un tel détachement est absent de l'impression d'affairement que dégage l'homme de la foule londonienne. Si le Paris du Second Empire voit naître la figure du flâneur, c'est que les passages offrent dorénavant aux bourgeois, en dehors des heures où ils sont besogneux, un milieu où la promenade devient divertissante, notamment à cause de la présence des grands magasins et de leurs vitrines exposant des objets luxueux qui font rêver. La foule qui s'y retrouve n'est plus soumise à l'affairement urbain; l'homme des foules *travailleur* s'y transforme en homme des foules *spectateur*. Libérés du poids de leur labeur, les gens viennent flâner dans les passages, se laissant guider par leur curiosité; ils sont les précurseurs de ceux qui s'adonnent, encore de nos jours, au lèche-vitrines dans les centres commerciaux ou dans les grandes avenues commerciales. Ce type de flâneur, décrit par Benjamin, évoque le consommateur qui contemple

^{11.} W. Benjamin, Charles Baudelaire, op. cit., p. 80.

¹² In

^{13.} Ibid., p. 79.

^{14.} Ibid., p. 80.

^{15.} Ibid., p. 81.

avec envie les marchandises qu'il rêve de posséder. Benjamin parle de «l'ivresse de la marchandise¹⁶». Bien que cette caractérisation conserve sa portée critique, il n'en demeure pas moins qu'elle ne correspond pas au contenu spécifique de l'expérience poétique du flâneur baudelairien. Le flâneur de Baudelaire rêve non pas de biens ou de marchandises, mais de voyage, d'inconnu et de nouveauté. Il est animé par le goût de l'aventure, du jeu et du plaisir de se travestir et de se masquer. Et s'il s'immisce, incognito, dans la foule, c'est pour mieux s'y fondre et l'épouser. Sa « singulière ivresse », confie Baudelaire, il la tire justement de « cette universelle communion¹⁷ » qu'il ressent au milieu des foules. Grâce à la condition d'anonymat qu'elle lui offre, son imagination s'y livre à l'observation fugace de la vie humaine, de ses formes et de ses manifestations. Contrairement à l'analyse sociologique proposée par Benjamin, le flâneur baudelairien s'affirme non pas tant par son appartenance à une condition sociohistorique déterminée que par l'activation poétique de l'imagination confrontée à une réalité nouvelle, celle de foules qui deviennent une source de sollicitations esthétiques. En ce sens, l'imagination du flâneur baudelairien jouit non seulement d'une liberté par rapport à l'univers du travail, comme chez Benjamin, mais encore plus d'une indépendance relative par rapport à la condition sociohistorique de l'individu. Cette indépendance s'exprime clairement dans le rôle positif que Baudelaire reconnaît à l'anonymat des foules comme terreau idéal de l'imagination poétique. Pour sa part, Benjamin conçoit l'anonymat de manière purement privative, comme une absence de reconnaissance de l'identité personnelle des individus. Certes, nous pouvons souffrir de l'anonymat, souffrir de ne pas être considérés comme des personnes. Nous avons alors l'impression que l'on nous traite comme si nous étions tous interchangeables. Suivant les paramètres de l'analyse menée par Benjamin, c'est la situation aliénée de l'individu moderne des grandes agglomérations urbaines: son anonymat exprime le fait qu'il n'a pas droit à la reconnaissance du caractère unique de sa personne. Dans l'univers du monde administré, l'identité de l'individu est réduite à un quantum, à une unité, à un simple « numéro ». Par contraste avec cette situation affligeante, il existe pourtant des cas où l'anonymat est recherché comme un plaisir raffiné. Pour Baudelaire, l'anonymat dont jouit le flâneur déambulant au milieu de la foule n'est pas une douleur morale mais un véritable plaisir, que nous recherchons explicitement lorsque nous voulons passer incognito, dans le but précis de n'être reconnus de personne ou qu'on ne découvre notre présence en tel ou tel lieu. On voit ici que le point de départ de l'analyse baudelairienne est complètement différent de celui de la réalité sociale dépeinte par Benjamin à partir de l'anonymat des foules. Benjamin ne voit dans les foules qu'un lieu de

^{16.} Ibid., p. 83.

^{17.} Ch. Baudelaire, «Les foules», dans *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)* [1869], éd. Henri Lemaître, Paris, Dunod, 1997, ch. XII, p. 59.

désappropriation de l'individu devenu anonyme, alors que, pour Baudelaire, il s'agit d'un lieu privilégié où l'individu se plaît à passer inaperçu et où il éprouve une communion avec la multitude en se transformant en observateur de la vie d'autrui. C'est ce que nous verrons plus explicitement en nous référant à quelques écrits de Baudelaire.

Baudelaire aborde la question de la foule d'une manière explicite dans deux passages de son œuvre, où il semble qu'il cherche à préciser l'expérience de l'imagination anonyme incarnée dans le phénomène des foules. Le premier se trouve dans « Les foules », chapitre XII des *Petits poèmes en prose*; le second s'intitule « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » et forme le chapitre III de son célèbre essai *Le peintre de la vie moderne*. Je commencerai par citer un passage important du premier texte, qui fournit la description la plus élaborée du plaisir fin pris à l'anonymat des foules. Ensuite, j'éclairerai la particularité de la rêverie qu'il entraîne à sa suite en rappelant ce que Baudelaire dit à propos de l'homme des foules dans *Le peintre de la vie moderne*. Voici donc le passage en question:

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et, si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées. Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion 18.

Dans ce riche et précieux passage, trois points méritent d'être soulignés. En premier lieu, Baudelaire affirme que le plaisir de la foule est un art; du moins, il peut devenir un art si nous nous montrons disposés à exercer notre imagination d'une manière déterminée. La rêverie au milieu de la foule, qui découle de ce plaisir, n'est pas immédiate; elle suppose «le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage». Ces deux éléments sont à la base du plaisir ressenti dans la foule comme prédisposition à son exploration poétique par l'imagination. Le premier élément représente l'activité mimétique du moi, tandis que le second évoque le mouvement excentrique par lequel le moi souhaite s'arracher au monde familier par la recherche explicite du dépaysement. Le plaisir de se travestir et de se masquer peut signifier deux

^{18.} Ibid., p. 291.

choses bien différentes: ou bien le déguisement sert à nous présenter comme autres que ce que nous sommes, ou bien il s'agit purement et simplement de cacher notre propre identité en nous dissimulant derrière un masque. Dans le premier cas, le but de l'activité mimétique est de réussir à nous faire passer pour quelqu'un d'autre grâce au déguisement. Ici, nous ne cherchons pas tant à nous dérober aux regards d'autrui qu'à nous faire passer pour quelqu'un dont nous usurpons l'identité. Dans l'autre cas, l'activité mimétique atteint son objectif si le déguisement réussit à faire oublier aux autres notre véritable identité. La dissimulation recherchée est ici beaucoup plus radicale que dans le premier cas. Car il s'agit non pas de nous faire prendre pour quelqu'un d'autre, mais de nous rendre indiscernables au regard de tout autre. D'un côté, nous aimons nous déguiser pour séduire ou attirer les regards sur notre déguisement; de l'autre, nous cherchons, au contraire, à faire oublier le déguisement lui-même afin qu'autrui ne découvre pas qu'il a affaire à un subterfuge. Ainsi, le meilleur moyen de préserver l'anonymat, c'est finalement de nous rendre invisibles; ce que nous parvenons à faire lorsque nous nous fondons au milieu d'une foule. Le travestissement serait donc l'art de nous faire autres en épousant une manière de paraître qui nous permet d'afficher une nouvelle identité, tandis que le plaisir de l'anonymat jouit de dissimuler sa propre identité en la rendant imperméable aux regards des autres. Certes, le travestissement contribue aussi à nous rendre anonymes, mais nous pouvons être anonymes sans devoir nous travestir ou nous déguiser, comme le cas de l'individu immergé dans la foule l'illustre de façon exemplaire. L'immersion dans la foule, dans «l'océan humain», pour reprendre une expression utilisée par Baudelaire, fournit à l'individu moderne les conditions idéales d'une forme d'anonymat où ni masque ni déguisement ne sont requis. Lorsque Baudelaire évoque «la haine du domicile et la passion du voyage» comme second élément prédisposant l'individu moderne au plaisir des foules, il montre jusqu'où l'individu moderne est prêt à aller pour se défaire de son identification habituelle à un quotidien qui l'emprisonne en l'empêchant de s'expérimenter lui-même comme autre que ce qu'il est dans ce contexte précis. Ainsi, «la haine du domicile» fait naître en lui « la passion du voyage ». Ce retournement dialectique s'exprime par un mouvement d'ouverture de l'individu que Baudelaire traduit par «le goût de l'infini» en l'associant au moi se tournant résolument vers la quête de l'inconnu et du nouveau. Au monde clos et terne du domicile s'oppose un univers ouvert sur l'infini, source d'exaltation pour l'individu moderne.

En second lieu, Baudelaire établit une étroite correspondance entre plaisir de la multitude et plaisir de la solitude. Il affirme même que ces termes sont «égaux et convertibles». Or, cette affirmation n'est intelligible que dans la mesure où l'on a affaire dans les deux cas à un même type d'activité de l'imagination, qui se met en branle tantôt lorsque nous sommes seuls, livrés à nous-mêmes, tantôt lorsque nous nous mêlons à la foule. Baudelaire ajoute aussitôt que celui qui ne sait pas «peupler sa solitude» ne saura pas davantage

tirer profit de sa solitude au milieu de la foule. Cet ajout important porte sur la qualité de la solitude et du pouvoir de l'imagination qui s'appuie sur cette solitude pour se livrer à l'observation intensive des autres. La solitude se révèle ici non pas une fuite des autres, un retranchement et un isolement de l'individu par rapport à autrui, mais une forme de rapprochement.

En troisième lieu, Baudelaire soutient que le plaisir de la multitude, tel qu'il se présente à l'observateur anonyme sachant jouir des foules, repose sur la capacité de se dédoubler par l'imagination pour se figurer la vie inconnue des autres, aussi bien différente que semblable à la nôtre. Certes, on peut douter que la capacité d'être à la fois soi-même et autrui soit réservée exclusivement au poète, comme le voudrait Baudelaire. Le comédien n'incarne-t-il pas, par excellence, cette possibilité? En outre, ne sommes-nous pas tous, à nos heures, un peu comédiens ou poètes? Mais l'important n'est pas là, il est dans l'idée que le promeneur solitaire et pensif des grandes villes modernes tire son goût pour les foules de cette capacité de pouvoir s'adonner, à sa guise et par la force de son imagination, à une méditation infinie sur la signification de ces vies inconnues. Cette ouverture existe pour tous les individus. Ce que l'expérience de l'imagination incarnée dans la foule contribue à mettre en évidence, c'est que chacun y est privé de son identité propre aux yeux d'autrui. Il devient un égal semblable à moi, se trouvant tout comme moi dans une situation parfaitement indifférenciée. Inconnu des autres, tout individu immergé dans la foule demeure un homme de la foule.

Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire cherche à illustrer la particularité de la rêverie à laquelle s'adonne l'imagination fascinée par la foule en s'appuyant sur la nouvelle d'Edgar A. Poe évoquée plus haut, «The Man of the Crowd». À ce propos, rapprochons deux passages significatifs. Le premier se lit comme suit:

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, c'est un tableau!) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *L'homme des foules*? Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible¹⁹!

^{19.} Ch. Baudelaire, «L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant», Le peintre de la vie moderne, ch. III, dans Œuvres complètes, op. cit., vol. 2, p. 689-690.

Un peu plus loin dans «L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », on peut lire le second passage, que voici:

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito [...] Ainsi, l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie²⁰.

À n'en pas douter, non seulement ce texte fait-il l'éloge de la rêverie dans les grandes villes et du plaisir qui nous anime lorsque nous observons une foule, mais il propose aussi une théorie esthétique. Le plaisir anonyme de l'observation des foules incarne ce que nous pourrions nommer la forme proprement exploratoire et heuristique de l'imagination détective. Dans des lieux aussi différents que les bazars, les marchés publics, les aéroports internationaux ou les gares urbaines; dans le métro, sur les boulevards, au cinéma, dans les amphithéâtres de sport et de divertissement, à l'occasion d'évènements mondains, etc.; dans tous les endroits où se rassemble la foule, notre imagination peut élire un objet d'observation passager, transitoire, fugitif, à propos duquel elle mène, sans que rien n'y paraisse, une enquête improvisée à partir des quelques indices qui s'offrent à elle. Aussi la rêverie urbaine est-elle l'incarnation de l'imagination du flâneur, qui déambule dans les rues de la ville, sans but précis, pour le plaisir d'errer librement, de croiser une multitude d'inconnus, qui, au détour d'un regard, d'un geste ou d'un signe, peuvent enclencher un jeu de l'imagination où ils deviennent subitement des énigmes à déchiffrer. Du fond de cette solitude des foules, Baudelaire nous fait donc découvrir l'imagination de la rêverie urbaine moderne en nous présentant son inépuisable trésor, le plaisir du nombre²¹, avec tout ce qu'il comporte de surprise, d'insolite, d'inconnu, d'infinie nouveauté. Il est aisé de constater que cet intérêt poétique de Baudelaire pour l'observation des foules s'harmonise

^{20.} Ibid., p. 691-692.

^{21.} Dans Fusées (1867), Baudelaire affirme que «le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre » (Ch. Baudelaire, Fusées, poème I, dans Œuvres complètes, op. cit., vol. 1, p. 649).

parfaitement avec sa conception de la beauté moderne: «La modernité, écrit-il dans *Le peintre de la vie moderne*, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²².»

Contrairement à ce que l'on pourrait d'abord penser, l'observateur incognito, «le promeneur solitaire et pensif», éprouve dans sa solitude non pas l'état d'une personne esseulée mais, tout à l'opposé, nous dit Baudelaire, « une singulière ivresse », celle d'une « universelle communion ». «[L]'amoureux de la vie universelle» qui «entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité²³ », pour reprendre les mots de Baudelaire, se plaît à se rendre invisible en disparaissant dans ce bain de multitude. Dans cet état électrisant, il est indifféremment aussi bien tous les autres que luimême. C'est ce que vient confirmer le texte de Fusées: « Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous; Tous, c'est moi. Tourbillon²⁴. » Cependant, dans le tourbillon des grands centres urbains, l'observateur anonyme jouissant de la foule ne perd pas la tête, il acquiert plutôt une conscience cosmopolite capable non seulement d'épouser par l'imagination plusieurs points de vue autres et différents, mais aussi de générer un point de vue réfléchissant, englobant celui de tous les autres (d'où l'image du kaléidoscope). Toutefois, même lorsque Baudelaire considère comme possible cette communion universelle des consciences par le plaisir d'être dans les foules, la conscience de la solitude individuelle ressentie dans les grandes agglomérations lui rappelle sans cesse aussi que cette expérience demeure, malgré tout, aléatoire, contingente et parfois improbable.

L'IMAGINATION COMME ANTIDOTE AU SPLEEN ET À L'ENNUI

À quoi répond, demanderons-nous en terminant, cette poétique de l'imagination anonyme et exploratoire, heuristique et investigatrice? Chez Baudelaire, elle vient clairement à la rescousse d'une sensibilité mise en péril par de redoutables ennemis, l'ennui et le spleen. On peut définir l'état spleenétique comme suit: la conscience affligeante que notre sensibilité est devenue insensible à tout, que tout nous est indifférent, que plus rien ne soulève notre intérêt ni ne sait retenir notre attention. Nous voilà donc revenus à notre point de départ, la question de l'attention et l'état de sa qualité proprement esthétique. Comme la sensibilité du spleenétique est au degré zéro, l'imagination est appelée à jouer un rôle premier dans la régénérescence de la faculté de sentir et de percevoir.

^{22.} Ch. Baudelaire, «La modernité», Le peintre, op. cit., vol. 2, ch. IV, p. 695.

^{23.} Ch. Baudelaire, «L'artiste», Le peintre, op. cit., vol. 2, ch. III, p. 692.

^{24.} Ch. Baudelaire, Fusées, op. cit., vol. 1, poème II, p. 651.

C'est qu'avant d'être décomposition analytique et recomposition poétique, l'imagination, la «reine des facultés », favorise la curiosité et le goût de l'observation. C'est elle qui fait de l'observateur un prince de l'exploration attentive jouissant de son incognito. Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire a exposé cette problématique en rappelant comment le retour à la santé chez le convalescent s'accompagne explicitement de la conscience du ressourcement de la vitalité de sa propre sensibilité²⁵. La métaphore de la santé n'est pas innocente dans le présent contexte d'interrogation. L'état spleenétique n'est-il pas, après tout, le mal singulier qui afflige la sensibilité moderne, à tout le moins celle des contemporains de Baudelaire? Et «la passion insatiable » du flâneur, «celle de voir et de sentir », n'est-elle pas caractéristique de « ce solitaire doué d'une imagination active », qui cherche à régénérer sa sensibilité en explorant le « plaisir fugitif de la circonstance²⁶ »?

Cette problématique de la convalescence présente dans « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » du Peintre de la vie moderne permet de revenir, une fois de plus, à l'attention accordée par Baudelaire à la figure d'Edgar Allan Poe. Si l'on prend la peine de relire les textes biographiques que Baudelaire lui a consacrés, on découvre qu'il voit en «l'homme aux facultés suraigües²⁷ » un fin observateur auscultant et analysant les hauts et les bas d'une sensibilité moderne tantôt exaltée, tantôt dépressive; il insiste: «Aucun homme, je le répète, n'a raconté avec plus de magie les exceptions de la vie humaine et de la nature; - les ardeurs de curiosité de la convalescence²⁸. » Retenons la formule « les ardeurs de curiosité de la convalescence », qui signifie l'état naissant d'une sensibilité renouvelée, d'une sensibilité in statu nascendi. Dans le chapitre du Peintre de la vie moderne mentionné plus haut, Baudelaire analyse cette curiosité ardente, qu'il compare au pouvoir d'émerveillement de l'enfance. La tâche du poète serait de retrouver l'esprit de cette enfance pour favoriser à nouveau l'éclosion d'une sensibilité exploratrice comparable à celle de l'enfant, mais supportée par l'endurance et la pénétration du pouvoir d'attention propre à l'âge adulte. C'est peut-être ce qui explique pourquoi Baudelaire a choisi de nous introduire à l'univers poétique de Poe en parlant d'abord de son enfance, avant de passer en revue le contenu de ses livres. Lorsqu'il en parle, Baudelaire la présente comme celle d'un génie de l'observation inventive, qu'il caractérise par la capacité innovante de scruter un lieu. N'est-ce pas précisément le mal dont souffre le spleenétique, celui d'être devenu incapable, où qu'il se trouve,

^{25.} Voir Ch. Baudelaire, «L'artiste», Le peintre, op. cit., vol. 2, ch. III, p. 690-692.

^{26.} Ibid. p. 694.

^{27.} Ch. Baudelaire, «Edgar Poe, sa vie et ses œuvres», dans E.A. Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. Ch. Baudelaire, dans Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 318.

^{28.} Ibid., p. 317.

quoi qu'il fasse, d'aborder quelque lieu que ce soit de façon innovante? Dans de telles conditions, on comprendra que la flânerie se révèle pour l'individu moderne, en proie à cette terrible affliction, une thérapeutique salutaire à la recherche d'une sensibilité perdue: « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie²⁹ », nous rappelle Baudelaire dans *Fusées*.

^{29.} Ch. Baudelaire, Fusées, op. cit., vol. 1, poème XVIII, p. 661.

L'argument de l'agression visuelle chez Allen Carlson

Frédéric Abraham

Collège Ahuntsic

Dans un article datant d'une trentaine d'années et réédité récemment¹, Allen Carlson nous proposait l'argument dit de « l'agression visuelle ». Ce faisant, il visait à justifier l'affirmation suivante : « [P] uisqu'un bel environnement est préférable à celui qui ne l'est pas, on devrait nettoyer notre environnement². » En d'autres termes, il entendait justifier le respect de la propreté de l'environnement en en faisant valoir l'intérêt d'un point de vue strictement esthétique. Tel que le conçoit Carlson, l'argument de l'agression visuelle ne prend en compte ni l'impact écologique de la pollution environnementale, ni même le fait qu'elle puisse impliquer du gaspillage. En effet, cet argument fait reposer une norme de propreté environnementale sur l'importance que cela revêt d'un point de vue esthétique:

^{1.} Allen Carlson, Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 138-149.

^{2.} Ibid., p. 138.

Contrairement à d'autres arguments, l'argument de l'agression visuelle ne tient pas compte du fait que les ordures, par exemple, aient un effet écologique néfaste. Cet argument semble plutôt en appeler explicitement à une considération d'ordre esthétique. Dans sa forme populaire, il affirme que nous devrions débarrasser l'environnement de toute ordure et de tout débris, parce que ces choses sont des «agressions visuelles» [...] Puisqu'un environnement esthétiquement plaisant est préférable à celui qui ne l'est pas, alors nous devrions nettoyer l'environnement³.

En somme, ce que cet argument entend mettre en lumière, c'est que la pollution environnementale ne constitue ni plus ni moins qu'une «agression visuelle» (*eyesores*) qui, en tant que telle, ne peut tout simplement pas être souhaitable: le déplaisir esthétique, en d'autres termes, est ici inacceptable. Carlson veut nous faire apprécier la force de cet argument, qu'il estime, somme toute, assez persuasif. Voici ce qui, selon lui, fonde l'argument de l'agression visuelle:

- i) la pollution n'est pas plaisante esthétiquement;
- ii) un bel environnement est préférable à celui qui est déplaisant d'un point de vue esthétique⁴.

Afin de mettre cet argument à l'épreuve, il nous propose d'en remettre en question la première prémisse: i) la pollution n'est pas plaisante esthétiquement.

LE DILEMME DE L'ÉDUCATION ESTHÉTIQUE

Carlson envisage le dilemme de l'éducation esthétique présenté par l'esthéticien Monroe Beardsley et développé ultérieurement par la critique d'art Susan Sontag⁵. La question que soulève ce dilemme est celle de savoir s'il est possible d'apprécier favorablement ce qui nous dégoûte d'un point de vue esthétique.

Certes, des déchets éparpillés ça et là en pleine rue peuvent rebuter. Mais la question que soulève plus spécifiquement le dilemme de l'éducation esthétique est celle de savoir si un tel verdict ne pourrait pas être renversé par

^{3. «}The eyesore argument [...] does not, as some other arguments do, take note of contentious such as, for example, that junk, litter and debris have a negative ecological effect or that littering is wasteful. Rather it appears to be an argument that makes explicit appeal to aesthetic consideration. In its popular form it is the contention that we should clean the environment of junk, litter, and debris because such materials are "eyesores" [...] Since an aesthetically pleasing environment is to be preferred to one that is not, we should clean up the environment» (id.).

^{4.} Ibid., p. 138-139.

Ibid., p. 139. Carlson fait référence à Monroe Beardsley, «The aesthetic point of view», Metaphilosophy, vol. 1, 1970, p. 39-58, ainsi qu'à Susan Sontag, Against Interpretation, New York, Dell, 1969, p. 279.

une éducation de notre sensibilité aux qualités esthétiques du tas d'immondices. Qui plus est, que dire des volutes sombres et épaisses crachées par les cheminées industrielles? Ces choses doivent-elles nécessairement être qualifiées de laides? Ne pourraient-elles pas, moyennant une éducation esthétique, devenir des exemples de beautés environnementales? Ici, il y a dilemme, car on serait déchiré entre deux manières d'apprécier ce qui, supposément, est initialement déprécié esthétiquement: d'un côté, il s'agirait, ainsi que nous y invite l'argument de l'agression visuelle, de délester l'espace d'une telle laideur; de l'autre, il s'agirait plutôt de voir les choses autrement, pour ainsi dire, et d'apprendre à apprécier ce que, par ailleurs, nous trouvons tout simplement laid.

Face à ce dilemme, Carlson estime qu'il y a péril en la demeure, car la deuxième option semble plus attrayante: «Il est sûrement plus facile et plus économique de développer une sensibilité à l'égard de l'état de notre environnement que d'essayer de le nettoyer⁶. » Ainsi, une telle remise en question de la première prémisse de l'argument de l'agression visuelle, qui avance que la pollution n'est pas plaisante d'un point de vue esthétique, en renverserait la conclusion apparemment évidente: à savoir qu'il faudrait nettoyer l'environnement. En effet, pourquoi s'investir dans un tel effort lorsqu'on pourrait apprendre à trouver beau un environnement pollué? Malgré tout, Carlson pense que la prémisse qui postule la laideur de la pollution environnementale est bel et bien décisive quant à la conclusion qui découle de l'argument de l'agression visuelle. En d'autres termes, le dilemme de l'éducation esthétique n'est pas sérieux selon lui.

Appréciation esthétique des environnements mixtes

Carlson entend, avant tout, prévenir un malentendu à l'égard de la notion de « déplaisir », implicite dans cet argument. Il est possible, nous dit-il, de penser que l'environnement dont on parle soit l'environnement naturel. Si tel est le cas, le déplaisir qu'on éprouverait face à un environnement pollué pourrait être lié non pas à des considérations d'ordre esthétique, mais plutôt au caractère artificiel de la pollution. De ce point de vue, ce qui serait déplaisant, semblet-il, c'est le fait de savoir qu'on se trouve face à un environnement qui n'est pas naturel. En d'autres termes, c'est le fait que l'environnement ne soit pas naturel qui serait à la source du déplaisir et non pas la laideur de l'environnement à proprement parler.

^{6. «}Developing [...] sensibility toward our environment might be easier and would certainly be more economical than attempting to clean up the environment» (A. Carlson, Aesthetics, op. cit., p. 140).

Cela serait à la source d'un malentendu pour Carlson, qui rappelle que l'argument de l'agression visuelle vise surtout les environnements mixtes : ceux dont on ne peut dire, selon lui, qu'ils sont entièrement naturels. Comme certaines choses y sont artificielles, il n'y a donc pas lieu d'être particulièrement choqué par le caractère non naturel de la saleté qu'on y retrouve : « [B]ien qu'une telle éventualité soit plausible en ce qui a trait à la nature vierge, elle pose problème si ce dont il est question, par exemple les débris qui bordent les routes, n'est pas complètement naturel à la base⁷. » En outre, ce que Carlson veut dire, c'est qu'un tel déplaisir face à l'artificialité dénature l'argument de l'agression visuelle. En effet, si c'est l'artificialité de l'environnement qui est en cause ici et non sa laideur, l'affirmation selon laquelle il faut nettoyer l'environnement acquiert une signification moins évidente que ce qui était voulu : elle impliquerait qu'il faudrait rendre l'environnement « naturel ».

Une fois ce malentendu écarté, à savoir qu'il n'y a pas lieu de croire qu'un environnement est déplaisant parce qu'il n'est pas naturel et qu'il ne faut donc pas comprendre que la deuxième prémisse de l'argument de l'agression visuelle suggère de naturaliser l'environnement, il n'en demeure pas moins que cet argument repose, au fond, sur l'affirmation que la pollution n'est pas plaisante esthétiquement. Carlson en tire que le concept de «plaisir esthétique» requiert un éclaircissement, puisqu'il est au fondement de l'argument de l'agression visuelle. Une telle clarification est donc essentielle à une meilleure compréhension de cet argument ainsi qu'à une explicitation de ce sur quoi il se fonde.

Carlson se penche alors sur la question fondamentale suivante : pourquoi penser que la pollution est déplaisante esthétiquement, ainsi que l'avance la première prémisse de l'argument de l'agression visuelle?

LES QUALITÉS EXPRESSIVES DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

En guise d'éclaircissement, Carlson commence par distinguer deux sens de la notion de plaisir esthétique à partir des travaux de David W. Prall et de John Hospers. Ces derniers auraient dégagé, à partir de cette notion, un « sens mince » (thin sense) et un « sens épais » ou « dense » (thick sense)⁸. Au sens mince, le plaisir esthétique est celui que l'on tire d'un objet en vertu

^{7. «[}A] though [...] such an assumption may be plausible concerning pristine nature, it is very problematic if the objects in question, as in the case of roadside clutter, are not completely natural to begin with » (ibid., p. 142).

Id. Carslon fait référence à David W. Prall, Aesthetic Judgment, New York, Thomas Y. Cromwell, 1929, p. 178-227, ainsi qu'à John Hospers, Meaning and Truth in the Arts, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1946, p. 11-15.

de sa seule apparence physique, qui comprend ses propriétés superficielles et ses propriétés formelles, telles que ses lignes, ses formes et ses couleurs. Au sens épais, le plaisir esthétique ne se limite pas à celui que l'on tire de l'apparence physique de l'objet, mais aussi et surtout des qualités et des valeurs que l'objet exprimerait ou nous inspirerait, ce que Carlson désigne par la locution « qualités expressives » : « Prall nomme cela "beauté expressive" de l'objet, alors que Hospers parle d'objets qui expriment des valeurs "existentielles" 9. » En d'autres termes, selon cette distinction, Carlson estime qu'on peut parler, au sens dense, d'un plaisir esthétique qui prend en compte, dans l'appréciation d'un objet, davantage de propriétés que celles qui sont strictement formelles. Selon ce sens-là, en d'autres termes, le plaisir serait entendu comme moins naïf qu'au sens mince.

Or, il précise que ce qui est ainsi pris en compte dans l'appréciation esthétique, en bonne et due forme, d'un objet donné, est lié à la nature de ce dernier. Autrement dit, un objet auquel on prend un plaisir esthétique au sens dense serait perçu comme exprimant vraiment certaines qualités, telles des valeurs ou des émotions, plaisantes en elles-mêmes. Certes, Carlson reconnaît que c'est l'observateur qui associe des émotions ou de la valeur à ce qu'il apprécie esthétiquement. Mais ce qu'il pense, c'est que tout observateur doit y être immanguablement amené, étant donné ce qu'est l'objet apprécié en question. En fait, Carlson s'appuie ici sur George Santayana pour avancer que, bien que l'association de valeurs à un objet soit subjective, on est objectivement porté à de telles évaluations à l'égard de ce qui est apprécié, comme si l'objet exprimait les valeurs et les émotions qu'on lui associe : « À cet égard, je parle d'objets qui expriment des valeurs "existentielles" ou qui ont des "qualités expressives". Ces termes réfèrent à une gamme assez large de valeurs, d'émotions et d'attitudes qui sont associées aux objets d'une manière telle qu'il est approprié de dire qu'un objet exprime ces valeurs¹⁰. » Mais pourquoi affirmer, comme Carlson le propose ici, qu'il est approprié de penser que l'objet exprime des valeurs ou des émotions? Pour répondre à cette question, il faut d'abord comprendre ce qu'il croit être déterminant dans toute appréciation esthétique en général, à savoir la considération de la nature de l'objet esthétique ou, en d'autres termes, ce qu'il est, tout simplement.

^{9. «}Prall calls this the "expressive beauty" of the object, while Hospers speaks of objects expressing "life values"» (A. Carlson, Aesthetics, op. cit., p. 142).

^{10. «}Concerning this, I speak of objects expressing "life values" or having "expressive qualities." These terms refer to a fairly wide range of human values, emotions, and attitudes that are associated with objects in such a way that it is appropriate to say that an object expresses these values" (ibid., p. 143; l'auteur souligne). Carlson fait référence à George Santayana, The Sense of Beauty, New York, Collier Books, 1961, p. 137 et suiv.

LA NATURE DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

Ce que jouir esthétiquement, au sens épais du terme, met en lumière, c'est le fait que l'objet d'appréciation esthétique ne se limite pas seulement à ses formes, ses lignes, ses couleurs, bref, à ce qu'en témoigneraient nos seuls sens. La nature de l'objet esthétique, ce qu'il est en tant que tel, dépasse ces seules formes visibles.

Comme c'est l'objet qui est déterminant pour son appréciation esthétique selon Carlson, on se doit aussi, ce faisant, de prendre en compte ce qui fait que l'objet esthétique est ce qu'il est. Or, les valeurs, les attitudes et les émotions de ceux qui sont responsables de la nature de cet objet sont d'excellentes candidates à cet égard selon lui :

Ainsi clarifiée, l'expression [de valeurs, d'attitudes et d'émotions par un objet] n'appartient pas en propre aux associations uniques qui résultent de la personnalité de l'individu. Ce qui est plutôt en jeu ici, ce sont des associations plus générales et plus fondamentales qui sont partagées par une communauté d'individus et qui dérivent, en somme, de ce qui est perçu par eux comme relevant de la nature de l'objet en fonction de ce qu'il exprime. Ainsi, les valeurs existentielles exprimées par l'objet sont souvent le reflet des valeurs, émotions et attitudes des individus qui sont responsables de définir sa nature et sa fonction¹¹.

En somme, apprécier esthétiquement et prendre plaisir au sens «épais » du terme implique la considération d'éléments qui ne sont pas des qualités esthétiques de l'objet au sens strict, telles que les valeurs et les émotions. En effet,

- iii) étant donné que ce qui est déterminant dans toute appréciation esthétique est la nature de l'objet;
- iv) et que des valeurs et des émotions peuvent être considérées comme exprimées par l'objet esthétiquement apprécié dans la mesure où elles sont le reflet de celles des gens qui sont responsables de la nature de l'objet;
- v) valeurs et émotions, qui sont, à strictement parler, non esthétiques, font ainsi néanmoins partie intégrante de l'objet d'appréciation esthétique, car elles participent de ce qui a contribué à la nature de l'objet en tant que tel.

^{11. «}Clarified in this way, expression is not typically due to the unique associations resulting from an individual's own personal history. Rather what is involved are the more general and deep-seated associations that are characteristically held in common by a community of individuals and by and large derived from what is perceived within that community of individuals to be the nature and function of the expressive object. Thus, the life values an object expresses are often the ones reflecting the values, emotions, and attitudes of the individuals who are responsible for its nature and function» (A. Carlson, Aesthetics, op. cit., p. 143, n. 10).

Ce qui est non esthétique, comme des attitudes ou des valeurs sociales, doit donc, selon Carlson, être pris en compte en bonne et due forme dans toute appréciation esthétique.

En quoi une telle distinction entre un sens mince et un sens épais (ou dense) de la notion de plaisir esthétique permet-elle de contrer le dilemme de l'éducation esthétique, à savoir qu'on pourrait toujours apprendre à apprécier positivement ce qui est initialement perçu comme étant laid? Mais, surtout, en quoi cette distinction permet-elle de comprendre qu'on puisse justifier moralement l'obligation de nettoyer l'environnement en vertu de l'intérêt esthétique qu'il y aurait à le faire?

Carlson estime, comme on le verra en premier lieu, que lorsque l'on considère les valeurs qu'exprime l'objet dans notre appréciation esthétique de ce dernier, c'est-à-dire lorsque l'on apprécie et que l'on éprouve un plaisir esthétique au sens épais et non simplement au sens mince — qui ne renvoie qu'à la jouissance des aspects purement formels de l'objet apprécié —, le dilemme de l'éducation esthétique ne se pose plus. Il avance en outre qu'une telle distinction entre un sens mince et un sens épais du plaisir esthétique que l'on prend à un objet donné met en lumière la dimension morale de l'appréciation esthétique. En effet, comme on le verra en deuxième lieu, les valeurs exprimées par l'objet déterminent les limites à l'intérieur desquelles il est moralement acceptable de jouir d'un plaisir esthétique à son égard.

PLAISIR ESTHÉTIQUE ET QUALITÉS EXPRESSIVES DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

Il faut remarquer, ainsi que Carlson nous y invite, que le dilemme de l'éducation esthétique se pose surtout si l'on ne considère que les aspects purement formels de l'objet qu'on apprécie, c'est-à-dire qui n'occasionneraient qu'un plaisir esthétique au sens mince du terme:

Un dilemme de l'éducation esthétique se pose précisément en ce [qu'une telle éducation] rendrait l'apparence et la forme des déchets plaisantes esthétiquement. Et si l'on ne considère que la beauté au sens mince, cette affirmation semble plausible. Ainsi, l'on se priverait d'un argument décisif pour le nettoyage de l'environnement¹².

^{12. «[}A] dilemma is posed by [the aesthetic education] just because [it] is claimed to make the physical appearance and form of roadside clutter as aesthetically pleasing as is the environment. And if the thin sense is all that is considered, this claim seems plausible. Thus we have no cogent argument for cleaning up the environment» (ibid., p. 144).

Cependant, Carlson souligne qu'en modifiant notre point de vue à l'égard des aspects formels de l'objet, l'éducation esthétique met, du même coup, ses qualités expressives, telles que les valeurs qu'il exprime, en relief. Ce qui rend ainsi pertinent le sens épais de la notion de plaisir esthétique dans la résolution du dilemme posé par l'éducation esthétique.

En effet, selon Carlson, l'éducation esthétique, si elle affecte notre appréciation ou notre jouissance esthétique à l'égard de l'objet, n'en modifie pas, pour autant, le jugement qu'on aurait à l'égard de ce qu'il exprime en termes de valeurs. Ce jugement est relatif à ce que l'objet est comme à ce qu'il exprime en tant que tel et non simplement à son apparence:

Cependant, en faisant cela, [l'éducation esthétique] ne change pas ces qualités expressives. Sontag a raison de dire que «les objets, en tant que tels, ne changent pas quand ils sont perçus [ainsi] ». Ce que [l'éducation esthétique] permet, c'est de nous rendre conscients des qualités expressives qui sont présentes et de nous inviter à en jouir, si tant est que nous le pouvons. «[I]l s'agit, surtout, [précise Sontag,] d'un mode d'appréciation, pas d'un type de jugement »¹³.

Aux prémisses relevées précédemment, on peut alors ajouter celle-ci au fil de la pensée de Carlson:

vi) comme on ne peut éprouver du plaisir face à un objet qui exprime, par ailleurs, quelque chose de reprochable sur le plan des valeurs morales, alors ce qui pourrait être plaisant au sens mince du terme ne le serait pas nécessairement au sens épais du terme.

Cette prémisse permet de régler le dilemme posé par l'éducation esthétique. En effet, le plaisir qu'une telle éducation nous fera prendre à un objet ne dépassera pas le niveau que rend possible la seule définition de la notion de plaisir esthétique au sens mince. Si l'on considère le plaisir esthétique que l'on prend à ce qu'exprime l'objet et non simplement à son apparence physique, alors il devient difficile, selon Carlson, de considérer l'objet comme étant vraiment plaisant esthétiquement, tout particulièrement si l'on juge que ce qu'il exprime est déplaisant moralement. Carlson renforce cette conséquence en affirmant que, lorsqu'on nie le plaisir esthétique tiré de l'objet au sens épais du terme, on nie toute possibilité de plaisir esthétique (dans tous les sens possibles de la notion de plaisir esthétique) à l'égard de cet objet:

^{13. «}In doing this, however, [the aesthetic education] does not change these expressive qualities. Sontag rightly points out that "objects, being objects, don't change when they are singled out [this way]." What [the aesthetic education] does is make us aware of the expressive qualities that are present and invites us to enjoy them, if we can. "[It] is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation, not judgment" (id.).

[L]orsque nous ne pouvons trouver un objet esthétiquement plaisant *au sens fort* du terme à cause de la nature (négative) de ses qualités expressives, cela rend souvent l'appréciation esthétique positive *au sens faible* du terme psychologiquement difficile, pour ne pas dire impossible. Si cela est vrai, alors, parfois, aucune appréciation esthétique positive [au sens faible comme au sens fort du terme] d'un objet ne sera possible en raison de ses qualités expressives¹⁴.

C'est ainsi, en définitive, que la distinction entre le sens mince et le sens épais de la notion de plaisir esthétique permet à Carlson d'affirmer que le dilemme de l'éducation esthétique n'est pas à prendre au sérieux lorsque l'on se demande s'il faut vraiment délester l'environnement de ce qui nous agresse visuellement.

Il faut donc définitivement nettoyer l'environnement, ainsi que nous y invite l'argument de l'agression visuelle; ainsi, le dilemme de l'éducation esthétique n'entamerait en rien la force avec laquelle cette conclusion s'impose. Mais, comme on le verra, on se doit de remarquer que c'est en vertu d'une exigence morale, selon Carlson, que la compréhension en bonne et due forme de l'appréciation esthétique de l'environnement et du plaisir qu'on en tire nous permet d'apprécier toute la force de l'argument de l'agression visuelle.

Plaisir esthétique et valeurs morales

Carlson soutient que la force de l'argument de l'agression visuelle tient surtout à celle d'un argument selon lequel, en principe, il est moralement inacceptable de donner son aval à quelque chose de moralement inacceptable. Selon lui, c'est parce que ce principe s'applique à l'appréciation esthétique en bonne et due forme de l'environnement que l'argument de l'agression visuelle, qui nous enjoint de délester notre espace de toute pollution, est fort. Carlson affirme:

Étant donné le concept d'expression dont on vient de discuter, la plupart des valeurs existentielles exprimées par les déchets qui bordent les routes le sont en vertu des valeurs humaines et des attitudes qui sont en partie responsables de ces déchets [...] Mais le problème est que la plupart de ces valeurs humaines et de ces attitudes sont du genre de celles que nous trouvons moralement inacceptables. Or, approuver ce qui est moralement inacceptable est, en soi, moralement inacceptable¹⁵.

^{14. «[}W]hen we are actually unable to find an object aesthetically pleasing in the thick sense because of the (negative) nature of its expressive qualities, this often makes aesthetic enjoyment of this object in the thin sense psychologically difficult, if not impossible. If this claim is true, then in some instances any aesthetic enjoyment of an object will be impossible because of the nature of that object's expressive qualities» (ibid., p. 145; Carlson souligne).

^{15. «}Moreover, given the concept of expression discussed above, many of these life values are expressed by roadside clutter in virtue of the human values and attitudes that are in part responsible for roadside

En définitive, selon Carlson, c'est une exigence morale qui est déterminante dans le rejet de l'attitude complaisante à l'égard de la pollution qu'aurait pu cultiver chez nous une certaine éducation esthétique: l'exigence de ne pas approuver ou donner son aval à ce qui est immoral. Il pense effectivement qu'on enfreint ce principe en apprenant à jouir de ce qui exprimerait des valeurs moralement condamnables. C'est bien cette exigence qui, ultimement, nous enjoindrait à nettoyer l'environnement. À cet égard, on peut résumer le raisonnement de Carlson comme suit:

- vii) notre jouissance esthétique d'un objet implique qu'on veuille que notre expérience de cet objet perdure¹⁶;
- viii) ainsi, si l'on jouit esthétiquement de la pollution environnementale, alors on souhaite que l'expérience de cette pollution perdure;
 - ix) or, jouir de la pollution environnementale implique de jouir de ce qu'exprime cette pollution environnementale;
 - x) et jouir de ce qu'exprime cette pollution environnementale implique que ce qui en est responsable perdure;
 - xi) mais ce qui en est responsable est moralement inacceptable;
- xii) et accepter ce qui est moralement inacceptable est moralement inacceptable.

Donc, on ne doit pas jouir esthétiquement de la pollution environnementale.

Ces propos de Carlson montrent bien que, pour lui, ce sont nos valeurs morales qui donnent toute sa force à l'argument de l'agression visuelle: « En dernière analyse, précise-t-il, étant donné nos valeurs morales, nous pourrions bien être forcés de nettoyer l'environnement¹⁷. » Carlson décrit ce lien entre esthétique et éthique de l'environnement dans les termes suivants:

Je crois que cela suggère une voie prometteuse pour développer l'argument de l'agression visuelle. Entendu ainsi, il ne s'agit pas simplement d'un argument esthétique, mais d'un argument esthético-moral qui repose sur une certaine combinaison entre nos valeurs morales et notre sensibilité esthétique¹⁸.

clutter [...] But the problem is that many of these human values and attitudes are of a kind that we find morally unacceptable and condoning or approving the morally unacceptable is itself morally unacceptable. Thus when we find it possible to enjoy roadside clutter aesthetically, we may not find it morally acceptable to do so » (ibid., p. 146).

^{16. «}our aesthetic enjoyment of an object counts toward our wishing to experience that object and thus against our wishing to eliminate it» (id., n. 15).

^{17. «}We may in the last analysis be forced by our moral values to clean up the environment» (id., n. 16).

^{18. «}I believe that this suggests a fruitful way in which the eyesore argument may be developed. Construed in this way, it is not simply an aesthetic argument, but a moral-aesthetic argument that relies on a certain combination of our moral values and our aesthetic sensibilities» (id.).

Mais de quel genre de « combinaison » peut-il bien être question ici? Cette question gagne en pertinence quand on se rend compte que chacune des prémisses précédentes (de vii à xii), sur lesquelles repose la conclusion de Carlson voulant qu'il soit immoral de jouir de la pollution environnementale, est douteuse et porte à confusion.

LE PLAISIR ESTHÉTIQUE IMPLIQUE-T-IL NÉCESSAIREMENT LE DÉSIR QU'IL PERDURE ?

Carlson répond affirmativement à cette question, ce qu'atteste la prémisse vii) «jouir esthétiquement d'un objet implique qu'on veuille que notre expérience de cet objet perdure». La photo est un moyen de faire perdurer le moment de beauté dont le photographe a été témoin et, en cela, Carlson a peut-être raison. Après tout, n'est-ce pas ce qui pousse nombre de photographes à *immortaliser* sur pellicule? N'est-ce pas là une illustration de ce « désir que le plaisir esthétique perdure »? Certes. Or, chez le photographe canadien Edward Burtynsky, par exemple, on peut voir qu'il peut en aller tout autrement, ainsi qu'il l'exprime en ces termes :

Un jour, en conduisant, je fus surpris par quelque chose au loin – un rayon de soleil formant un cercle parfait au-dessus des arbres. Ce cercle parfait ne semblait devoir survenir que lorsque le bord d'un nuage blanc obscurcirait le soleil. Le cercle parfait ne devrait ainsi son existence qu'au moment précis où le bon type de nuage éclipserait le soleil [...] Il s'agissait alors de l'intersection momentanée entre une certaine qualité de lumière et un point de vue [...] Lorsque j'ai imprimé la photo, elle montrait le cercle de lumière que j'avais vu. Cette expérience m'a fait apprécier combien les choses peuvent être éphémères¹⁹.

Qu'est-ce que Burtynsky aura tenté de faire perdurer ici? Dira-t-on que c'est son plaisir esthétique? Peut-être. Mais rien ne nous empêche de croire que, dans ce cas-ci, ce n'est pas tant un plaisir esthétique que l'artiste cherche à faire durer qu'un sentiment qu'il souhaite transmettre: celui du caractère

^{19. «}Once I was driving, and all of a sudden I saw something off in the distance – a perfect circle of sunlight on the trees below. This perfect circle would only occur when the rim of a white puffy cloud obscured the sun [...] The perfect circle only existed at the moment when the right kind of cloud partially eclipsed the sun [...] It was the momentary intersection of a specific quality of light and of point of view [...] When I printed the picture it was the circle of light I had seen. This experience made me appreciate how elusive something can be» (Michael Torosian, «The essential element: an interview with Edward Burtynsky», dans Lori Pauli (dir.), Manufactured Landscapes. The Photographs of Edward Burtynsky, Ottawa/New Haven, National Gallery of Canada/Yale University Press, 2003, p. 51).

fugace (*elusive*) des choses. Il y a au moins deux raisons pour lesquelles une telle affirmation – selon laquelle le plaisir esthétique impliquerait le désir qu'il perdure – de la part de Carlson est douteuse.

Premièrement, la question se pose, à l'égard de cette affirmation, de savoir si ce ne serait pas plutôt parce que l'on souhaite (pour quelque raison que ce soit) que l'expérience que nous avons d'une chose perdure qu'on la trouverait belle. En effet, comment savoir si c'est, d'une part, le fait de jouir esthétiquement d'une chose qui engendre le désir de cette dernière ou si c'est, d'autre part, le désir d'une chose qui détermine le plaisir esthétique pris à son endroit? Dans le cas de la deuxième proposition, on ne saurait dire que, comme le soutient Carlson, jouir esthétiquement d'un objet implique qu'on veuille que notre expérience de cet objet perdure. C'est justement l'inverse qui prévaudrait, à savoir que le fait qu'on désire une chose implique qu'on en jouisse esthétiquement.

Deuxièmement, il est douteux de faire se côtoyer ainsi plaisir esthétique et désir dans les termes d'une implication nécessaire, comme le fait Carlson. En effet, il est loin d'être évident que le plaisir esthétique à l'égard d'une chose implique nécessairement quelque désir ou intention que ce soit par rapport à cette chose. Ne peut-on pas trouver quelque chose beau indépendamment de toute intention à l'égard d'une telle expérience? En d'autres termes, l'expérience esthétique ne peut-elle pas être désintéressée?

Jouir esthétiquement de la pollution environnementale implique-t-il le désir que celle-ci perdure?

Dans le cadre de son argument, la réponse de Carlson à cette question découle simplement de la position de principe adoptée dans la prémisse précédente. En effet, Carlson estimerait que le fait de jouir esthétiquement d'un objet impliquant qu'on veuille que notre expérience de cet objet perdure, alors, si l'on jouit esthétiquement de la pollution environnementale, on souhaite que l'expérience de cette pollution perdure. Mais si l'objection qui vient d'être soulevée contre la prémisse précédente est juste, nul n'est obligé d'accepter cette dernière hypothèse, selon laquelle la jouissance esthétique face à la pollution implique le fait de l'accepter, voire de l'encourager.

Le plaisir esthétique à l'égard d'une chose implique-t-il le plaisir à l'égard de ce qu'exprime cette chose?

Carlson semble croire qu'éprouver du plaisir à l'égard d'un objet implique d'en éprouver aussi à l'égard de ce à quoi cet objet peut nous faire penser (ou, en ses propres termes, à l'égard de ce que l'objet «exprime»); c'est ce qu'affirme la prémisse ix) « jouir de la pollution environnementale implique de jouir de ce

qu'exprime cette pollution environnementale». Or, rien n'est moins sûr, car on n'est pas obligé de penser qu'il soit question du même plaisir lorsqu'on évoque celui qui est pris à l'égard d'une chose et celui qui est pris face à ce que cette chose exprime. En effet, bien qu'un objet puisse être la source d'un plaisir ou d'un déplaisir esthétique, on ne peut en dire autant de ce qu'il exprime, dès lors que ce qu'une chose exprime n'est pas cette chose. En d'autres termes, si ce qui est exprimé plaît ou déplaît, ce ne sera pas nécessairement au même titre que ce que l'on ressent à l'égard de cette chose qui exprime. Et si ce n'est pas dans les mêmes termes que l'on parlerait du plaisir ou du déplaisir à l'égard de ce qui est exprimé par l'objet, l'on n'est pas forcé de supposer quelque implication que ce soit entre plaisir esthétique et toute autre forme de plaisir ou de déplaisir. La question de savoir si le plaisir esthétique ne pourrait pas être désintéressé se pose ici aussi de manière légitime.

Cela est d'ailleurs particulièrement évident dans le cas de la pollution. En effet, si un lieu pollué peut exprimer des choses comme le gaspillage, par exemple, bien qu'on puisse trouver le lieu en question plaisant ou déplaisant esthétiquement, comment pourrait-il en aller de même à l'égard du gaspillage en tant que tel? Ce qui est exprimé par un lieu pollué est surtout d'ordre moral. Or, d'un point de vue moral, la question de savoir si le gaspillage est plaisant ou non ne se pose pas: cela est déplaisant moralement.

Le caractère douteux des prémisses x), xi) et xii) se passe de commentaires une fois qu'il est convenu que les prémisses vii), viii) et ix) sont douteuses, car elles en découlent directement.

EST-IL LÉGITIME DE FAIRE INTERVENIR CE QUI EST MORAL DANS L'APPRÉCIATION ESTHÉTIQUE?

En définitive, la conclusion à laquelle Carlson est arrivé est douteuse. En regard de notre appréciation de l'environnement, elle nous force en outre à confondre ce qui relève de l'esthétique et ce qui relève de la morale. Or, le fait d'affirmer qu'il existerait «une certaine combinaison entre nos valeurs morales et notre sens esthétique» soulève (minimalement) les deux questions problématiques suivantes:

- Est-on moralement tenu de garder notre environnement propre parce que le plaisir esthétique qu'on y éprouverait doit être licite d'un point de vue moral et qu'il ne saurait l'être s'il était éprouvé devant de la pollution, comme le pense Carlson?
- Est-on plutôt moralement tenu de garder notre environnement propre parce qu'on ne peut tolérer, moralement, le fait de polluer l'environnement?

Ces deux questions renvoient à des croyances fort différentes, que l'argument de l'agression visuelle chez Carlson confond.

La première question propose que ce serait la nature esthétique de l'appréciation et du plaisir qu'on en tire, selon la conception qu'en a Carlson, qui nous enjoindrait à garder l'environnement propre, et ce, en nous faisant voir en quoi la pollution est vraiment déplaisante, bien qu'on puisse en jouir esthétiquement (au sens mince de la notion de plaisir esthétique selon Carlson). Mais il n'en demeure pas moins vrai que, comme la saleté peut être déplaisante d'un point de vue esthétique, on peut vouloir s'en délester, qu'on s'en estime moralement tenu ou non. Pourquoi le plaisir devrait-il être moralement licite pour *être* en bonne et due forme d'un point de vue esthétique, comme Carlson le pense? Toute saleté ne pourrait-elle pas être esthétiquement déplaisante, que son origine soit moralement condamnable ou pas?

Quant à la deuxième question, elle laisse supposer que ce serait en vertu d'une exigence morale qu'il faudrait nettoyer l'environnement. Ce qu'elle sous-entend, en effet, c'est que ce qui est pollué doit être nettoyé car toute pollution est moralement intolérable. Mais ici, comme la pollution est tenue pour immorale, on doit pouvoir vouloir s'en débarrasser, qu'on en tire un plaisir esthétique ou non. En d'autres termes, dire que la pollution est moralement intolérable signifie nécessairement qu'on devrait s'en débarrasser, quand bien même on la trouverait belle. En effet, en quoi le plaisir ou le déplaisir esthétique éprouvé a-t-il une quelconque importance s'il est avéré que la pollution est immorale?

Ainsi, il ne semble pas (comme le sous-entend la première question problématique soulevée précédemment) que ce soit parce que le plaisir esthétique face à l'environnement doit être licite d'un point de vue moral, et qu'il ne saurait l'être s'il était éprouvé devant de la pollution selon Carlson, que l'on doit éviter de polluer. C'est bien plutôt parce que la pollution environnementale est immorale, indépendamment de toute considération d'ordre esthétique (ce que propose la deuxième question problématique), qu'il faut garder notre environnement propre.

L'erreur de Carlson ici me semble consister en ce qu'il élargit le concept d'«appréciation esthétique» pour y inclure ce qui relève du concept de celui de moralité. En d'autres termes, Carlson pense que l'appréciation esthétique *n'est* en bonne et due forme que lorsqu'elle comprend une appréciation morale, entre autres choses. Il estime qu'un tel élargissement est légitime car, dans le cadre de son argument contre l'agression visuelle, il suppose qu'on ne peut pas dire d'une chose qu'elle est belle si elle mérite, par ailleurs, la condamnation morale. C'est, en effet, son concept de plaisir esthétique dense, tel que caractérisé plus tôt, qui interdit cela. Mais, à partir d'un tel constat, on ne peut tirer une proposition voulant que l'appréciation esthétique entraîne

l'appréciation morale. En effet, des raisons d'ordre sémantique pourraient, plus sobrement, rendre compte de la gêne qu'on éprouverait à qualifier de « belle » une chose que nous condamnons moralement par ailleurs. Le fait est que, étant donné une certaine élasticité du sens de ce mot, le qualificatif « beau » nous sert aussi dans la qualification morale en général, et ce, bien qu'un geste, une action ou une pensée puisse n'avoir aucun trait vraiment esthétique. Or, cette extension sémantique du terme « beau » n'implique pas une extension conceptuelle de ce qui relève de l'esthétique. Elle n'est qu'une simple indication de notre capacité à parler métaphoriquement de la moralité comme s'il s'agissait d'une chose pourvue de qualités esthétiques.

C'est donc l'existence de ce rôle métaphorique du langage esthétique dans le domaine de la morale qui explique notre gêne quand on juge belle une chose moralement condamnable par ailleurs: ce n'est ni l'existence d'un lien conceptuel entre ce qui relève de l'esthétique et ce qui relève de la morale ni le signe d'un genre de plaisir esthétique de bas niveau, comme le croit Carlson.



II - LES PLAISIRS PARADOXAUX

Ce que la fiction fait aux passions douloureuses

Hume et Burke sur la sympathie et le plaisir tragique

Daniel Dumouchel

Université de Montréal

What's Hecuba to him, and he to Hecuba, that he should weep for her?

Hamlet, acte II, scène 2

Diderot, dans le *Salon* de 1767, soutient que nous «aimons le plaisir en personne et la douleur en peinture». Si l'on se fie aux efforts déployés par les meilleurs philosophes, au siècle des Lumières, pour penser à nouveaux frais l'explication du problème déjà ancien des satisfactions esthétiques paradoxales livrées par le spectacle tragique, il semble que l'on soit en droit d'étendre le constat de Diderot à la fiction esthétique en général. Cette question difficile qui, dans sa formulation initiale,

remonte au moins à la *Poétique* d'Aristote, avait été remise au goût du jour par les deux textes fondateurs de l'esthétique moderne, les *Plaisirs de l'imagination* de Joseph Addison (1712) et les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos (1719). Du Bos, surtout, a déterminé la réflexion de ses successeurs, puisque les *Réflexions critiques*, qui s'ouvrent sur le paradoxe apparent des plaisirs artistiques qui croissent à proportion de l'affliction ressentie par le spectateur, vont jusqu'à confondre la tâche de résoudre ce paradoxe avec celle d'expliquer la nature des plaisirs spécifiques que la peinture et la poésie suscitent chez les spectateurs. Dans le contexte des débats sur la tragédie, c'est l'héritage de la pitié aristotélicienne qu'il s'agit ici de réinterpréter sur les bases de la nouvelle philosophie des passions et de l'esthétique naissante. Le *cœur* dubossien, le *Mitleid* lessingien, la *pitié* rousseauiste ou les visions assez divergentes de la *sympathie* chez Burke et chez Hume me paraissent constituer autant de tentatives d'explications philosophiques du problème de l'engagement passionnel dans l'imitation artistique.

Hume et Burke, dans des textes parus en 1757, vont proposer des explications concurrentes de ce phénomène en prêtant une signification différente à la sympathie et à la fiction dans la production du plaisir tragique. Deux remarques préliminaires s'imposent ici. En premier lieu, il faut garder à l'esprit que l'explication du paradoxe des plaisirs négatifs constitue l'une des pièces maîtresses de la nouvelle esthétique philosophique qui prend son essor au xvIII^e siècle – Diderot, Rousseau, Lessing, Mendelssohn, Voltaire vont tous se colleter à ce problème. Idéalement, il conviendrait de débrouiller chez les auteurs de cette époque ce qui, dans l'esthétique actuelle, relève de deux paradoxes distincts: le paradoxe des émotions en situation fictionnelle, d'une part, et le paradoxe des émotions négatives, d'autre part. Mais comme les philosophes du XVIII^e siècle traitent la plupart du temps ces deux questions conjointement, je vais faire la même chose ici, en faisant les précisions qui s'imposent le cas échéant. En second lieu, il faut aborder avec certaines précautions la notion très complexe de *sympathie*, que je n'analyserai pas pour elle-même, considérant les objectifs de cet essai. Pour Hume qui, avec l'Adam Smith de la *Théorie des sentiments moraux* (1759), l'a placée au rang de principe fondamental de la théorie des passions et de la morale, la sympathie est la «qualité la plus remarquable de la nature humaine¹», qui permet de rendre compte de notre propension à « recevoir par communication² » les inclinations et les sentiments des autres. Même si Hume et Smith se sont montrés soucieux de respecter le sens «technique» du concept de sympathie, il n'est pas rare

^{1.} David Hume, Les passions. Traité de la nature humaine, Livre II, trad. Jean-Pierre Cléro, Paris, GF-Flammarion, 1991, Partie I, Section 11, p. 155.

Ia

que le terme soit employé, surtout dans les écrits plus tardifs de Hume, dans son acception courante de *compassion* ou de *condoléance*. Il faudra également garder à l'esprit que Burke utilise le terme dans un sens différent de celui de Hume: alors que dans le *Traité de la nature humaine* la sympathie est présentée comme un principe qui doit expliquer comment nous pouvons « entrer » dans les sentiments d'autrui, donc comme un principe *constitutif* de nos sentiments quels qu'ils soient, Burke utilise plutôt la sympathie comme une *passion sociale* fondamentale, de plain-pied avec l'imitation et l'ambition.

HUME: SYMPATHIE, PASSIONS, FICTION DANS LA TRAGÉDIE

Avec l'expérience de la tragédie, la théorie humienne de la sympathie est confrontée à une difficulté de taille: pourquoi, et comment, prenons-nous du plaisir à notre réponse douloureuse sympathique à des souffrances et des malheurs feints? Hume parle du « plaisir inexplicable [unaccountable pleasure] [que] les spectateurs d'une tragédie bien écrite reçoivent de la douleur, de la terreur, de l'anxiété et des autres passions qui sont en elles-mêmes désagréables³ ». L'Enquête sur les principes de la morale disait déjà que « les passions de toutes sortes, même les plus désagréables, comme le chagrin et la colère, communiquent une certaine satisfaction quand la poésie les éveille, par un mécanisme de la nature qu'il n'est pas facile d'expliquer⁴». Et ce « phénomène singulier » est bien une satisfaction paradoxale, puisque plus les spectateurs « en sont touchés et affectés et plus ils sont ravis du spectacle⁵ ». On lit plus loin : «[L]e public n'est satisfait que dans l'exacte mesure où il est affligé. Et n'est jamais aussi heureux que lorsqu'il a recours aux larmes, aux sanglots et aux cris pour laisser s'exprimer sa peine, et soulager son cœur, tout rempli de la sympathie et de la compassion les plus tendres⁶. » Tout l'art du poète est tourné vers la production et l'entretien des sentiments affligeants de compassion, d'indignation, d'anxiété et de ressentiment. La présence de cette variété de sentiments, qui ne sont pas la simple réplique des passions ressenties par les personnages eux-mêmes, montre que la sympathie tragique prend en considération non seulement le sentiment du personnage pitoyable, mais l'ensemble de la situation qui cause ses malheurs et ses souffrances; la sympathie fictionnelle n'est pas identifiable à un simple phénomène de contagion affective.

D. Hume, De la tragédie, dans Essais esthétiques, trad. Renée Bouveresse, Paris, GF Flammarion,
 p. 111 [Of Tragedy, dans Essays, Moral, Political, and Literary, éd. Eugene F. Miller, Indianapolis,
 Liberty Fund, 1985, p. 216].

D. Hume, Enquête sur les principes de la morale [1751], trad. Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, GF Flammarion, 1991, Section VII, p. 173.

^{5.} D. Hume, De la tragédie, op. cit., p. 111 [Of Tragedy, op. cit., p. 217].

^{6.} Id. Ici, toutefois, «sympathie» a le sens non technique de compassion ou de condoléance.

Il est impossible d'entrer ici dans le détail de la réponse humienne au paradoxe de la satisfaction tragique. Cette question a fait l'objet de vives discussions dans l'esthétique anglo-saxonne et a donné lieu à des comptes rendus très différents, souvent assez éloignés de la lettre du texte de Hume, et dictés par des motivations théoriques contemporaines⁷. De la même manière, il faudra passer sous silence les difficultés philosophiques considérables posées par la thèse de Hume. Il s'agit de s'en tenir à la principale ligne d'argumentation de Hume sur l'explication du plaisir tragique.

Précisons d'abord qu'il n'y a pas une seule solution au paradoxe de la satisfaction tragique chez Hume, mais plutôt trois. Avant d'en fournir une explication élaborée dans l'essai Of Tragedy (1757), Hume avait esquissé deux réponses distinctes dans le Traité de la nature humaine (1739-1740). Ainsi, dans le Livre I, pour rendre compte du fait que nous prenons plaisir à être terrifiés dans l'éloquence religieuse et dans les représentations dramatiques, alors que la crainte et la terreur sont désagréables dans la réalité, Hume avance la thèse que, moyennant l'adoucissement de la passion par l'atténuation de la croyance, les passions négatives suscitées par les fictions poétiques deviennent agréables par leur capacité à susciter l'attention et à animer l'esprit⁸. Cette explication des plaisirs paradoxaux par l'activité de l'esprit dans un contexte de déréalisation fictionnelle s'inscrit dans le prolongement de la théorie de la poésie développée dans ce livre du Traité, où Hume tend à opposer fortement la fiction au jugement, et par conséquent la poésie à la croyance, sur la base du mode de sentir qui les distingue. Ainsi, «l'émotion que l'enthousiasme poétique donne aux esprits » – c'est-à-dire l'agitation corporelle qui accompagne la fiction poétique, quelle que soit sa qualité ou son intensité - « n'est jamais qu'un simulacre de la croyance ou de la persuasion⁹». Les passions, précise Hume, sont «très différemment éprouvées selon qu'elles sont suscitées par des fictions poétiques ou engendrées par la croyance et la réalité¹⁰». C'est ce manque de «solidité» de la passion fictionnelle qui explique pourquoi une passion désagréable dans la vie réelle peut nous réjouir dans une tragédie ou dans un poème épique : la passion a alors «uniquement l'effet agréable de stimuler les esprits et d'éveiller

^{7.} Mais je considère que la lecture proposée par Alex Neill dans son article «"An unaccountable pleasure": Hume on tragedy and the passions », *Hume Studies*, vol. XXIV, nº 2, 1998, p. 335-354, est venue clore de manière convaincante cette surenchère d'interprétations, en ramenant le débat à l'intérieur des prémisses philosophiques de la pensée de Hume lui-même.

^{8.} D. Hume, L'entendement. Traité de la nature humaine, Livre I et Appendice, trad. par Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, GF Flammarion, 1995, Section 3.9, p. 182-183: «Dans ces cas, l'imagination se repose indolemment sur l'idée, et la passion, adoucie par le manque de croyance à ce qui est exposé, n'a plus que l'effet agréable d'animer l'esprit et de fixer l'attention. »

^{9.} *Ibid.*, p. 379. Notons – mais nous y reviendrons – que l'émotion, chez Hume, désigne toujours les processus physiologiques qui accompagnent les manifestations des passions sur le plan de l'esprit. Les «esprits», ici, renvoient à une explication de type cartésien des mouvements corporels.

^{10.} Id.

l'attention¹¹». Cette explication, en réduisant la «réalité» des passions négatives, minimise en même temps le rôle de la sympathie, et laisse échapper la complexité du phénomène tragique; en fait, elle dissout le paradoxe avant de l'avoir résolu, puisqu'on ne comprend plus pourquoi une représentation poétique peut engendrer une satisfaction à proportion même du caractère affligeant du contenu représenté.

Dans le Livre II, Hume propose une autre explication du plaisir tragique, qui est incompatible avec la précédente. Cette fois, Hume ne voit aucune rupture entre la sympathie réelle et la sympathie fictionnelle. Toutes les passions naissent par la sympathie et il en va de même des passions ressenties lors du spectacle tragique. Le spectateur sympathise avec toute la séquence des passions représentées par le poète, et ce, par le truchement de ses personnages; la satisfaction tragique s'explique ainsi par le fait que le spectateur reçoit la joie fictive (fictitious) du dénouement de la même manière qu'il a partagé les passions précédentes¹². Si on laisse de côté le fait contestable voulant que, selon cette approche, toutes les pièces tragiques qui produisent du plaisir devraient avoir un dénouement heureux, on voit qu'elle pèche par l'excès inverse de celui de la précédente interprétation. Hume concède ici beaucoup trop à la sympathie directe et trop peu à la conscience esthétique, c'est-à-dire aux sentiments qui résultent de la perception des moyens poétiques mis en œuvre par la fiction tragique. Surtout, cette interprétation ne permet pas de rendre compte de ce qu'il appelle le «phénomène singulier» de la tragédie dans l'essai de 1757, en l'occurrence le fait que le plaisir tragique est proportionnel à l'affliction ressentie. Le « paradoxe » tragique disparaît tout à fait de cette seconde explication humienne: on ne voit pas pourquoi une pièce comique ne produirait pas, au bout du compte, plus de satisfaction qu'une tragédie, puisque le plaisir tragique se réduit à la participation affective du spectateur à la joie finale de certains personnages. L'essai sur la tragédie suit une tout autre ligne d'argumentation. On ne peut rendre compte du plaisir paradoxal de la fiction tragique ni par l'animation de l'esprit, ni par l'atténuation de la croyance engendrée par la déréalisation fictionnelle, ni par la sympathie avec la joie finale (la catastrophe heureuse n'étant pas le seul cas possible); on ne peut pas non plus l'expliquer

^{11.} Id

^{12.} D. Hume, Les passions. Traité de la nature humaine, Livre II, trad. Jean-Pierre Cléro, Paris, GF Flammarion, 1991, Section 2.7, p. 218: «Un spectateur passe par toute une longue suite de chagrin, de terreur, d'indignation et autres affections que le poète représente par les personnages qu'il introduit dans sa tragédie. Comme bon nombre de ces tragédies ont un heureux dénouement et qu'on n'en peut composer d'excellentes sans mettre en scène quelques revers de fortune, le spectateur doit sympathiser avec toutes ces péripéties et recevoir ces joies fictives comme il a reçu toutes les autres passions.»

par une théorie de la satisfaction globale résultant de la somme des plaisirs et des peines ou par une mystérieuse alchimie fictionnelle qui inverserait la charge thymique des passions douloureuses.

Hume va adosser son explication du plaisir tragique à celles que proposent deux «critiques qui étaient pourvus d'une certaine teinture de philosophie¹³», et qui ont saisi une partie – mais une partie seulement – de ce «phénomène singulier», à savoir Du Bos¹⁴ et Fontenelle¹⁵. Hume accepte partiellement l'anthropologie dubossienne qui veut que l'âme soit prête à rechercher n'importe quelle passion afin d'échapper à la langueur de l'inactivité et de l'ennui. L'observation fournit un grand nombre de confirmations de l'hypothèse de Du Bos, qui participe de ce que j'appelle l'explication *émotionnaliste* des satisfactions paradoxales, dans la mesure où elle fait de la secousse émotionnelle la cause réelle du plaisir tragique. Mais la limite de cette explication, selon Hume, du moins dans son application spécifique aux plaisirs de la tragédie, tient au fait qu'elle accorde trop peu d'importance à la contribution de la représentation poétique elle-même: «Il est certain que la même scène de détresse qui nous plaît dans une tragédie nous procurerait, si elle se passait réellement là sous nos yeux, le malaise le moins feint, bien qu'elle constitue la cure la plus efficace à la langueur et à l'indolence¹⁶. » On peut regretter que Hume n'ait pas prolongé son analyse en examinant la théorie dubossienne selon laquelle l'imitation artistique fait naître chez les spectateurs des passions «superficielles». Mais on peut penser que pour Hume, qui s'intéresse d'abord et avant tout à l'identification des causes du plaisir tragique, la théorie des passions «superficielles» ne change pas le fond de l'affaire: chez Du Bos, l'imitation est entièrement subordonnée au sujet représenté, et c'est de ce dernier, par le truchement des mouvements machinaux de ce que Du Bos appelle le cœur, que proviennent les passions qui «intéressent» le spectateur et l'émeuvent. Chez Du Bos, en elle-même, l'imitation artistique ne peut jamais être la source du plaisir tragique comme tel.

Pour faire contrepoids à l'approche de Du Bos, Hume convoque alors Fontenelle qui, dans ses *Réflexions sur la poétique*, reprend l'explication cartésienne du chatouillement et de la douleur physiques, selon laquelle plaisir et douleur ne diffèrent pas tellement dans leurs causes, à telle enseigne qu'un mouvement de plaisir poussé trop loin peut devenir douloureux et

^{13.} D. Hume, De la tragédie, op. cit., p.112.

^{14.} Jean-Baptiste Du Bos (abbé), Réflexions critiques sur la poésie et la peinture [1719], éd. Dominique Désirat-Leblanc, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993. Sur la pensée esthétique de Du Bos en général, voir Daniel Dauvois et Daniel Dumouchel (dir.), Vers l'esthétique. Lectures des Réflexions critiques de Du Bos, Québec, Les Presses de l'Université Laval, à paraître.

^{15.} Il s'agit de Bernard Le Bouyer (ou Le Bovier) de Fontenelle (1657-1757). Hume renvoie ici à ses Réflexions sur la poétique, rédigées probablement dans les dernières années du XVII^e siècle.

^{16.} J.-B. Du Bos, Réflexions critiques, op. cit., p. 113.

qu'inversement, en modérant le mouvement de la douleur, on peut le rendre agréable. Fontenelle en tire l'idée que l'affaiblissement de la douleur produit une « tristesse douce et agréable » et il en tire la conclusion que « les objets tristes conviennent à notre cœur, pourvu que quelque chose les adoucisse ». Au théâtre, c'est la conscience de la fiction qui est appelée à jouer ce rôle:

Il est certain qu'au théâtre, la représentation fait presque l'effet de la réalité; mais enfin elle ne le fait pas entièrement: quelqu'entraîné que l'on soit par la force du spectacle, quelqu'empire que les sens et l'imagination prennent sur la raison, il reste toujours au fond de l'esprit je ne sais quelle idée de la fausseté de ce qu'on voit. Cette idée, quoique faible et enveloppée, suffit pour diminuer la douleur de voir souffrir quelqu'un que l'on aime, et pour réduire cette douleur au degré où elle commence à se changer en plaisir. On pleure les malheurs d'un héros à qui l'on s'est affectionné, et dans le même moment on s'en console, parce qu'on sait que c'est une fiction; et c'est justement de ce mélange de sentiments que se compose une douleur agréable, et des larmes qui font plaisir l'.

L'explication suggérée par Fontenelle appartient à ce que j'appelle la théorie de la *déréalisation mimétique*. Cette théorie soutient que la conscience du caractère fictif des événements représentés dans l'imitation tragique modifie la nature même des passions impliquées dans ces spectacles — la pitié et la terreur — en neutralisant l'idée de danger ou de destruction qui s'y attache normalement, et inverse leur charge affective — ce qu'on peut appeler aussi leur valeur thymique —, mais sans altérer leurs caractéristiques propres. Pour l'abbé Batteux qui, dans ses *Principes de la littérature*, soutenait lui aussi une explication de la catharsis aristotélicienne dans les termes de la déréalisation fictionnelle (ou mimétique),

la terreur et la pitié restant dans leur même genre, dont le fond est agréable et doux, [elles] perdent la plus grande partie de ce qu'elles ont de noir et de fâcheux par l'idée du malheur réel. Comme leur objet est fictif, et que le spectateur le sent toujours, lors même qu'il croit l'avoir oublié, l'émotion est sans peine, et le plaisir sans douleur¹⁸.

Grâce à l'alchimie mimétique, qui transfigure les passions – pour employer un terme anachronique – en *quasi-émotions*, l'imitation poétique excite une émotion « qui est artificielle et toute de plaisir; on y sent [...] le même genre que dans l'autre, mais l'imitation semble en avoir fait une espèce différente¹⁹».

^{17.} Fontenelle, Réflexions sur la poétique, dans Œuvres de Monsieur de Fontenelle, Paris, Brunet, 1758, Section XXXVI, p. 163-164.

^{18.} Charles Batteux (abbé), *Principes de la littérature* [1774, 5e éd.], Slatkine Reprints, Genève, 1967, p. 236-237.

^{19.} Ibid., p. 237.

Pour des raisons philosophiques, Hume ne peut pas accepter la théorie de l'alchimie mimétique, qui veut que le creuset de la fiction transfigure les passions douloureuses en passions agréables. Il va mobiliser un dernier préalable qui lui permettra d'élaborer sa propre solution au paradoxe. Hume le trouve dans les plaisirs de l'éloquence, notamment dans ceux qui découlent de la description pathétique, par Cicéron, du massacre des capitaines siciliens par Verrès. Si le fait d'assister à la scène décrite par Cicéron ne procurerait aucun plaisir, le discours, en revanche, tout en produisant la sympathie la plus douloureuse pour les victimes, suscite un immense plaisir chez ses auditeurs, mais un plaisir « qui garde encore tous les traits et tous les signes extérieurs de la détresse et de la peine²⁰ ». Et pourtant, précise Hume, « le tourment n'en est pas adouci par la fiction car l'auditoire était bien convaincu de la réalité de chaque détail²¹ ». L'exemple des plaisirs paradoxaux dans le contexte de l'éloquence permet à Hume d'identifier les véritables causes positives du plaisir, sans faire disparaître l'aspect douloureux des passions produites par l'identification sympathique. Dans le cas du discours cicéronien, le plaisir est suscité par l'éloquence elle-même, c'est-à-dire par la vivacité de la peinture, par l'art des détails pathétiques, par le jugement requis pour les exposer dans l'ordre, par la force de l'expression, par la beauté des rythmes oratoires. Ce sont des qualités analogues qui constituent les causes positives du plaisir tragique. La conscience de la fiction n'est donc pas la source du plaisir, elle constitue tout au plus sa condition nécessaire. Hume suggère que, pour voir dans certains discours de Cicéron des descriptions pathétiques agréables, l'auditeur ne doit pas être directement touché par les événements relatés. Le critère en est donc un de distance plutôt que de fictionnalité. Le même argument vaudrait pour les narrations émouvantes des historiens. Les propriétés qui suscitent le plaisir dans une représentation tragique sont analogues à celles qui donnent sa valeur à l'éloquence: des qualités de description, de style, d'expression. Mais la fiction possède l'avantage supplémentaire d'ajouter aux caractéristiques de l'éloquence celles de l'imitation artistique, qui est une source de plaisir en elle-même et qui, en facilitant l'adoucissement des mouvements des passions, favorise la conversion de l'émotion de la passion subordonnée en un sentiment de plaisir puissant et régulier. Je propose d'appeler ces sources positives du plaisir, tant dans l'éloquence que dans le récit historique ou dans l'imitation poétique, des qualités esthétiques.

Une fois cette précision faite, l'explication du paradoxe consiste d'abord à distinguer deux sources de plaisirs et de souffrances dans la représentation tragique – celle qui relève du contenu de la représentation avec

^{20.} D. Hume, De la tragédie, op. cit., p. 114.

^{21.} Id.

lequel le spectateur est conduit à sympathiser, d'une part, et celle qui résulte des qualités esthétiques de la représentation elle-même, d'autre part –, pour montrer ensuite que la satisfaction en apparence paradoxale de la tragédie doit être comprise comme une variante des phénomènes de conversion de la force d'une passion accompagnatrice dans une passion prédominante, dont le Livre II du Traité avait déjà parlé²². Les deux séries affectives impliquées dans la représentation tragique résultent pour ainsi dire de causes différentes, voire même concurrentes: les passions douloureuses sont excitées par la sympathie avec les personnages, tandis que le sentiment de plaisir est le résultat de l'attention portée par le spectateur à l'éloquence et à l'art du poète (à quoi s'ajoute probablement le jeu des acteurs). La conversion à laquelle pense Hume suppose qu'une passion «inférieure» est absorbée par une passion prédominante, mais de telle sorte que l'émotion qui accompagne la passion subalterne est transférée dans la passion prédominante, ajoutant à la puissance de cette dernière. Hume distingue émotion et passion, l'émotion semblant désigner le mouvement des esprits animaux qui accompagnent toute modification affective²³, la secousse émotionnelle qui en est, au plan corporel, à la fois la cause et l'écho. Dans le cas de la tragédie, c'est la passion négative qui est la passion subalterne, tandis que les satisfactions produites par l'imagination esthétique fournissent les sentiments prédominants. Ce n'est pas la passion négative induite par la sympathie fictionnelle, mais la force, voire la violence de sa composante émotionnelle, qui est convertie dans un nouveau sentiment que Hume qualifie de « plaisir puissant et régulier²⁴». Il n'y a donc pas de paradoxe de la sympathie tragique: les passions engendrées par la sympathie restent douloureuses ou désagréables d'un

^{22.} Voir D. Hume, *Les passions*, section 3.4, p. 276: «C'est une propriété remarquable de la nature humaine qu'une émotion, qui accompagne une passion, se convertit aisément en elle, quoique l'une et l'autre soit à l'origine de natures différentes, voire de natures contraires [...] Car quand deux passions sont déjà produites par des causes indépendantes et qu'elles se présentent toutes les deux dans l'esprit, elles s'unissent et s'entremêlent aussitôt, n'eussent-elles qu'une relation, voire parfois aucune. La passion prédominante absorbe la mineure et la convertit en elle-même. Les esprits, une fois mis en branle, reçoivent aisément un changement de direction qui provient, comme on l'imagine naturellement, de l'affection qui prévaut », ainsi que « [D]eux passions, si indépendantes soient-elles, se transfusent naturellement l'une dans l'autre, pourvu qu'elles se présentent ensemble au même moment [...] La nouvelle émotion se convertit aisément dans la passion prédominante et atteint un degré de violence supérieur à celui où elle serait parvenue si elle n'avait pas rencontré d'opposition » (*ibid.*, p. 277).

^{23.} Ibid., section 2.8, p. 222 (mes italiques): « Je crois qu'on peut établir en toute sûreté, comme une maxime générale, qu'aucun objet ne se présente aux sens et qu'aucune image ne se forme dans la fantaisie qui ne soient accompagnés de quelque émotion ou de quelque mouvement proportionné des esprits. » L'émotion doit donc être comprise comme le soubassement physiologique des passions et des sentiments.

^{24.} D. Hume, *De la tragédie, op. cit.*, p. 115. Parlant de satisfactions paradoxales engendrées par l'éloquence – l'exemple est celui de Cicéron –, Hume affirme que « l'élan d'ensemble de[s] passions [tristes] se trouve transformé en plaisir, et vient augmenter le délice que soulève l'éloquence » (*ibid.*, p. 114).

bout à l'autre du processus; elles ne contribuent au plaisir tragique qu'en y apportant l'«énergie» de la secousse émotionnelle²⁵. Hume évite ainsi de recourir à une incompréhensible « réingénierie » des passions tristes, puisque ce qui se « convertit » dans la passion positive prédominante, c'est l'émotion — physiologique — qui accompagnait la passion douloureuse dont le spectateur est en quelque sorte distancié par l'effet de l'imitation artistique. La théorie humienne des passions assimile l'énigme ancestrale du plaisir tragique, qui est réduite à un cas particulier de conversion passionnelle parmi d'autres²⁶.

Il peut arriver que ce mécanisme s'enraye et qu'il soit impossible d'opérer la conversion des passions négatives en sentiment esthétique. Et si « les mouvements de l'imagination ne prédominent pas sur ceux de la passion²⁷ », l'orientation peut même s'inverser : les mouvements de l'imagination – c'est-à-dire ceux qui sont suscités par les propriétés rhétoriques et artistiques – se convertissent alors dans la force des passions douloureuses et accentuent l'affliction de ceux qui souffrent. Hume pense notamment aux limites esthétiques que constituent l'atrocité et l'horreur dans la tragédie et en peinture. Dans ce cas, les actions représentées sont trop désagréables en elles-mêmes pour laisser la place à une perception indépendante des qualités artistiques de l'imitation; plus exactement, plus la représentation de tels événements ou actions horribles sera efficace, moins la conversion de l'émotion inhérente à la passion douloureuse dans un sentiment esthétique positif sera possible. Dans l'horreur, la sympathie réelle et la sympathie fictionnelle

^{25.} La réponse humienne soulève certaines difficultés, renforcées par les formules utilisées. Ainsi, Hume dit par exemple que l'émotion prédominante «imprègne les premiers sentiments assez fortement pour en altérer totalement la nature » (ibid., p. 115), bien que ce plaisir au cœur du malaise «garde encore tous les signes extérieurs de la tristesse et de la détresse » (ibid., p. 114). Il précise que l'âme ressent alors « dans l'ensemble un mouvement puissant et d'un délice sans mélange » (ibid., p. 115), qui est le résultat de la conversion intégrale du sentiment «en un plaisir puissant et régulier » (id.). Mais on peut lire aussi que « la passion, bien qu'elle puisse être douloureuse naturellement, [...] est, toutefois, quand elle est soulevée par les productions de l'art, embellie, adoucie et apaisée à un point tel qu'elle nous procure le plus grand plaisir » (ibid., p. 118). Il n'est pas toujours facile de réconcilier complètement tous ces passages.

^{26.} Hume fournit de nombreux exemples de la même loi affective (*Ibid.*, p. 117-118): l'effet de la nouveauté ou du caractère inhabituel d'une expérience (on pense ici à la théorie de l'imagination d'Addison), l'effet de l'impatience ou de la curiosité que l'on excite chez notre interlocuteur, l'effet des efforts ou des obstacles, l'effet de la fragilité ou de la maladie d'un enfant sur l'amour que lui prodiguent ses parents. On peut souligner encore que l'absence ou une pointe de jalousie ajoutent du piquant à l'amour; ou que le caractère d'esquisse de certaines œuvres d'art abandonnées ajoute à leur force. Il importe de préciser que le mouvement de la réorientation de l'émotion ne va pas toujours de la douleur vers le plaisir; le mouvement de « conversion » des passions peut aussi bien accroître la souffrance, lorsque la passion prédominante est négative.

^{27.} Ibid., p. 119.

fusionnent entièrement. Le « phénomène singulier » du plaisir tragique doit être maintenu dans les limites de la pitié, sans déborder sur le terrain du dégoût²⁸.

LES PARADOXES DE LA SYMPATHIE SELON EDMUND BURKE

Il convient de contraster brièvement cette explication du plaisir paradoxal avec celles que fournit un autre philosophe empiriste important pour la pensée esthétique: Edmund Burke. L'ouvrage célèbre de Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau²⁹, aborde le beau et le sublime comme deux phénomènes particuliers d'une philosophie des passions. Le sublime et le beau correspondent respectivement aux deux grandes catégories de passions humaines, celles qui sont orientées vers l'autoconservation de l'individu et celles qui concourent à la préservation de la société au sens large et au sens restreint. Toutes les passions « sociales » reposent selon Burke sur trois principes: la sympathie, l'imitation et l'ambition. C'est la sympathie qui nous intéresse ici directement. Comme tous les théoriciens des passions, Burke fait remarquer que la sympathie est une sorte de principe de « substitution », par lequel nous pouvons être mis à la place d'un autre et être affecté dans une large mesure de la même façon qu'il est affecté. Mais ce qui est important pour mon propos, c'est le statut étrange de la sympathie dans la taxinomie burkienne et le rôle qu'elle joue dans l'explication de la satisfaction tragique. L'étrangeté de son statut tient au fait qu'elle est un mécanisme tourné vers les passions socialisatrices, mais que dans la mesure où elle nous fait participer aux passions d'autrui qui sont relatives à la conservation de soi (celles qui reposent sur la douleur et le danger, et suscitent l'émotion d'horreur qui est le fond commun de toute expérience du sublime), elle peut devenir une source du sublime – le pathétique tragique étant identifié au sublime plus qu'au beau. En fait, Burke présente la sympathie comme le principe de circulation et de transmission sociales de passions qui peuvent également être tournées vers l'autoconservation individuelle et qui sont, par leur nature même, « non sociales ». C'est grâce à ce principe que la peinture et la poésie peuvent communiquer les passions et souvent faire naître, par la représentation du malheur,

^{28.} Parmi les écueils de la conversion passionnelle, Hume mentionne aussi la simple souffrance de la vertu plaintive, dont le spectacle est toujours désagréable. Mais ce cas me paraît distinct de celui de l'horreur des crucifixions et des martyrs en peinture ou sur scène. Car il s'agit plutôt – un peu à la manière de ce que décrit Smith – d'une incapacité du spectateur de sympathiser *jusqu'à la fin* avec la souffrance de l'être humilié qui ne fait preuve d'aucun trait de caractère sublime (courage, magnanimité) dans son épreuve.

^{29.} Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful [1757, 2e éd. 1759], éd. James T. Boulton, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

le « délice » (delight) qui caractérise la satisfaction liée à l'expérience du sublime, à la différence du « plaisir » (pleasure) qui définit l'expérience du beau. Le délice est un plaisir issu d'une douleur et, en tant que tel, il est intrinsèquement distinct du plaisir positif.

Burke voit bien, comme ses prédécesseurs, que des objets révoltants ou affligeants dans la réalité peuvent être une source de plaisirs délicats dans la fiction tragique, et il s'applique à résoudre sur son propre terrain ce qu'il considère lui aussi comme un paradoxe affectif. Mais il insiste, encore plus clairement que Du Bos, sur la fausseté de l'explication ordinaire de ce phénomène, à savoir celle qui fait de la conscience de la fiction, ou de sa propre sécurité, la cause de l'émotion tragique. Selon Burke, en accord sur ce point avec David Hume au sujet des rapports qu'entretiennent la raison et les passions, l'erreur consiste à trop concéder aux raisonnements de la raison, qui ne saurait en aucun cas être la cause de nos passions. Parmi d'autres auteurs possibles, Burke vise ici probablement Joseph Addison qui, dans ses *Plaisirs* de l'imagination, fait de la comparaison secrète entre les actions terrifiantes et le sentiment de notre propre sécurité la cause du plaisir tragique. Cette explication du plaisir paradoxal, qui remonte au suave mari magno de Lucrèce³⁰, me semble pouvoir être désignée comme la théorie du repli sécuritaire. Plus précisément, pour Addison, c'est la distanciation sécuritaire qui sert de modèle à tous les plaisirs qui proviennent de la crainte, de la terreur ou de l'affliction. Même la distanciation temporelle instituée par le récit historique ou la distance fictionnelle des descriptions poétiques fonctionnent sur le modèle de la «secrète comparaison » que nous faisons entre nous-mêmes et la scène terrifiante³¹.

^{30.} Le passage du *De natura rerum* auquel je fais référence est le suivant: «Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui; non qu'on trouve si grand plaisir à regarder souffrir; mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent. Il est doux aussi d'assister aux grandes luttes de la guerre, de suivre les batailles rangées dans les plaines, sans prendre sa part du danger» (Lucrèce, *De la nature*, trad. Henri Clouard, Paris, GF Flammarion, 1964, Livre II, p. 53).

^{31. «}Mais d'où vient que nous nous plaisons à être épouvantés ou affligés par une description, lorsque nous sentons une si grande inquiétude dans la crainte et la douleur qui nous viennent d'une tout autre cause? Si nous considérons bien la nature de ce plaisir, nous trouverons qu'il ne vient pas tant de la description de ce qui est terrible, que de la réflexion que nous faisons sur nous-mêmes en la lisant. Lorsque nous envisageons des objets si hideux, nous sommes ravis de nous voir à l'abri de tout le danger qu'il y aurait à craindre de leur part. Si d'un côté ils nous paraissent terribles, nous savons de l'autre qu'ils sont hors d'état de nous nuire: de sorte que plus leur aspect est effrayant, plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de leurs insultes. En un mot, nous regardons les terreurs qu'une description nous imprime, avec la même curiosité et le même plaisir que nous trouvons à contempler un monstre mort [...] Ainsi lorsque nous lisons quelque histoire où il s'agit de tourments, de blessures, de morts, et de pareils désastres, le plaisir que nous y trouvons ne vient pas tant de la douleur qu'un si triste récit nous cause, que d'une secrète comparaison que nous faisons entre nous-mêmes et la personne qui souffre. De telles représentations nous enseignent à nous former une juste idée de notre état, et à nous estimer bien heureux d'être exempts de pareilles calamités » (Joseph Addison, Essais de critique et d'esthétique, éd. Alain Bony, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2004, p. 208-209).

Burke s'y oppose explicitement, parce qu'il lui semble impossible que le *delight* tragique puisse découler d'un raisonnement de ce type. Pour lui, souligner que la raison ne prend aucune part à la genèse du plaisir tragique revient à soutenir que la conscience de la fiction n'est pas un élément significatif dans les plaisirs suscités par la tragédie.

Burke voit déjà un début de solution à la difficulté posée par le délice tragique dans l'examen du spectacle habituel des souffrances réelles d'autrui. La clé du paradoxe tragique se trouve dans l'expérience non artistique, précisément parce que le soi-disant « paradoxe » se manifeste déjà sur le plan de l'expérience ordinaire. Comme la sympathie est la source du lien social, il est normal que la nature y ait attaché une satisfaction propre, en l'occurrence un délice proportionné à ses effets et à son importance. Le paradoxe dont il s'agit de comprendre la nature est inhérent à la structure pathique de la sympathie elle-même en tant que source de toutes les passions qui soutiennent la sociabilité. Fidèle à ce principe, Burke pousse son raisonnement jusqu'à sa limite; ainsi, il semble que le délice soit «[d]'autant plus grand que notre sympathie est davantage requise, lors des malheurs d'autrui³² ». Il poursuit:

Si cette passion était simplement douloureuse, nous mettrions le plus grand soin à éviter les personnes et les lieux qui pourraient l'exciter [...] Le délice que nous procurent ces scènes de misère nous empêche de les fuir; et la douleur que nous ressentons nous incite à nous soulager en soulageant ceux qui souffrent; cela antérieurement à tout raisonnement, par un instinct qui nous conduit selon ses propres fins, indépendamment de notre assentiment³³.

Un tel délice n'est pas sans mélange, il est, comme le dit Burke, « empreint d'une grande inquiétude³⁴ »; il s'agit néanmoins du principe de satisfaction inhérent au spectacle habituel de la douleur réelle. Burke dit en fait deux choses: d'une part, nous prenons connaissance des récits de scènes réelles de malheurs et de catastrophes avec autant de plaisir que des romans ou des poèmes qui racontent des événements fictifs analogues; d'autre part, notre sympathie nous fait ressentir plus de délice à participer à des événements catastrophiques qu'à des événements heureux, et plus encore si les victimes sont des êtres vertueux « succombant à un sort immérité³⁵ ». Le délice que nous

^{32.} E. Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, trad. française de Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1998, Première partie, § xɪv, p. 91.

^{33.} Id.

^{34.} Id.

^{35.} Ibid., p. 90.

ressentons au sein même de la pitié comme passion sociale est lié à la finalité même de la sympathie, qui est le nœud que la nature a prévu pour unir les individus et les faire travailler activement à leur secours mutuel.

Si l'on passe sur le plan de la tragédie en tant que telle, il convient de remarquer que l'imitation s'ajoute au spectacle des malheurs réels. Comme chez Du Bos, l'imitation ne conduit jamais à l'illusion totale. Même si Burke reconnaît que la dimension représentative constitue une source de plaisir en elle-même – et donc qu'elle est en mesure d'engendrer des plaisirs qui lui sont propres –, on aurait tort de rapporter une trop grande part du plaisir que produit la tragédie à la force de l'habileté artistique ou à la conscience que l'imitation serait une «imposture» ou que son objet est dépourvu de réalité. Comme Hume, Burke refuse de voir la source du plaisir paradoxal pris à la tragédie dans la déréalisation opérée par l'imitation. Au contraire, plus cette représentation s'effacera devant son objet, plus elle se rapprochera de la réalité, plus son pouvoir sera parfait. Le paradigme de l'émotion tragique reste la sympathie réelle, et non fictive. Les pouvoirs de la fiction sont subordonnés aux pouvoirs de la réalité, c'est-à-dire des sujets représentés par la fiction.

Burke propose un critère, une « règle », pour départager, dans la représentation artistique, les pouvoirs qui relèvent de l'imitation et ceux qui dépendent plutôt de la sympathie, et qui, par conséquent, sont rapportés au contenu de la représentation:

Quand l'objet que représentent la poésie et la peinture ne nous inspire aucun désir de le voir dans la réalité, on peut être sûr que son pouvoir en poésie et en peinture est dû à celui de l'imitation, et non à une cause agissant dans la chose. C'est ce qui se passe dans la plupart des œuvres que les peintres appellent natures mortes: une chaumière, un tas de fumier, les ustensiles de cuisine les plus humbles et les plus communs, y sont capables de nous donner du plaisir. Mais quand l'objet de la peinture ou du poème nous incite à courir le voir en réalité, si étrange que soit la sensation qu'il nous procure, on peut être assuré que le pouvoir du poème ou du tableau doit plus à la nature de la chose qu'au simple effet de l'imitation ou à la considération de l'habileté de l'imitateur, si excellent soit-il³⁶.

On comprend aisément que, dans le cas des événements tragiques ou terribles qui mobilisent la sympathie, la préférence ira immédiatement à la réalité plutôt qu'à la fiction. Le « ou bien ou bien » que propose Burke n'en est pas véritablement un : seuls les objets *insignifiants* peuvent retenir notre attention sur les charmes de l'imitation elle-même. Un peu de réflexion suffit à savoir que la meilleure des tragédies représentée sur la scène d'un théâtre

^{36.} Ibid., \$ xvi, p. 94-95.

perdrait tous ses spectateurs si l'on devait annoncer une exécution sur la place voisine; les délices de la «sympathie réelle» surclassent forcément ceux de la sympathie fictionnelle. Selon Burke, l'opinion fausse selon laquelle la réalité des malheurs occasionne une sensation de simple douleur, tandis que la représentation permet de produire une sensation de délice, vient de la difficulté que nous avons à admettre la structure même de la souffrance sympathique, c'est-à-dire le fait que nous jouissions de choses que nous voudrions sincèrement empêcher si nous en avions le pouvoir – même si ce délice est une expérience «trouble».

Pas plus que le sentiment d'irréalité du spectacle, le sentiment de sécurité du spectateur ne peut être considéré comme la *cause* de l'émotion spécifique de la sympathie avec les malheurs d'autrui. Ici encore, il est essentiel de distinguer entre une *cause* et une simple *condition nécessaire*. Que les souffrances d'autrui auxquelles nous participons soient réelles ou imaginaires (c'est-à-dire fictives), il est certain qu'il faut que nous soyons à l'abri du danger pour pouvoir y trouver du délice. Le délice tragique médiatisé par la sympathie, tout comme la terreur sublime en général, suppose que la menace ne nous serre pas de trop près; c'est à cette condition seulement que l'imagination peut transformer la simple douleur en plaisir, c'est-à-dire en faire une expérience *esthétique*. Mais la sécurité n'est pas la *cause* de notre délice.

La théorie de Burke fait pourtant face à une difficulté redoutable, que je dois me contenter d'esquisser: jusqu'à quel point peut-on identifier la satisfaction tragique qui s'opère par le truchement de la sympathie et le délice sublime engendré par tout ce qui nous place dans un état analogue à la terreur? On connaît l'explication burkienne du delight sublime, qui ressortit à ce que j'ai appelé précédemment la théorie émotionnaliste:

[U]ne forme de terreur est liée à l'exercice [des] organes les plus fins [de notre système]; [...] si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à n'être pas réellement nocives, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et si la terreur ne va pas jusqu'à la destruction réelle de la vie, ces émotions qui délivrent les organes – fins ou grossiers – d'un embarras dangereux et pénible sont capables de donner du délice: non pas du plaisir, mais une sorte d'horreur délicieuse, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes³⁷.

Les mouvements de la sympathie, en nous transposant dans les malheurs de nos semblables, produisent un sentiment qui s'apparente à la terreur. Burke sait pourtant que la sympathie, en tant qu'elle relève des passions sociales, est *conative* et que, en cela, elle vise à susciter des actions

^{37.} *Ibid.*, Partie IV, § VII, p. 183.

bienveillantes. À ce titre, elle s'apparente à la fois à la terreur et à l'amour, et elle devrait produire à la fois du *délice* – si la proximité avec l'être souffrant n'est pas trop grande – et du *plaisir* positif³⁸. Le plaisir tragique demeure en porte-à-faux avec le cœur même de l'esthétique burkienne du sublime.

CONCLUSION

Le « moment esthétique » de l'explication de l'ancien problème des satisfactions mêlées, qui est contemporain grosso modo de l'émergence de la nouvelle discipline philosophique de l'esthétique au siècle des Lumières, constitue une étape historique importante des rapports constamment ravivés entre la philosophie et la tragédie. Nous avons vu comment Hume et Burke proposent, dans ce nouveau contexte philosophique, des réponses divergentes à ces questions, en mobilisant des conceptions différentes de la sympathie. Mais, pour conclure tout à fait, il convient de poser une dernière question au sujet de Hume: à la lumière des différents modèles d'explication des satisfactions paradoxales que j'ai eu l'occasion de mentionner, comment catégoriser son explication des plaisirs engendrés par la tragédie, qui ne semble se réduire ni au repli sécuritaire, ni à la compensation mimétique, ni à l'émotionnalisme³⁹? Il me semble que la solution humienne, qui reste assez singulière, combine une forme de compensation esthétique avec une variante de l'émotionnalisme, puisque c'est la pure énergie des passions négatives qui se transfère dans la passion poétique ou rhétorique; c'est aussi cette force émotionnelle qui rend compte de la supériorité du plaisir tragique par rapport à nos expériences artistiques en général. Mais qu'il s'agisse de Hume ou de Burke, ces débats en apparence purement esthétiques sur les manifestations paradoxales de la subjectivité humaine sont menés dans le cadre d'une théorie des « passions » dont les ramifications excèdent largement le champ artistique et littéraire et plongent dans plusieurs aspects de la vie éthique.

^{38.} Ibid., Première partie, § xIV, p. 91.

^{39.} Je ne prétends d'ailleurs pas que ces trois modèles explicatifs soient les seuls possibles; on devrait y ajouter au moins deux autres modèles: celui qui fonde les phénomènes esthétiques paradoxaux sur la perception, par l'esprit, de sa propre activité ou de sa propre « perfection » (on pourrait rassembler ici Descartes, Montesquieu, Sulzer et Mendelssohn), et celui qui les fonde sur le dimension morale de l'esprit (comme c'est le cas pour Kant, à tout le moins dans sa théorie du sublime).

Le plaisir tragique de la photographie argentique

Branka Kopecki Université du Québec à Trois-Rivières

Le plaisir tragique de la photographie... Un propos étrange, basé sur mes expériences artistiques, servi dans une forme spécifique de réflexion que j'ai l'habitude de formuler pour poser un regard théorique sur ma pratique. Et si je souligne la spécificité de cette approche, c'est parce que, pour moi, la photographie est simultanément une expérience poétique, expressive, artistique et, donc, une préoccupation intellectuelle et aussi une science ou, plus précisément, un médium avec toutes ses possibilités techniques, technologiques, historiques, philosophiques et conceptuelles. Mais c'est avant tout la nature paradoxale de ce médium et son fonctionnement même qui fondent le sujet de ma réflexion, et non pas la photographie en tant qu'image. En ce sens s'impose nécessairement de prendre en considération de nombreux concepts et problématiques ontologiquement liés à la problématique de la représentation.

Cela s'impose, d'abord, parce que la représentation en art (qui est en général un concept analogique), en tant qu'« effet de réel », devient une métaphore dans la métaphore (qui est l'art), donc quelque chose de subtil, de raffiné, mais aussi de profondément troublant et ambigu. Cela surtout parce que, d'une part, le vrai n'a pas la même valeur en art que dans le monde et que, d'autre part, le «faux artistique» n'est pas un mensonge mais souvent, paradoxalement, ce qui donne le sens. Plus difficile encore, cette même question de la représentation appliquée au médium photographique devient un vrai cauchemar, tout simplement parce que la photographie est un réel plus réel que n'importe quelle autre représentation et la pure hallucination de ce qui existe réellement. La photographie est un mélange d'existence incontestable et la fiction de cette existence, un mélange de présence et de disparition. Elle est une structure qui n'est pas seulement à la fois objective et investie (ce qui peut conduire à penser qu'en regardant une photographie on peut distinguer la réalité et la fiction, comme deux pôles qui se manifestent simultanément), mais une entité située à mi-chemin entre une réalité et une fiction indissolublement unies dans la nature et la structure de l'image photographique. Et cela, malgré le fait que sur un négatif on voit toujours ce qui *a-été-là* devant l'objectif de la caméra dans un moment précis, parce que le réel photographique n'est pas questionné par quelque chose qui lui est parallèle (la réalité du monde), mais par une dimension arbitraire inhérente à son être. Par exemple, déjà par le choix de la pellicule (avant de photographier une réalité), par le cadrage (au moment même de la naissance d'une photographie) ou par les différentes modifications que subit un cliché dans le processus du tirage, une distance inévitable s'installe entre la photographie et le réel. Mais cette distance n'efface pas le profond attachement de la photographie à la visibilité du monde. Elle n'élimine pas le fait que la photographie réfère ontologiquement au photographié. On comprend alors que la particularité de la photographie, sa qualité unique, reste inévitablement cette possibilité de nous montrer une vérité arbitraire de la réalité, tout en affirmant son statut de document. Évidemment, en raison de ce paradoxe, persiste une certaine confusion par rapport au médium photographique, dans lequel il est très difficile de démêler ce qui est un « effet de réel » de ce qui est effectivement réalité. C'est pourquoi le paradoxe, comme une figure métaphorique d'inextricable tension entre le réel et l'irréel, devient un point d'ancrage et ma préoccupation première. Par un point de vue personnel et parfois lyrique, je cherche donc à amener à l'évidence l'intimité d'une idée visuelle sur la manifestation et la spécificité des différents paradoxes photographiques (temporels, visuels et émotionnels), dont la présence explique le caractère hétérotopique, hétérochronique et hétérorhétorique de la photographie analogique, ainsi que le caractère tragique qui en résulte.

Edmund Husserl, dans ses *Idées directrices pour une phénoménologie*, apporte la précision suivante:

Les sciences issues de l'expérience sont des sciences du «fait». Dans l'expérience, les actes de connaissance fondamentaux posent la réalité naturelle (*Reales*) sous forme individuelle; ils posent une existence spatiotemporelle, une chose qui a telle place dans le temps, telle durée propre et un statut de réalité (*Realitätsgehalt*), mais qui, en vertu de son essence, aurait pu avoir n'importe quelle autre position dans le temps; ces actes posent en outre une chose qui est à tel endroit, sous telle forme physique (ou qui est donnée comme inséparable d'un corps de telle forme), alors que la même réalité considérée dans son essence pourrait aussi bien exister à n'importe quelle autre place, sous n'importe quelle autre forme, pourrait de même changer, tandis qu'en fait elle ne change pas, ou bien pourrait changer d'une tout autre façon qu'elle ne change en fait. L'être individuel sous toutes ses formes est, d'un mot très général, «contingent»¹.

Cette réflexion apportée par Husserl qui, selon la formulation de Agamben, présente la factualité des objets comme « quelque chose qui se trouve en un point déterminé de l'espace et du temps et qui possède un certain contenu de réalité, mais qui, considéré selon son essence, pourrait aussi bien être ailleurs et autrement²», ne convient-elle pas aussi à l'image photographique? Avant tout, parce que l'image photographique, en tant qu'un espace concret et en même temps infiniment ouvert, ne peut, elle non plus, être considérée différemment de l'objet de l'expérience. C'est-à-dire qu'elle ne peut être observée ni définie sans l'étude de sa contingence et de son éventualité, qui sont les caractéristiques les plus ressenties de sa nature.

Par son essence, cette image est simultanément ce qu'on regarde (réalité) et ce qu'on voit (éventualité). En tant que lieu d'entrecroisement de l'espace et du temps, en tant qu'étendue précise liée à sa nature mécanique et pourtant située à mi-chemin entre la réalité et la fiction, c'est-à-dire en tant que sorte d'utopie pourtant incontestablement réalisée, l'image photographique (ce lieu complètement différent des lieux et des espaces qu'il nous montre) se manifeste inévitablement comme un emplacement toujours autre et double. Et c'est dans ce sens qu'on peut la comparer avec les lieux «hétérotopiques» définis par Michel Foucault:

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux

^{1.} Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 16.

Giorgio Agamben et Valeria Piazza, L'ombre de l'amour. Le concept d'amour chez Heidegger, Paris, Rivages, 2003, p. 17.

utopies, les hétérotopies; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, [...] là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas³.

Devant une photographie, n'est-ce pas un effet semblable que nous ressentons? En effet, à l'instar d'un espace hétérotopique, cette image fonctionne pour nous comme une sorte d'emplacement du lieu réel dont la forme possible (son image) permet à nos yeux l'existence d'une portion d'espace effectivement visible. C'est dans cette perspective qu'on peut considérer l'image photographique comme « un lieu sans lieu », un lieu autre, parallèlement réel et irréel, comme un miroir autoréverbérant, paradoxalement existant et non existant; donc, comme le lieu dont les différents éléments se manifestent devant le regard du spectateur comme un espace ambigu, complexe, intérieur et extérieur à son propre contenu visible.

D'ailleurs, depuis l'apparition de la photographie, ce mécanisme, qui correspond au fonctionnement du miroir et qui confirme le caractère hétérotopique de l'image photographique, fut intuitivement le sujet privilégié de nombreux photographes. Ainsi, Henri Van Lier explique:

[E]ntre 1931 et 1935, Brassaï cherche autant que possible le chevauchement en profondeur [...] Dans nos *Trois femmes masquées* de 1935 [...], le photographe, et donc aussi le futur regardeur de la photo (appelons-les C), saisissent, en plus des acteurs sur la scène (appelons-les A), les spectateurs de l'avant-scène (appelons-les B). Alors, C, par dessus B, regarde A, qui regarde en retour B, tout en regardant C au-dessus de B. Du même coup, C se situe mentalement entre A et B, voire entre B et A, et est même regardé par B en même temps qu'il l'est par A. Mais A est masqué, ce qui

^{3.} Michel Foucault, « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49, http://foucault.heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html (document consulté le 25 mai 2012).

fait qu'il est deux fois regardant et deux fois regardé, et les interactions redoublent. Encore négligeons-nous de la sorte que B est masqué pour C, et que par conséquent... Il faut comparer ce dispositif avec celui de Diane Arbus [...] Alors, *Une prostituée jouant au billard russe* de 1932 est presque une déclaration de principes [...] Billard où l'on multiplie les retours inversés, les bandes, les carambolages, les chiasmes des regards et des miroirs, les reflets et échos de toutes sortes, pour susciter le lieu. Ou plus exactement son simulacre⁴.

Grâce à ce passage tiré d'*Histoire photographique de la photographie* d'Henri Van Lier, on voit comment, sans connaître le concept d'hétérotopie, les photographes exploitent intuitivement la capacité de la photographie d'entrelacer les différentes existences spatiales (utopiques et réelles), comment ils exploitent visuellement et conceptuellement le pouvoir extraordinaire que peut avoir la photographie dans le processus de multiplication de la réalité spatiale.

Mais, comme dans la photographie, la notion de spatialité est ontologiquement liée à la notion de temps ou, plus précisément, à ce qu'on peut nommer une simultanéité temporelle fixe, le concept d'hétérotopie implique nécessairement un autre principe de multiplicité, celui que Michel Foucault appelle, « par pure symétrie », le principe d'hétérochronie:

[L]'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer⁵.

La symétrie avec la photographie réside dans le fait que l'image photographique, en tant que mort (la mort de l'instant), produit cette même rupture absolue avec le temps. En effet, chaque photographie est le cimetière d'un instant quelconque. Un lieu pétrifié, éternel, non mesurable qui rompt la succession temporelle en produisant un redoublement du temps (passé, présent, instant, durée, présent-ancien, présent-actuel, etc.) et manifeste une capacité étrange de transformer la mort en possibilité d'une existence en avenir. Dans ce sens, il y a quelque chose qui attache profondément la photographie à la prémisse d'Emmanuel Levinas, voulant que «la mort n[e soit] jamais maintenant». Dans son ouvrage *Le temps et l'autre* (2001), Levinas explique que ce qui sépare le présent et la mort est une relation unique avec l'avenir, malgré le fait que, cet avenir, l'homme ne peut ni l'assumer ni le saisir car « quand la mort est

^{4.} Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris/Bruxelles, Impressions nouvelles/Cahiers de la photographie, 1992, p. 87-89.

^{5.} M. Foucault, «Des espaces autres», op. cit.

là, je ne suis plus là⁶». Mais ce qu'il peut saisir, selon la suggestion de Levinas, est « une dernière chance⁷». C'est l'évocation de l'espoir au moment même de la mort. Cette idée de Levinas que j'ai découverte, par la force d'un hasard, le jour où j'appris la mort subite d'un ami proche, m'a touchée profondément. Depuis, je ne cherche qu'à produire par chacune de mes photographies cette potentialité de transformer la mort en avenir.

Cette relation entre le présent et la mort, cette dernière chance d'une existence quelconque (pour laquelle la mort devient paradoxalement la seule possibilité de l'avenir) est aussi, je crois, la destinée de la photographie et je cherche passionnément à l'inscrire dans le visible par mon travail. En ce sens, l'idée de Levinas voulant que, pour devenir un élément du temps, l'homme doit entrer en relation avec le présent, m'a aidée à comprendre que la photographie, elle aussi, n'a pas le choix d'être déterminée exclusivement par sa relation avec le présent. Elle est fatalement déterminée par ce présent qui n'existe pas parce qu'elle est le passé sous la forme du présent, le passé jeté dans l'existence du présent. À la fois faite du temps et hors du temps, elle est cette construction hétérochronique dans laquelle les multiples formes du temps coexistent et s'entrecroisent perpétuellement. À ce propos, André Rouillé souligne:

[L]e temps photographique ne se réduit pas à une succession de présents, [...] notamment, l'image perçue n'a pas pour seul passé un ancien présent qui a été. Chacun des présents de l'image (ceux de la chose, de la saisie, de la perception, etc.) coexiste en effet avec un «passé en général»: non pas un ancien présent singulier qui a été vécu, mais un passé que nous habitons et qui nous habite, qui oriente et limite nos actions (dans le temps) autant que nos perceptions (dans l'espace). Ce passé non chronologique, non successif, non vivant, ce passé pur qui ne passe pas mais qui est, c'est précisément le passé de la mémoire. À chaque moment de l'image photographique, le temps de la matière s'entrecroise ainsi avec le temps de la mémoire, le présent vécu coexiste avec «le passé en général» dans lequel nous nous mouvons. Cette conception d'inspiration bergsonienne traduit le fait que, de la saisie à la perception de l'image, chaque moment photographique est double : une face ancrée dans le présent vécu de la matière, l'autre face inscrite dans le passé virtuel de la mémoire. La première dimension, sans doute la plus familière, est celle du présent vivant, de l'action, du «ça-a-été». C'est aussi celle de l'empreinte, de la captation, de l'enregistrement, de l'indice, bref, des contacts physiques, des contiguïtés de matières - matière des choses et matière photographique. Mais il ne s'agit là que de la moitié de la photographie.

^{6.} Emmanuel Levinas, Le temps et l'autre, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 59.

^{7.} Ibid., p. 61.

Son autre moitié, différente bien qu'inséparable de la première, est constituée par la mémoire qui intercale le passé dans le présent, qui communique leur caractère subjectif à nos perceptions et actions: aussi bien celles du spectateur devant l'image, que celles de l'opérateur devant les choses. Le moment de la saisie, par exemple, ne se réduit pas à un simple enregistrement mécanique, comme le croient les adeptes de la théorie de l'indice qui, avec André Bazin, louent la «genèse automatique» et l'« objectivité essentielle » de la photographie. Le processus objectif d'enregistrement n'est au contraire que la partie superficielle de la saisie, qui est en profondeur un processus d'actualisation⁸.

Au vu de tous ces dispersements, une question s'impose: peut-on définir l'image photographique comme une image incontestablement hétérorhétorique ou, encore plus précisément (en tant que totalité dont les éléments constructifs s'opposent, se combattent et s'excluent mutuellement par leurs natures et leurs fonctions), comme une image essentiellement hétérogène? Et conséquemment, dans la mesure où elle possède en elle-même la destruction de tout ce qu'elle affirme, comme une image profondément tragique? Selon Max Scheler,

[i]l est un cas où se trouve réalisée au maximum la condition qui veut qu'un conflit éclate entre les supports de valeurs positives élevées et qu'en lui un de ces supports périsse. Ce cas se présente quand les supports de valeurs ne sont point des événements différents, des choses et des personnes distinctes, mais se rencontrent en un seul événement, une seule chose, une seule personne; et même plus encore: en une seule et même qualité, ou en une seule et même force, en un seul et même pouvoir. Le tragique existe donc dans la plénitude de son sens lorsqu'une seule et même force grâce à laquelle une chose réalise une valeur positive élevée (qu'il s'agisse de sa valeur propre ou de celle d'une autre) devient aussi, au cours même de cette opération, principe de destruction de cette chose même en tant que support de valeur⁹.

Après cette définition précise, nous comprenons sans doute mieux que le tragique ne réside pas dans le conflit entre des forces mais à l'intérieur d'elles. D'une manière générale, le tragique comprend toujours l'existence d'un antagonisme intérieur et l'idée de son dépassement. Mais cette possibilité de dépassement par une catharsis n'existe pas dans le cas de la photographie, car ce n'est pas elle qui choisit sa signification. La photographie fonctionne,

^{8.} André Rouillé, La photographie, Paris, Gallimard, 2005, p. 294.

^{9.} Max Scheler, Mort et survie, suivi de Le phénomène du tragique, Paris, Aubier, 1952, p. 120.

simplement. Elle est toujours paradoxale, toujours dans une situation de double contrainte déchirante entre la durée et l'instant, entre la totalité et le fragment, entre la réalité et la fiction.

Déjà, Euripide nous avait enseigné par le conflit in petto – entre la nécessité et la liberté de ses héros tragiques - qu'un conflit de double contrainte possède en lui-même tout possible et élimine de fait la possibilité même de choisir. C'est une situation extrêmement tragique pour la photographie autant que pour l'homme, car elle est fondée sur une tension extrême, profonde, désespérée et paradoxale, tragique dans son essence. À cet égard, on constate que la photographie n'est pas tragique parce qu'elle n'est pas apte à nous présenter une réalité telle quelle malgré sa nature mécanique, mais parce qu'elle n'a pas le choix (à cause de son conflit intérieur hétérotopique, hétérochronique et hétéroréthorique) d'abolir ce qu'elle-même affirme dans un même geste et un seul instant, grâce au mécanisme de la dissonance ou, plus précisément, grâce à l'accord dissonant. Comme l'explique Clément Rosset dans La philosophie tragique: «Tout le mystère tragique est renfermé dans cette expression banale du langage musical – expression pourtant si extraordinaire, si paradoxale, si l'on veut bien se donner la peine d'y réfléchir –: l'accord dissonant [...] Harmonie + Dissonance = Accord tragique¹⁰. » Dans la photographie, on fait face à ce même nœud tragique incarné dans l'accord dissonant, mystique et inextricable, fondé sur le conflit intérieur entre la nécessité (enregistrement mécanique) et la liberté (hétérogénie) de l'image qui, dans une unité totale, nous rend la fiction comme une forme possible de la réalité, ce qui est un insurmontable paradoxe en soi. Mais ce qui ne peut être surmonté en tant que conflit perpétuel peut pourtant manifester une cohésion. À partir de là, on comprend pourquoi «la signification des tragédies se conçoit le plus aisément à partir du paradoxe », comme le souligne Jean-François Courtine, citant Hölderlin dans L'extase de la raison. Dans cet ouvrage, Courtine affirme que « la tragédie est métaphore de l'absolu ou originellement uni, mais dans ce transport de l'unité aux parties, à travers la dissolution de l'unité et la résolution de l'antagonisme de toutes les parties (tous contre tous), le dévoilement soudain d'une cohésion "plus infinie" 11 ».

Nous retrouvons ce même procès tragique, conflictuel, dans l'image photographique qui, comme lieu de tous les combats originellement unis, dans une fraction de seconde, confond toutes les nécessités et toutes les libertés en affirmant sa propre négation, du fait que tout ce qu'elle représente est vrai, même son contraire, qui est la fiction. Pour les photographes, comme pour les

^{10.} Clément Rosset, La philosophie tragique, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 67.

^{11.} Jean-François Courtine, L'extase de la raison, Paris, Galilée, 1990, p. 66.

simples spectateurs, cela devient la source du sentiment tragique, un sentiment qui tire son origine de la fascination pour le visible et le désir d'outrepasser la réalité. Jusqu'à nos jours, la description la plus pertinente de ce processus complexe et étrange reste probablement celle qui éclate dans la plus lucide des visions nietzschéennes:

Qui n'a pas fait cette expérience, qui ne s'est pas senti à la fois obligé de regarder et pris du désir d'outrepasser le visible, aura du mal à se représenter à quel degré de précision et de distinction ces deux mouvements coexistent dans la considération du mythe tragique et sont ressentis simultanément [...] Ne comprenons-nous pas désormais ce que cela veut dire, dans la tragédie, que de vouloir regarder tout en désirant outrepasser le visible. Dans l'usage musical de la dissonance, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'outrepasser l'audible? Cette aspiration à l'infini, ce coup d'aile du désir et de la nostalgie au moment même où culmine le plaisir que nous prenons à la claire et distincte perception de la réalité, nous donnent à penser que dans les deux cas nous avons affaire à un phénomène dionysiaque qui, dans le jeu perpétuel de la construction et de la destruction du monde de l'individuation, nous révèle l'effusion d'une jouissance originaire¹².

La dissonance originaire et la volonté d'outrepasser le visible par «l'aspiration à l'infini», si majestueusement décrites par Nietzsche, ne sontelles pas aussi les éléments ontologiques de l'image photographique? Si bien que la photographie, grâce à son noble effort (nécessairement tragique) de représenter l'irreprésentable, ce même effort paradoxalement source de joie et de plaisir, figure le modèle même de ce phénomène. Libérer la photographie de son tragique signifierait donc lui enlever tout son pathos, toute sa noblesse, tout son élan dionysien et en conséquence la réduire à un trivial et mécanique enregistrement au lieu de l'affirmer comme un art. Mais il faut préciser tout de suite que le caractère tragique reste une exclusivité de la photographie analogique, une image ontologiquement dissonante et hétérogène, une imagecristal, telle que définie par Deleuze. Toutefois, cette affirmation nous oblige alors à nous demander: comment la photographie numérique, cette nouvelle forme de l'image photographique dont l'essence ne repose pas sur la dualité ontologique mais plutôt sur une sorte de duplication lyrique, c'est-à-dire sur un rapport ludique de matérialité et d'immatérialité, peut-elle aussi prétendre à son statut artistique?

^{12.} Friedrich Nietzsche, La naissance de la tragédie; Fragments posthumes (automne 1869-printemps 1872), dans Œuvres philosophiques complètes, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, t. I, p. 152-154.

La réponse est très simple : de la même manière que n'importe quelle autre image construite, donc de la même manière que la peinture. Faut-il préciser pourquoi? Parce que la nature de la photographie numérique est très différente de celle de la photographie classique. Dans cette nouvelle forme de la photographie, la représentation se transforme en présence et la notion de ressemblance est remplacée par la notion de dissemblance. La réalité physique d'une origine quelconque devant l'objectif de la caméra ne subsiste plus, elle est détrônée par la «réalité» visible, composée dans un processus créatif qui est, techniquement parlant, la transcription (traduction) des informations numérisées en une existence visuelle écranique (soulignons à ce propos qu'une partie considérable du développement technologique des appareils numériques est liée au perfectionnement du procédé de traduction des informations). En effet, la photographie numérique ne propose plus un enregistrement de la réalité par le contact direct et continu entre la lumière et le support photosensible. On ne parle désormais plus d'un fragment de la réalité arrêté et transféré, mais de la numérisation, qui permet même dans certains cas la visualisation (construction) d'une image mentale dans le même sens qu'en peinture. Pour cette image, la coprésence et le redoublement du temps comme caractéristiques les plus conséquentes de la photographie analogique n'ont plus aucune importance, particulièrement parce que la temporalité de l'image numérique n'est pas fondée sur le paradoxal et le tragique mécanisme d'immobilité en mouvement, spécifique à la photographie classique. Ainsi, selon Rosset,

[i]l y a donc deux idées essentielles et complémentaires dans le sentiment tragique: l'idée du *mouvement* et l'idée de l'*immobilité* soudain fondues en une seule intuition – *horribile sentitu*; l'idée d'un mécanisme *figé*, qu'on pourrait représenter, pourrait-on dire, sur un tableau, sans tenir compte du temps, car il s'agit d'un schéma tragique qui, lorsqu'il entre en action, *usurpe* en quelque sorte le temps, se sert du temps, *fait comme s'il était le temps*: et c'est seulement lorsque le mécanisme tragique a achevé son œuvre que l'on s'aperçoit que ce n'était pas le temps, mais bien le tragique déguisé qui avait revêtu les atours du temps pour mieux nous tromper [...] Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, soit une détérioration de l'idée du temps: au lieu de temps mobile auquel nous sommes accoutumés, nous nous trouvons soudain dans le temps tragique, un temps immobile¹³.

Et en effet, ce qui est tragique dans la photographie analogique – ou, plus précisément, ce qui provoque en nous un profond sentiment du tragique – c'est le fait que, peu importe la réalité que cette image présente, il existe un mécanisme tragique incarné dans le mécanisme du temps tragique

^{13.} C. Rosset, La philosophie tragique, op. cit., p. 67.

et son ultime aspiration (indigène à cette forme de la photographie aussi) qui, avant même qu'une réalité existe, la détermine fatalement comme un paradoxal et tragique instant d'immobilité en marche constante. Plus précisément encore, comme un temps éternel, sans fin, qui est également celui de l'art.

Dans un magnifique petit ouvrage, Levinas face au beau, David Gritz souligne:

Levinas nomme «entretemps» le double piège de cette illusoire éternité. «Éternellement», dit-il, «Laocoon sera pris dans l'étreinte des serpents, éternellement la Joconde sourira». «Éternellement l'avenir qui s'annonce dans les muscles tendus de Laocoon ne saura devenir présent. Éternellement le sourire de la Joconde, qui va s'épanouir, ne s'épanouira pas. » Dans l'œuvre d'art réussie, on devrait sentir cette aspiration à la vie – « une vie sans vie » – et son échec 14.

Sans doute la photographie analogique, par son *temps-instant* en écoulement figé, provoque cette même saisie d'éternité transcendante. Par contre, ce qui assure la conduite artistique de la photographie numérique est tout autre chose: c'est la pulsion d'expression et la force d'apparence imaginaire et non pas la notion de temporalité, et ce, parce que dans la nouvelle forme d'image organisée électroniquement, il ne s'agit pas d'un temps paradoxal et tragique mais plutôt d'un temps «machinique» et «fluide», selon les termes de Christine Buci-Glucksmann. Se penchant sur la problématique du fonctionnement de ce temps nouveau, celle-ci déclare:

Car la société des réseaux ne reproduit pas le temps, fût-ce dans un « à présent » non chronologique qui en contracterait les moments. Elle le produit, le pulvérise, tout en exigeant un temps machinique spécifique et « dialogique », celui des manipulations, des simulations et d'une téléprésence mondialisée, propre à ces nouvelles machines abstraites et diagrammatiques, avec leurs images matricielles préalables et leur saisie éphémère. Dans cette optique, les machines du temps en art impliquent un passage de l'image-cristal analysée par Gilles Deleuze à l'image-flux propre aux écrans et aux devenirs, qui engendrent toute une constellation d'images et de temps « infra-minces », plus proches des cristaux liquides que des arêtes cristallines du modernisme. Car, si tout virtuel renvoie à une actualisation qui modifie le réel, l'actualisation machinique des nouvelles technologies semble porter à son comble toutes les scissions antérieures du temps¹⁵.

^{14.} David Gritz, Levinas face au beau, Paris/Tel-Aviv, L'Éclat, 2004, p. 59.

Christine Buci-Glucksmann, La folie du voir. Une esthétique du virtuel, Paris, Galilée, 2002, p. 230-231.

Aujourd'hui, il est vrai, le temps est disparu et l'espace est perdu. Dans une époque électronique, on vit les événements en simultanéité. Dans ce monde, l'être humain arrête de penser et de sentir de façon linéaire et ordonnée. Il commence, avec la communication électronique, à réagir d'une façon synchronique et totale (semblable en cela à l'homme de l'époque mythique) et son rapport au monde, ses activités intellectuelles et créatives s'en trouvent modifiés. Concrètement, cela veut dire que les moyens techniques que l'on utilise aujourd'hui déterminent notre façon de penser et notre regard, indépendamment des contenus. L'art, qui a toujours été le premier paramètre pour déterminer les mouvements et les développements du sens dans la modernité, n'a pas le choix de suivre les impulsions de cette modernité. La photographie non plus. Mais la nouvelle photographie numérique n'est plus, comme le dit Damisch, «la profondeur du temps» au sens où l'on parle de profondeur de champ, car il n'y a plus une distance temporelle entre les deux moments qui se croisent devant notre regard. Les étapes longues de la naissance incertaine d'une photographie se voient remplacées, dans l'image numérique, par le contrôle instantané des changements. Ainsi, la photographie à chaque moment de sa naissance peut devenir une autre, une présence visuelle différente. C'est en ce sens que Buci-Glucksmann développe le concept d'« image-flux »:

> Image-flux ou image fugace et furtive, le virtuel est une réalité tissée d'illusions, qui peuvent ré-enchanter le monde de ses poétiques et de tous ses «lointains intérieurs » (Michaux). Une telle virtualité, avec sa dimension ludique où se réactualisent tous les «blocs d'enfance», est désormais inséparable d'un nouveau statut de l'image propre « aux images-flux ». Car elles donnent toute leur portée à la polarité qui structurait déjà les dynamiques baroques: des effets et des affects pour engendrer des corps, des inter-êtres et toute une poétique d'événements et de «fictions réelles », au sens de Borges. En cela, l'image-flux semble mettre en crise toute une période historique des images marquée par une conception ontologique de la mimésis et par la mesure humaniste du réel. Mais elle ne relève pas non plus de la vision mécaniste d'une «homologation culturelle» des mass-médias, réduisant les images à la seule logique du même et de sa reproduction. Elle est plutôt du côté d'une puissance d'art, qui inscrit le trouble et le tremblé du temps dans ses formes post-éphémères. Temps d'un pur flux propre à l'architecture paysagère urbaine, temps feuilleté et hybridé de tous les voiles, peaux et surimpressions possibles, temps fractal des légèretés floues et quasi impalpables, qui rappellent toute une histoire de la peinture avec ses brumes, nuages et apparition angéliques. Mais, désormais, l'image très mentalisée peut réaliser les « métamorphoses » d'Ovide en direct, et de manière interactive. Tour à tour fluide ou ralentie, toujours potentiellement multiple et transformable, l'image-flux ne « voit

pas le temps » comme dans un cristal. Elle est le temps, dans les réseaux, les rhyzomes [sic] et les chemins bifurcants de la post-culture. Si bien qu'elle engendre une abstraction figurale nouvelle, proche de «l'aspect » de Wittgenstein, qui lie d'emblée le concept et le visuel, et donne naissance à une pluralité de mondes possibles, compossibles, voire impossibles¹⁶.

Évidemment, de l'analogique au numérique, du tragique au poétique, la photographie a parcouru un long chemin. Mais, malgré ces changements, son sens et son mystère resteront toujours basés sur la même vieille ambiguïté entre le réel et le virtuel. Une raison de plus pour préciser qu'ici, le terme «virtuel» est considéré *in abstracto*, c'est-à-dire comme la métaphore ou encore comme la figure abstraite apte à nous faire réfléchir non seulement sur la spécificité et la complexité des différentes formes d'images photographiques mais, grâce à cette différenciation, sur l'art aussi. Car, en art, chaque configuration est nécessairement quelque chose de virtuel (une idée, un sentiment, une sensation) avant de se manifester comme une forme concrète, par le travail.

L'art se fonde sur la quête, la circulation et la virtualité et, en ce sens, il faut être très prudent chaque fois que l'on emploie le terme «virtuel». Surtout aujourd'hui, alors que ce terme est utilisé de manière inadéquate: il est exclusivement attribué au monde électronique – à la nouvelle image (image de synthèse) – et considéré comme la qualité propre et authentique de cette image, comme si la virtualité était inconnue dans le monde de la création prénumérique. Pourtant, elle est une partie incontestable de l'art et son ultime aspiration à *devenir*. Et ce devenir est sans doute la plus grande énigme dans le cas de la photographie analogique. Depuis toujours, le fonctionnement mécanique de cette photographie continue de nous troubler et nous n'arrêtons pas de nous demander: qu'est-ce qui, dans cette forme, justifie l'a priori de la différence entre l'artistique et l'archivistique? Cette question surgit surtout quand, devant une photographie, dans notre propre insatisfaction, dans une douleur due à un désir impossible, dans un silence extrême rempli de joie et de plaisir, si étonnant, si dionysien et si nietzschéen, en cherchant passivement le vrai, en regardant incontestablement le juste, nous découvrons le beau.

C'est pour cela que, dans le processus de création, de nombreuses que stions se posent inévitablement pour moi. Mais les plus troublantes, celles que je pose dans le contexte d'un questionnement sur le plaisir, demeurent les suivantes. L'image photographique peut-elle satisfaire seulement ceux qui connaissent ce qu'elle représente? Peut-elle aussi satisfaire ceux qui n'y connaissent rien et qui n'ont aucun lien avec son contenu? Se peut-il, en fait, qu'elle ne satisfasse personne? Alors, de quoi au juste nous parle cette image? Nous raconte-t-elle le passé ou l'avenir? Ou, virtuellement, le passé d'un lieu

^{16.} Ibid., p. 265.

réel? Ou, concrètement, le présent d'un espace-temps virtuel? L'absence dans une présence ou la présence de ce qui n'existe plus? La réalité, la fiction, la fiction de la réalité, la réalité d'une fiction ou, miraculeusement et paradoxalement, un peu tout ça en même temps? Bref, comment se manifeste notre *plaisir* devant cette image essentiellement hétérogène et conséquemment tragique en tant qu'elle possède en elle-même la destruction de tout ce qu'elle affirme?

Sans doute, pour moi, ce plaisir consiste en un perpétuel et bouleversant sentiment du dépassement de la frontière entre le singulier et l'universel, provoqué par la superposition des strates métaphoriques (vrai/faux, passé/présent, subjectif/objectif, présence/absence, etc.). Il consiste en une surprise constante devant ce no man's land qu'est la photographie. Car elle est un réel espace ouvert devant lequel ni le photographe ni le simple spectateur ne sont prisonniers d'un fardeau des événements vécus ou produits, mais deviennent plutôt (grâce à l'attention au vide et à l'absence chargés d'émotions) observateurs sensibles et libérés, chacun à sa manière. Parce que le vide et l'absence nous obligent à transformer la perception du visible en souvenir du virtuel, la superposition de différents temps nous engage aussi à condenser la durée dans l'instant et à suivre le cours du temps par un rapport très intime et fragmenté avec des événements, des lieux et des visages – ces morceaux éclipsés d'une vie intime ou étrangère perdus dans le temps.

Enfin, pour revenir sur le plaisir tragique de la photographie analogique, à l'instar de Gabriel García Márquez qui, dans l'avant-propos de son autobiographie romancée *Vivre pour la raconter*¹⁷, déclare: « La vie n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient », je constate que la photographie n'est pas non plus ce que l'on a photographié, mais ce que l'on regarde en se souvenant. Et c'est précisément, je crois, cette expérience à la fois paradoxale et troublante qui occasionne notre plaisir, allume notre désir inachevé et suscite une tristesse séduisante et tragique, incarnée dans l'ironie, si convaincante, de l'impossibilité photographique. Une ironie qui ne mène pas la photographie à l'échec, mais assurément au panthéon de l'art.

^{17.} Gabriel García Márquez, Vivre pour la raconter, Paris, Grasset, 2003.

Les plaisirs de la laideur dans le roman obscène ou l'art d'être « avertis de notre existence »

Marie Lise Laquerre

Université du Québec à Trois-Rivières

Dans un ouvrage intitulé *Du plaisir ou du moyen de se rendre heureux*, publié en 1764, l'abbé Hennebert, tentant de concilier mérite du plaisir et morale chrétienne, fait l'apologie des plaisirs «vrais», lesquels sont solides, affirme-t-il, parce qu'ils sont «réglés». Un plaisir simple et tempéré offre, écrit-il en effet, de douces jouissances, «effleure l'ame sans l'égratigner, [...] la caresse sans la fatiguer, [...] l'épanouit sans la troubler: c'est un vent alisé qui frise la surface de l'onde sans la rider, un ruisseau qui roule lentement son cristal argentin sur un sable immobile¹». Si, pour la pensée chrétienne, le véritable bonheur n'est pas de ce monde, le plaisir reste toutefois essentiel à son mouvement, les « mortels, comme le déclare Voltaire dans son

^{1.} Jean-Baptiste-François Hennebert (abbé), Du plaisir ou du moyen de se rendre heureux, Lille, J.B. Henry, 1764, p. 62-63.

Discours sur la nature du plaisir, n'[ayant] point d'autre moteur²», tout en rappelant au passage que «[t]out mortel au plaisir a dû son existence³». Bien qu'on ne puisse, bien entendu, accuser l'abbé Hennebert de glisser vers un tel égarement licencieux, il n'en affirme pas moins que

[s]'il étoit possible de concevoir un monde où son empire [celui du plaisir] fût inconnu, l'ennui en auroit bientôt flétri les habitans; les ressorts qui mettent l'ame en activité se rouilleroient; l'engourdissement & la langueur s'empareroient des esprits: la société nécessairement dissoute n'offriroit que la masse énorme d'un corps sans mouvement⁴.

Montesquieu, de la même manière, écrira dans son *Essai sur le goût* que «l'âme cherche toujours de nouvelles choses et ne se repose jamais⁵», car « ne pas sentir, c'est tomber dans un anéantissement qui l'accable⁶». Quant à l'abbé Du Bos, il mettait en lumière, dès le début du siècle, que l'homme préfère les «état[s] tumultueux » à «l'ennui de l'indolence⁷», ou, pour reprendre ce commentaire plus radical de Martin, philosophe et ami de Candide, ne peut vivre que dans les «convulsions de l'inquiétude ou dans la léthargie de l'ennui⁸».

C'est dire, en somme, à quel point la question du plaisir devient incontournable tout au long du XVIII^e siècle français. Du théologien à l'auteur de romans licencieux, en passant par le philosophe ou le théoricien des arts, on cherche à le définir et à expliquer l'attrait qu'il exerce sur l'homme. Or, ce qui motive principalement la quête du plaisir, c'est la conscience aiguë de sa fugacité et une crainte, tournant à l'obsession, de l'ennui qui le suit irrémédiablement, cet ennui constituant, nous dit encore l'abbé Du Bos, un « mal si douloureux⁹ » qu'il pousse l'homme à entreprendre « souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté¹⁰ ». Comment,

Voltaire, Discours sur la nature du plaisir [1734], dans Les œuvres complètes et la correspondance de Voltaire, éd. Association «Voltaire intégral», Naintre, 2011 [cédérom reproduisant l'éd. L. Moland, Paris, Garnier, 1870-1880], p. 76.

Id.

^{4.} J.-B.-F. Hennebert, Du plaisir, op. cit., p. 2-3.

^{5.} Montesquieu, Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art, ou Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux-arts [1757], dans Œuvres diverses de Montesquieu, Paris, Le Bigre Frères, 1834, n. p., http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm (document consulté le 16 mars 2012).

^{6.} Id

Jean-Baptiste Du Bos (abbé), Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Genève/Paris, Slatkine, 1982 [fac-similé de la 7º éd., Paris, Pissot, 1770], p. 12.

^{8.} Voltaire, Candide ou L'optimisme [1759], dans Romans et contes, éd. René Groos, Paris, Gallimard, 1954, p. 235.

^{9.} J.-B. Du Bos, Réflexions critiques, op. cit., p. 6.

^{10.} Id.

dès lors, s'assurer de renouveler cet «état tumultueux » que procure le plaisir? Qu'advient-il lorsque ce qui nous séduisait hier n'arrive plus à nous émouvoir aujourd'hui? Comment reproduire cette expérience émotive, bref, comment recréer ce trouble qui, si l'on en croit Helvétius, nous «averti[t] de notre existence¹¹ »? Ces questions ont été au cœur du roman obscène, lequel remet en cause le projet d'une esthétique classique nourrie par un discours glorifiant la seule beauté et établissant un lien entre plaisir, discernement rationnel et rectitude morale, pour prendre le risque de la laideur et pour glisser vers une esthétique de l'énergie et de l'émotion.

Mais revenons à l'abbé Hennebert, pour qui, si les plaisirs vrais se reconnaissent à la «réalité de [leur] objet & la sagesse de [leur] but¹²», les plaisirs faux, quant à eux, entraînent l'homme dans les débordements d'une « imagination échauffée¹³ » et lui font désirer des « choses impossibles¹⁴ », voire condamnables. L'abbé tire donc de ses constatations une conclusion des plus simples, pour ne pas dire simpliste: «[L]e plus heureux est celui qui a le plus de plaisirs vrais, & le plus malheureux, celui qui a le plus de plaisirs faux¹⁵.» Si l'abbé Hennebert semble contourner les arguments de Pascal, pour qui le divertissement nous éloigne de nous-mêmes et reste une forme de dépendance, car il vient d'ailleurs et de dehors¹⁶, ses propos n'offrent, par ailleurs, rien que la longue tradition classique n'ait défendu en cherchant à soumettre l'imagination à l'autorité de la raison. Aussi est-ce sans grande surprise qu'on peut lire que l'abbé Hennebert incite l'homme à se méfier de ses «illusions grossieres», la définition du plaisir devant davantage être l'ouvrage de notre raison que de nos sens¹⁷. Cette attitude, qui invite à penser le plaisir dans une perspective rationaliste, avait pourtant été remise en cause dès le début du siècle par l'abbé Du Bos, dont les Réflexions critiques engageaient à repenser la question du plaisir sur le terrain de la subjectivité sensible, en en situant la source «dans l'agitation même de la passion 18». Fondamentalement interne, le plaisir serait lié à une émotion qui, selon Du Bos, « n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvements remuent l'âme et la tiennent occupée¹⁹ ». Il s'ensuit que, pour lui, le plaisir naît non pas dans la satisfaction du désir, mais

^{11.} Claude-Adrien Helvétius, De l'esprit, Paris, Durand, 1758, p. 290.

^{12.} J.-B.-F. Hennebert, Du plaisir, op. cit., p. 43.

^{13.} Ibid., p. 38.

^{14.} Id.

^{15.} Ibid., p. 47.

Voir Pascal, «Divertissement», dans Pensées [1690], texte de l'éd. Brunschvicg, éd. Charles-Marc Des Granges, Paris, Garnier Frères, 1964.

^{17.} J.-B.-F. Hennebert, Du plaisir, op. cit., p. 4.

^{18.} Annie Becq, Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814, Paris, Albin Michel, 1994 [1984], p. 262.

^{19.} J.-B. Du Bos, Réflexions critiques, op. cit., p. 12.

dans le mouvement qui y préside. Quelques années auparavant, Étienne Simon de Gamaches ne disait pas autre chose dans son *Systeme du cœur*: « [N]otre felicité n'est pas dans l'acquisition des biens que nous recherchons, elle n'est que dans leur recherche; il ne s'agit point d'obtenir ce que l'on desire, il suffit de l'esperer²⁰. » C'est donc « [l]'agitation [qui] nous plaît », « le repos[lui-même étant] un bien [...] dont nous n'aimons que la recherche²¹ ».

Expérience de l'intime, la poursuite fébrile du plaisir répond à un désir, nous dit quant à lui Helvétius, d'être « avertis de notre existence [...] par des impressions toujours nouvelles [...], parce que chacun de ces avertissements est pour nous un plaisir²²». Or, cette volonté de ressentir « des impressions toujours nouvelles » incitera le XVIII^e siècle à multiplier les expériences et à rechercher des plaisirs toujours variés et toujours susceptibles d'ébranler les sens. Certains prendront alors le risque de s'écarter des préceptes d'une certaine morale qui entend dicter leur conduite, voire celui de s'élever contre l'autorité d'une raison conçue comme régulatrice en matière de goût et ramenant le plaisir à la seule représentation du beau, inévitablement rattaché à la notion de vertu. Dans son intense besoin d'être remué, il arrivera même à l'homme des Lumières de contester à la beauté le pouvoir de produire ces «violentes émotions nerveuses²³ » capables de le transporter, assimilant le beau, suivant en cela le philosophe Edmund Burke, à la douceur et à une «constitution délicate, sans apparence notoire de force²⁴». Placée sous ce jour, l'essence du plaisir, comme le suggère Sade, suppose une idée de mouvement qui ferait défaut à la beauté et à la vertu. C'est, du moins, ce que nous donnent à comprendre ces commentaires de Noirceuil dans l'Histoire de Juliette:

[Q]uelle glace! rien ne m'émeut là; rien ne m'agite; [...] Quelle différence dans le parti contraire! Comme mes sens sont chatouillés, comme mes organes sont émus; rien qu'en caressant l'idée de l'égarement que je projette, un feu divin circule dans mes veines, une espèce de fièvre me saisit; [...] ce n'est plus la même vie, ce n'est plus la même qui me meut; mon esprit est fondu dans le plaisir²⁵.

Étienne Simon de Gamaches, Systeme du cœur ou La connoissance du cœur humain [1704], Paris, Michel Brunet, (seconde édition de beaucoup augmentée) 1708, p. 168.

^{21.} Ibid., p. 170.

^{22.} C.-A. Helvétius, De l'esprit, op. cit., p. 290-291.

Edmund Burke, Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau [1757, 1^{re} trad. fr. en 1765], éd. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2^e éd. rév., 1998, p. 181.

^{24.} Ibid., p. 166.

Donatien Alphonse François, marquis de Sade, Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice, dans Œuvres, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 1990-, t. III, p. 305.

Pour sa part, Helvétius, tout en en faisant la cause de la décadence du goût, explique que l'homme, après avoir épuisé toutes les combinaisons du beau, se tournera tout naturellement vers le «singulier», «parce qu'il fait sur [lui] une impression plus neuve, & par conséquent plus vive²⁶». Cette recherche de nouvelles avenues aptes à le conduire vers des plaisirs inédits s'inscrit dans une démarche qui prend sa source à la fois dans la curiosité, dont Burke a dit qu'elle constituait la «première émotion, et la plus simple, que nous découvrons dans l'esprit humain²⁷», et dans l'intuition d'un monde se définissant par sa diversité, une diversité au nom de laquelle se trouve contestée toute forme de dogmatisme, moral ou esthétique. Or, parce qu'elle nous «arrête, [nous] sidère, [nous] "étonne" au sens fort²⁸», écrit à ce propos Baldine Saint Girons, la représentation de la laideur, en provoquant un «arrachement à la quiétude du beau²⁹», brise la régularité des plaisirs que recommande l'abbé Hennebert, attire par sa nouveauté, agite l'âme et, comme le déclare Noirceuil à Juliette, suscite une «espèce de fièvre» qui vient émouvoir les organes.

Dans la mesure où le matérialisme sensualiste exercera une influence de plus en plus marquée en faisant de la méthode expérimentale le socle de la compréhension du monde et de la connaissance de soi, la question du plaisir allait être examinée en regard d'une conscience qui s'éprouve dans l'effervescence émotive que procurent les sensations et dans l'expression des passions qui permettent, pour reprendre ces mots de Jean Starobinski, «d'intensifier et de stimuler le bonheur [...] de l'éveil sensible³⁰». «Apercevoir, c'est sentir³¹», dira Rousseau, et « mes sensations se passent en moi, puisqu'elles me font sentir mon existence³²». Dès lors, si la question du laid devient essentielle, c'est surtout en raison de l'aptitude de la laideur à produire et à libérer une énergie qui s'offre tel un vibrant plaidoyer en faveur de la réhabilitation des passions et de l'expression des forces vives de la nature humaine. Le roman obscène, tout particulièrement, deviendra le lieu de diffusion militante d'une telle conception et, à cet égard, prendra ses distances face au roman libertin de la «bonne compagnie », opposant obscénité des corps et crudité du langage, laideur et vice à l'esthétique de l'illusion, de la beauté idéalisée et de la délicatesse du style que privilégie ce dernier. C'est que les plaisirs si bien réglés de l'abbé Hennebert

^{26.} C.-A. Helvétius, De l'esprit, op. cit., p. 292.

^{27.} E. Burke, Recherche philosophique, op. cit., p. 77.

^{28.} B. Saint Girons, Fiat lux. Une philosophie du sublime, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 112.

^{29.} Ibid., p. 111.

Jean Starobinski, L'invention de la liberté. 1700-1789, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964,
 p. 11.

Jean-Jacques Rousseau, Émile ou de l'éducation [1762], éd. François et Pierre Richard, Paris, Garnier Frères, 1961, L. IV, p. 325.

^{32.} Id.

ne sont pas absolument étrangers à ceux dont se revendiquent des romans tels *Point de lendemain*, *Angola* ou encore *La petite maison*, où le plaisir, en restant soumis aux règles de la bienséance, devient tout sauf imprévu. Il faut être bien « neuf », comme le signale en effet Almaïr au prince Angola qui lui raconte son souper avec Zobéide, pour n'être pas instruit des étapes connues du plaisir:

Comment peut-on être neuf à ce point-là? Quoi! une jolie femme vous aime, vous le dit tête à tête, vous accable de caresses, vous prie de vous en tenir là et *s'évanouit prudemment*, et vous n'en profitez pas! Que demandez-vous donc de plus? [...] Je ne suis point surpris du tout de la colère de Zobéide, rien n'est si cruel pour une jolie femme que de s'être *évanouie en vain*³³.

Cet « esprit d'arrangement ³⁴ », qui a poussé Zobéide à simuler un évanouissement, constitue en quelque sorte l'étape ultime des « progrès du plaisir ³⁵ », laquelle permet aux amants de conclure sans choquer les règles de la bienséance. Le boudoir, en ce sens, devient le lieu d'une mise en scène savamment préparée où s'accomplit un rituel qui ne renvoie plus l'art de la séduction qu'à une « jouissance méthodique ³⁶ », « cabinets de la Chine », porcelaines rares, « lit de repos en niche ³⁷ », toiles suggestives, musiciens dissimulés et résistance calculée s'offrant comme autant de degrés anticipés dans le parcours de la rêverie érotique.

En fait, si le roman libertin mondain situe sa démarche au croisement de l'interdit et des beaux-arts, le roman obscène, pour sa part, en dénonçant ce monde fait de conventions et de rituels de séduction, opérera un déplacement en situant le plaisir non plus dans la représentation d'un idéal de beauté qui passe par la codification des conduites et par une surenchère dans l'artifice, mais dans l'éloquente simplicité de la nature, une nature qui, affirmait Diderot, «ne fait rien d'incorrect [...] [t]oute forme, belle ou laide, a[yant] sa cause³⁸ ». Au reste, dans le roman obscène, la question du plaisir déborde largement celle du simple voyeurisme auquel on est souvent tenté de le réduire. Il s'y exprime toute la tension ressentie par les esprits du siècle entre nature et culture, d'une part, entre raison et sentiment, d'autre part. Ainsi,

^{33.} La Morlière, *Angola, histoire indienne* [1746], dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 413. C'est l'auteur qui souligne.

^{34.} Id. C'est l'auteur qui souligne.

^{35.} Jean-François de Bastide, *La petite maison* [1763], éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995, p. 118.

Honoré-Gabriel Riquetti de Mirabeau, Ma conversion [1783], dans Œuvres érotiques, Paris, Fayard, 1984, p. 53.

^{37.} La Morlière, Angola, op. cit., p. 409.

^{38.} Denis Diderot, Essais sur la peinture [1795], dans Œuvres esthétiques, éd. Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 665.

dans Ma conversion, roman de Mirabeau, Euterpe, que le libertin se résout à épouser afin de régler ses dettes, est décrite comme ayant «été modelée [...] sur quelque singe³⁹ ». Toutefois, son mari découvrira avec désespoir, lors de leur nuit de noces, que la laideur n'est pas garante de la vertu et n'a certes pas servi de repoussoir à d'éventuels amants d'Euterpe. En effet, cette «guenon, [cette] maritorne⁴⁰ » a déjà joui de tous les privilèges accordés à la beauté, la «bougresse [étant déjà] grosse⁴¹ », comme il l'apprendra plus tard. Le roman, à cet égard, réalise une forme d'équivalence entre le beau et le laid, dès lors qu'il s'agit de répondre à l'irrépressible appel de la nature et du désir, en proposant une valorisation du plaisir qui s'éloigne des préjugés accordant à la seule beauté les joies de la volupté et renvoyant la personne laide, et tout particulièrement la femme, à une rigoureuse ascèse, la laideur ruinant chez elle toute capacité à susciter le moindre désir et la contraignant à prendre « le parti de la dévotion⁴²» ou à s'exposer aux sarcasmes d'un monde impitoyable. En font foi, dans Les égarements du cœur et de l'esprit, les commentaires incisifs de Meilcour qui n'éprouve qu'horreur pour madame Senanges, cette vieille coquette dont les traits sont effacés et qui n'affiche plus que «les tristes restes de sa beauté⁴³».

Mais, davantage, s'il privilégie la vérité d'une nature qui se déploie en dehors des règles d'un libertinage dont la liberté, logeant à l'enseigne de l'apparence et de l'artifice, n'est peut-être qu'imaginaire, le roman licencieux insiste tout particulièrement sur une réhabilitation du plaisir qui déplace le regard dirigé vers la représentation pour l'orienter vers l'intime, le personnel. Aussi la sœur Monique du *Portier des Chartreux* déclare-t-elle à Suzon qu'on « ne doit avoir d'autre maître que son cœur, ce n'est que lui qu'il faut écouter, ce n'est qu'à ses conseils qu'il faut se rendre⁴⁴ ». D'ailleurs, quelques années auparavant, la Marianne de Marivaux n'avait-elle pas affirmé « qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous⁴⁵ »? De ce point de vue, la représentation du laid permet de percevoir une esthétique ouvrant de nouvelles perspectives susceptibles d'entraîner un trouble et une exaltation dont les fondements sont à chercher dans les manifestations d'une subjectivité sensible prenant ses distances par rapport à une pensée qui

^{39.} H.-G. R. de Mirabeau, Ma conversion, op. cit., p. 169.

^{40.} *Ibid.*, p. 171.

^{41.} Ibid., p. 172.

^{42.} François-Antoine Chevrier, Le colporteur. Histoire morale et critique [1761], dans Romans libertins, op. cit., p. 788.

^{43.} Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, Les égarements du cœur et de l'esprit [1736], dans Romans libertins, op. cit., p. 81.

^{44.} Jean-Charles Gervaise de Latouche, *Histoire de dom B****, *portier des Chartreux* [1741], dans *Romanciers libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2000, t. I, p. 355.

^{45.} Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *La vie de Marianne ou les aventures de madame la comtesse de****, éd. Michel Gilot, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 60.

entend rationaliser le goût et, de là, le sentiment émanant de l'expérience vécue. La laideur, beaucoup plus susceptible d'agiter les passions parce qu'elle porte, nous dit Sade, «un coup bien plus ferme» et cause une «commotion [...] bien plus forte⁴⁶», deviendra, dans le roman obscène, l'essence même et la cause du plaisir. On en prendra pour exemple le père Polycarpe – ce «vilain moine⁴⁷», nous dit Suzon dans ses *Mémoires* – qui, ressemblant à un satyre et plus propre «à faire peur qu'à plaire», ne laissait pourtant pas d'aiguillonner le désir de sa mère, Toinette, la nature ayant abondamment pourvu cet «invincible Hercule» de «tout ce qui est nécessaire pour contenter une femme». De la même manière, la Cauchoise affirmera avoir «toujours trouvé de nouveaux plaisirs⁴⁸» entre les bras de sœur Prudence, «quoiqu'elle fût fanée, vilaine et maussade⁴⁹». Quant à la sœur Geneviève, «cette vieille décrépite⁵⁰», elle multipliait «ses jouissances avec le jardinier de la maison», ce «grivois» qu'on prenait volontiers pour un «lourdaud», mais qui «connaissait [pourtant] tous les tours et les détours de l'amour».

La représentation du laid développe, à cet égard, une dimension élargie de la sensibilité au monde en offrant aux passions un « supplément d'existence⁵¹ », la jouissance naissant dans l'empire d'une émotion qui se détourne des plaisirs de convention que procure le beau pour s'éprouver dans l'exaltation et la nouveauté qu'offre la laideur. L'écriture obscène, sous ce rapport, misera sur un bonheur qui se goûte dans l'intensité de l'émotion, dans la jouissance que procure la volupté et dans l'expérience de la démesure qu'offre la représentation de la laideur. En ce sens, Margot devra à la curiosité de voir ce que cache « la dégoûtante et crasseuse braguette⁵² » du frère Alexis, de « ravissantes convulsions » et de « charmantes syncopes », « n'exist[ant] plus que par les sens » et sentant le plaisir si fortement en elle que les mots restent insuffisants pour le dépeindre. Placée sous ce jour, la laideur peut être perçue comme l'une des expressions ultimes du matérialisme sensualiste car, en permettant l'exploration de toute la gamme des émotions que procurent les

D.A.F., marquis de Sade, Les cent vingt journées de Sodome ou l'École du libertinage, dans Œuvres, op. cit., t. I, p. 52.

^{47.} Anonyme, Mémoires de Suzon, sœur de D. B. portier des Chartreux. Écrits par elle-même [1778], dans Œuvres anonymes du XVIII^e siècle, Paris, Fayard, 1985-1987, t. III, p. 261. Les citations subséquentes des Mémoires sont tirées de la même page.

^{48.} Anonyme, La Cauchoise ou Mémoires d'une courtisane célèbre [1784], dans Œuvres anonymes, op. cit., t. III, p. 411.

^{49.} Id.

Anonyme, Lettres galantes et philosophiques de deux nones [1777], dans Œuvres anonymes, op. cit.,
 t. V, p. 236. Les citations subséquentes des Lettres galantes sont tirées de la même page.

Michel Delon, L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820), Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 300.

^{52.} Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* [1748], dans *Romans libertins, op. cit.*, p. 701. Les citations subséquentes de *Margot* sont tirées de la même page.

sens, elle constitue l'expérience sensuelle vécue de la façon la plus extrême et la plus absolue. Ainsi, las des douces jouissances que privilégie l'abbé Hennebert, lesquelles « effleure[nt] l'ame sans l'égratigner », l'homme, en cherchant à être « averti de son existence », rencontre la laideur et s'y aventure, à la fois inquiet et subjugué par la force d'un désir où les règles, morales ou esthétiques, s'évanouissent au profit d'une subjectivité sensible qui le guide. À cet égard, si la laideur n'explique pas la raison de sa fascination pour le plaisir, du moins lui permet-elle de solliciter la puissance de l'effet ressenti pour en justifier la cause.

Il revient sans doute à Sade d'avoir radicalisé les sources de la manifestation du plaisir en logeant le désir et la jouissance à l'enseigne d'une pornographie de la cruauté. S'il affirme que c'est «la vilénie, la chose affreuse qui plaît quand on bande⁵³» et qu'il ne faut pas s'étonner, dès lors, «que tout plein de gens préfèrent pour leur jouissance une femme vieille, laide et même puante à une fille fraîche et jolie⁵⁴», le plaisir, chez le divin marquis, se mue toutefois, pour reprendre l'expression de Michel Delon, «en une danse de mort⁵⁵». On en prendra pour seul exemple le motif littéraire de la vérole. Dans certains romans, tels *Lucette ou Les progrès du libertinage* ou encore *La Cauchoise*, les auteurs n'hésiteront pas à aborder le mal vénérien sur le ton de la dérision, le corps vérolé se voulant tout à la fois une peinture réaliste et un témoignage du mouvement incessant de la vie, du désordre naturel qui l'anime et «n'attaqu[ant], nous dit Lucette, que les gens amis de la joie⁵⁶»:

Ce mal, tout horrible qu'il est, est devenu à la mode [...] [O]n le regarde comme une bagatelle dont on ne fait que rire. Le petit-maître s'en fait honneur: il prouve ses bonnes fortunes [...] Enfin, c'est la maladie du jour: celui qui veut paraître homme du bel air, et connaître le monde et ses usages, doit se vanter de l'avoir eue et dire combien de fois⁵⁷.

Si le roman obscène place sous la lumière la plus crue le risque auquel exposent l'appel de la volupté et la satisfaction, parfois effrénée, de la chair, la vérole reste toutefois inscrite dans une nature qui se veut libre et impétueuse et, si la mort est parfois au rendez-vous, cela demeure l'une des conséquences tragiques d'un défi lancé à la vie. Ainsi, un « charmant cavalier » déclarera-t-il à la Cauchoise, qui lui a donné la vérole, qu'il l'avait « bel et bien cherchée » et que, comme nombre de jeunes gens, il ne voulait pas « retourner

^{53.} D.A.F., marquis de Sade, Les cent vingt journées de Sodome, op. cit., p. 51.

^{54.} Ibid., p. 52.

^{55.} M. Delon, «Introduction», dans D.A.F., marquis de Sade, Œuvres, op. cit., t. I, p. lv.

Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, Lucette ou Les progrès du libertinage [1765], dans Œuvres anonymes, Paris, Fayard, 1986, t. IV, p. 359.

^{57.} Ibid., p. 360.

en province sans avoir une bonne et forte galanterie dans [ses] culottes⁵⁸». Sade, en faisant de la vérole un châtiment, quittera le mode adopté par le roman obscène en la marquant du sceau indélébile de la violence et de la mort, et en en faisant le résultat d'une punition volontairement appliquée dans le but de détruire. On se souviendra du châtiment final de madame de Mistival dans La philosophie dans le boudoir. Car, contrairement à certains romans, tels Lucette, les Mémoires de Suzon ou La Cauchoise, où la laideur constitue un plaidoyer en faveur d'un plaisir riche de diversions et libéré des contraintes éthiques et esthétiques, le roman sadien place définitivement le plaisir dans l'exigence du mal et dans l'anéantissement de toute forme de beauté, la laideur, devenue terrifiante, régnant désormais sans partage et ne laissant qu'un profond malaise et l'horreur comme horizon aux questions que se pose l'homme des Lumières sur son existence.

^{58.} Anonyme, La Cauchoise, op. cit., p. 461.

L'art kitsch

Dramatisation et distraction du plaisir esthétique

Dominique Sirois-Rouleau Université du Québec à Montréal

Identifié autour du XIX^e siècle, le kitsch fait depuis l'objet de nombreuses entreprises de définition. Reconnu aujourd'hui pour sa combinaison réjouissante de stéréotypes universels de la médiocrité, le kitsch s'explique essentiellement par la cristallisation d'un plaisir personnel sur des objets dont la principale caractéristique est d'être inauthentique. Royaume de la copie et du relativisme esthétique, le kitsch se pose telle l'antithèse de l'art. Pourtant, depuis la reproduction mécanisée des arts visuels, le kitsch fait de toute évidence partie du monde de l'art, qui en aurait justement perdu son grand A¹. À vrai dire, entre sa subversion esthétique et sa glorification de l'attitude critique postmoderne, l'art kitsch fait l'objet de débats vigoureux. Toutefois, au-delà de ces considérations sur l'impertinence d'un art kitsch se renouvelle un questionnement sur la fonction du plaisir dans l'expérience de l'art.

^{1.} Valérie Arrault, L'empire du kitsch, Paris, Klincksieck, 2010, p. 12-13.

Inopportun, sans être pleinement abject, l'art kitsch révise par son insignifiance la fonction idéologique du plaisir esthétique. En effet, l'art kitsch ne s'intéresse qu'à l'expérience personnelle du plaisir qu'il structure à partir du modèle appréciatif et fonctionnel de l'art. Ainsi, à rebours des usages artistiques traditionnels, l'art kitsch définit une expérience esthétique singulière et dérangeante qui, calquée sur la définition même du plaisir, en refuse néanmoins le sens et la valeur philosophique.

LE MODÈLE KITSCH

Briquet en forme de panthère, bibelot de la tour Eiffel, serviettes de table imprimées de la Joconde, calendrier illustré de chatons, porcelaine souvenir des chutes Niagara et ainsi de suite: la définition du kitsch s'apparente trop souvent à une vaste énumération d'objets répondant aux critères figurés du mouvement. Pourtant, le kitsch ne consiste pas en une forme exclusive, pas plus qu'il ne désigne des objets. Sociologue et chercheur en psychologie sociale, Abraham Moles² le décrit plutôt comme un assemblage d'éléments dont la destination et l'esthétique sont entièrement définies par la personnalité de l'utilisateur.

Plus près de l'usage que de la forme, la conception du kitsch repose en vérité sur la mise en œuvre de ce que Moles appelle le «libre arbitre esthétique³ », c'est-à-dire la cristallisation et la personnalisation de l'intérêt sur un sujet. Le kitsch est alors associé à un état d'esprit, voire un art de vivre, qui transcende les objets de telle manière qu'ils deviennent les supports de son attitude. En effet, l'attitude kitsch précède ses objets, elle s'imprègne des comportements propres à son époque et de la civilisation de laquelle elle émerge, puis les exalte en les fixant physiquement. En cela, le kitsch est toujours lié à une période et ses circonstances sont éminemment variables et temporelles. Au cœur de ce processus d'exemplification de l'attitude en une matière se précise par ailleurs la perception du kitsch. Comme l'a commenté Milan Kundera lors de son discours au prix de Jérusalem de 19854, l'attitude kitsch désigne le besoin de plaire au plus grand nombre. Par conséquent, les objets frappés de l'esprit kitsch sont le plus souvent perçus comme les symboles de la corruption et de la décadence de la civilisation qui les a vus naître. L'esprit kitsch matérialise donc une sorte de tension entre les usages stéréotypés et personnalisés de la culture et le refus de cette même culture de se voir incarner par ces objets. En fait, le principal enjeu de cette résistance réside dans l'inauthenticité de la

^{2.} Voir Abraham Moles, Psychologie du kitsch. L'art du bonheur, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

^{3.} Ibid., p. 181.

^{4.} Voir Milan Kundera, «Discours de Jérusalem», dans L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986.

L'art kitsch 121

valeur culturelle des objets kitsch en regard de l'impertinence du statut théorique de leur représentation. Tandis que le kitsch s'affirme comme une attitude temporelle et temporaire, ses manifestations posent néanmoins la question de sa représentativité pour la postérité.

Impertinente, l'esthétique semi-culturelle et semi-industrielle du kitsch se développe en fonction de l'esthétique du moment. Elle substitue à l'esthétique dominante sa lecture réductrice et approximative de manière à en détourner la valeur et à diffuser sa propre philosophie existentielle. Le détournement kitsch de l'esthétique s'opère selon cinq principes essentiels identifiés par Moles⁵, soit la médiocrité, l'inadéquation, la cumulation, la perception synesthésique et le confort, auxquels Hermann Broch ajoute la dimension nostalgique⁶. Ces principes régissent l'ordre esthétique du kitsch et orientent ses dispositions fonctionnelles. Dans la perspective de ces principes, le kitsch se dégage de la dichotomie du beau et du laid et fonde son propre état esthétique en décalage avec la fonction et l'usage artistiques traditionnels desquels il s'inspire. Ainsi, à l'aura et l'expérience hic et nunc de l'art⁷, le kitsch oppose la surenchère de procédés et de sens, le confort et la disponibilité de ses effets. La spontanéité du plaisir esthétique kitsch détermine alors la nature de sa tragédie selon Moles, puisque « c'est par la médiocrité que les produits kitsch parviennent à l'authentiquement faux8 ». La médiocrité de l'expérience esthétique ne trouvant de correspondance que dans la grandiloquence de l'inauthenticité de ses objets, le kitsch se positionne donc au croisement du plaisir dans sa forme la plus vaine et de la prétention à l'accessibilité facile au bonheur.

Pour tout dire, le terme kitsch est flexible et désigne de ce fait une réalité fluctuante d'objets qui, lui servant de support, n'incarnent finalement que les symptômes de son attitude. En fait, l'énoncé kitsch renvoie à un usage particulier en ce sens où «le propre de [sa] dénomination [...] est d'incorporer un jugement à la désignation de l'objet⁹». Ainsi, le kitsch n'est pas autant un état génétique des objets qu'un jugement, voire un filtre qui détermine non seulement leur valeur esthétique, mais aussi morale. Le kitsch constitue

^{5.} Voir A. Moles, Psychologie du kitsch, op. cit.

^{6.} Voir Hermann Broch, Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966.

Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» [1939], Œuvres III, Paris, Gallimard, 1991, p. 273.

^{8.} A. Moles, Psychologie du kitsch, op. cit., p. 65.

Denis Bertrand, «Kitsch et dérision», dans Anne Beyaert-Geslin (dir.), Kitsch et avant-garde. Stratégies culturelles et jugement esthétique, 2006, http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=49 (document consulté le 19 avril 2012).

effectivement un assortiment libéral d'objets dont la justification esthétique, aussi malaisée qu'abordable, marque en quelque sorte l'accomplissement quasi diabolique de l'envers de l'art.

L'ART KITSCH

La justification postmoderne

Aporie du plaisir et de la morale, la dimension esthétique du kitsch entraîne inévitablement une part de diabolisation. Sa structure non directive et l'étendue de son usage font de la dénomination du kitsch un handicap aux ambitions artistiques d'un objet. Tandis qu'aujourd'hui l'attitude kitsch infiltre le champ artistique, la valeur esthétique du mouvement fait désormais l'objet d'une entreprise de justification. En fait, l'idéologie postmoderne illustre plusieurs enjeux propres aux approches artistiques du kitsch. Pendant que la défense de l'articité du kitsch s'organise autour de l'option posthistorique, l'art kitsch se révèle adroitement tel le comportement esthétique définitoire de notre époque.

À l'instar du kitsch, le postmoderne désigne aussi une attitude, à la différence qu'elle substitue à l'accessibilité du bonheur une posture nettement plus teintée d'éclectisme et de cynisme. En effet, la postmodernité s'intéresse à l'aplanissement et à la confusion des styles dans la perspective d'une déconstruction des hiérarchies de valeur esthétique. Décrite par Guy Scarpetta¹⁰, l'approche postmoderne défend un esprit ludique niant l'interdit non pas dans une perspective fonctionnelle, mais bien pour affirmer la disparition de la valeur par un éclatement esthétique. Ainsi, la mentalité postmoderne partage avec le kitsch une même subversion des visées idéologiques du plaisir esthétique. À un point tel que, par sa révélation anhistorique émancipée de la fiction esthétique moderne, le kitsch se pose presque comme l'alternative idéale désirée par la postmodernité. La postmodernité et le kitsch, alors théoriquement enchevêtrés dans cette opposition à l'esprit historiciste, aménagent en définitive les enjeux de la justification de l'art kitsch. En fait, le kitsch met en scène un type d'expérience esthétique particulier, axé sur l'intérêt privé et personnel de son spectateur. L'expérience de l'art kitsch mise ainsi sur la production de réactions plus émotives qu'intellectuelles. La pratique de l'œuvre ne procède plus du plaisir de sa contemplation, mais de son aptitude à divertir le spectateur, voire à produire un divertissement capable d'être personnalisé par le plus grand nombre. Cette subjectivité de l'art kitsch est exaltée par les

^{10.} Voir Guy Scarpetta, L'artifice, Paris, Grasset et Fasquelle, 1988.

L'art kitsch 123

conditions postmodernes. À vrai dire, les principes d'ouverture, de permissivité et de mobilité défendus par la postmodernité favorisent l'art kitsch autant que son jaillissement accomplit la logique du mouvement historique.

À la rencontre de l'esthétique et du familier, l'art kitsch incarne, comme le soulève l'artiste Valérie Arrault¹¹, une sorte de ruse de la postmodernité qui sème le kitsch partout, même dans l'histoire. Ainsi, indépendamment de leur dénonciation ou de leur apologie du style, toutes références à l'art kitsch se retrouvent à exécuter l'exigence de son attitude. En fait, l'association même du kitsch et de l'art engage une indifférenciation de l'artistique et du banal qui prétend d'emblée à la disparition de la valeur esthétique. Si bien que tout débat esthétique sur la valeur abandonnée ou présumée de l'art kitsch ne peut finalement qu'esquiver l'analyse ironique de la séduction et du divertissement. Écartée de la sorte de sa dimension satirique, l'œuvre perd définitivement en articité ce qu'elle gagne en kitsch. De là s'opère enfin toute la logique de l'attitude kitsch dans le champ artistique, logique qui amènera certains auteurs, dont notamment Eva Le Grand¹² – en référence à Scarpetta -, à limiter leur usage du qualificatif « postmoderne ». Selon Le Grand, l'art kitsch comporte deux degrés de représentation qui exigent que le spectateur soit capable de les distinguer. Autrement, l'œuvre se dissout dans le kitsch. La postmodernité offre, en ce sens seulement, un contexte de réception propice à la parodie qui sait révéler la tension structurelle de l'art kitsch, mais non en définir l'usage. Souvent divisés par des interprétations contradictoires, ni la postmodernité ni le modèle kitsch ne peuvent décider de la direction ou de la feinte sarcastique de l'œuvre. Le relativisme semble alors non plus une simple théorie postmoderne, mais l'impératif général de la création artistique kitsch.

En offrant une expérience libre et personnalisée du plaisir, l'art kitsch se place au croisement des ambitions démocratiques de l'art contemporain et de la corruption postmoderne du grand goût. La pratique individualiste, parfois même narcissique, du kitsch dans l'art soumet à l'appréciation une expérience fondée sur le relativisme, mais dont l'usage se présente comme un phénomène beaucoup plus complexe. En effet, l'art s'inscrit dans une tradition polysémique que l'attitude kitsch réduit à sa seule expression. Dès lors restreinte à l'illustration de l'impératif kitsch, l'articité de l'œuvre s'efface au profit de l'exposition immédiate et insignifiante du plaisir dans sa forme la moins esthétique.

^{11.} V. Arrault, L'empire du kitsch, op. cit., p. 134.

^{12.} Eva Le Grand, Séductions du kitsch. Roman, art et culture, Montréal, XYZ Éditeur, 1996, p. 19.



Marc-Antoine K. Phaneuf, *Collection de trophées* (vue de l'installation), trophées et tablettes, 267 × 374 × 20 cm, 2009. Installation réalisée avec le concours de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia. Source: Guy L'Heureux. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

La réponse fonctionnelle

Alors que l'art kitsch trouve dans le contexte postmoderne une justification à son détournement des affects artistiques, son activité impose néanmoins au champ de l'art des objets dont la fonction artistique demande à juste titre d'être déterminée. Le modèle kitsch rassemble les fantaisies et les fictions les plus diverses. Fédérées par la seule individualisation de leur expression et de leur réception, elles incarnent une forme de séduction aussi spectaculaire qu'intime. Lorsque le charme efficace du kitsch investit la sphère culturelle, il parvient à toucher un public nettement plus vaste que le public habituel de l'art. Sous son inébranlable désinvolture, l'art kitsch amalgame les masses et les institutions culturelles et devient en ce sens l'emblème d'une nouvelle approche démocratique des arts.

Supporté par la postmodernité, l'art kitsch s'avère aussi le porteur de cette nouvelle idéologie. Les hiérarchies et les styles dorénavant recouverts de cette aura relativiste concourent au bouleversement des dispositions

L'art kitsch 125

fonctionnelles de l'art. En fait, l'approche kitsch transforme la fonction relationnelle de l'art en une expérience individualiste. Si bien qu'elle défend une pratique artistique qui se veut non seulement rassurante et réconfortante, mais aussi insignifiante. En réalité, l'art kitsch remplit pour ainsi dire une «fonction de déculpabilisation¹³ » de l'appréciation du plaisir narcissique qu'il génère. Autrement dit, le processus de justification de la reconnaissance artistique du kitsch détermine aussi les ambitions fonctionnelles de l'art kitsch. Si l'assimilation particulière de la justification et de la fonction de l'art kitsch favorise incontestablement l'identification artistique de ses objets, elle encourage néanmoins plusieurs malentendus autour de leur usage. En effet, les approches artistiques animées du kitsch renvoient à différents modes d'utilisation de ses signes. Intentionnellement ironiques ou critiques, voire arrogantes chez Arrault¹⁴, les démarches kitsch relèvent toutes d'une réflexion sur les frontières et les limites des champs culturel et artistique. Ainsi, l'art kitsch se définit comme un agent conscient de son pouvoir de provocation. Gardien du grand art ou insoumis postmoderne, l'art kitsch s'interprète facilement comme l'intermédiaire des causes les plus opposées. Ainsi, les appropriations burlesques des usages kitsch serviront autant la connaissance pointue des valeurs du grand art que la dissolution lucide du sujet artistique. Pour tout dire, la désinvolture et la liberté de l'art kitsch révèlent la nécessaire complicité avec son spectateur non seulement pour affirmer l'intervalle de valeur entre l'art et le kitsch, mais aussi pour afficher l'obligeance de leur réunion dans l'œuvre. Symbole incontestable d'une certaine démocratisation culturelle, l'art kitsch fait alors la démonstration du pouvoir particulier de l'intention dans la fonction artistique. En effet, l'intervention du kitsch en art n'est jamais innocente. Indépendamment de son allégeance ou de son insurrection, chaque œuvre kitsch relève en vérité d'une intention critique.

De sa liberté insoumise à la vacuité de son sujet, l'art kitsch impose un langage artistique spécifique qui repose essentiellement sur l'habilité de son spectateur à le décrypter. Dans cette perspective, le sens critique de l'œuvre prend une tournure singulière: il canalise l'expérience polysémique de l'art kitsch en un échange lucide. Sans intention critique, les œuvres kitsch ne seraient pas de l'art, mais des produits kitsch ordinaires. Loin de constituer un langage codé élitiste, l'intention critique exige simplement que le spectateur soit apte à distinguer l'attitude kitsch. Cette intentionnalité de l'art kitsch est l'astuce nécessaire pour contourner les artifices du kitsch afin d'établir son statut artistique. De là, la désuétude souveraine du kitsch passe de la nuisance culturelle à une référence plus complexe.

^{13.} V. Arrault, L'empire du kitsch, op. cit., p. 34-35.

^{14.} Ibid., p. 129.

La dénotation de l'intention critique du kitsch dans l'art transforme l'amusement familier en une réflexion sur « l'impératif d'ouverture ¹⁵ » postmoderne. En effet, à la rencontre du sentimentalisme simpliste et de la justification d'un art qui serait de son temps, l'art kitsch procure une expérience esthétique inédite, fondée sur sa substance socioculturelle. À l'instar de la fonction parasitaire du kitsch identifiée par Moles¹⁶, l'art kitsch se colle importunément à la définition de l'art de manière à en faire ressortir l'idéalisation émotive de son exercice. L'aplanissement des valeurs par le kitsch se traduit en art par l'exaltation d'idéologies démocratiques et par l'élaboration d'un langage plastique qui leur soit relatif. En d'autres termes, la fonction socioculturelle de parasite du kitsch se pratique dans le champ artistique par le biais de l'esthétique, tel « l'impératif d'embellissement du réel¹⁷ ». L'intention critique, voire l'ironie de la démarche, préserve enfin l'art des stratégies de séduction primaire du kitsch. Le masque de beauté¹⁸ offert par l'œuvre détourne alors les fonctions du kitsch en une critique aussi ludique qu'agressive du champ artistique qui lui a donné vie.

Tandis que son approche ironique et le recul critique inhérent à sa production libèrent l'art kitsch des manœuvres insignifiantes et charmantes du kitsch pur, sa reconnaissance contrevient toutefois à la définition attendue de l'art. En effet, l'art kitsch joue sur la nuance fragile entre, d'une part, la légitimité de son esthétique et l'intentionnalité critique de ses objets et, d'autre part, sa réputation nuisible, de telle manière que, sans pour autant être ostracisé, cet art suscite néanmoins un certain malaise. L'intégration de l'art kitsch dans un champ artistique et une histoire de l'art capables de lui donner du sens évoque d'ailleurs l'indignation théorique autour de l'abject, telle que décrite par la philosophe Carole Talon-Hugon¹⁹. L'antipathie fondamentale entre l'art et le kitsch dérange l'organisation du discours autour de l'œuvre. Bien que soutenu par l'intentionnalité critique de l'œuvre, le discours est toujours mesuré au désaveu artistique du kitsch. Aussi troublante et pathétique peut être l'œuvre, il «n'est pas donné avec la chose²⁰». Comme sa fonction, il est redevable d'un exercice d'analyse, de projection et, surtout, de la connaissance des conditions du kitsch. En somme, la justification et la fonction artistique du kitsch s'aménagent littéralement à l'extérieur de l'œuvre, si bien que le discours qui s'y rattache ne peut véritablement résoudre la tension

^{15.} Ibid., p. 133.

^{16.} Voir A. Moles, Psychologie du kitsch, op. cit.

^{17.} E. Le Grand, Séductions du kitsch, op. cit., p. 22.

^{18.} Expression empruntée à M. Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être, Paris, Gallimard, 1989.

Voir Carole Talon-Hugon, Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

^{20.} Ibid., p. 13.

L'art kitsch

génétique entre l'intention esthétique et la puissance répressive du kitsch. Au cœur de cette dislocation de l'expérience et de la connaissance, l'art kitsch édifie les modalités d'une esthétique si inutile que le plaisir qu'elle produit devient l'enjeu de son affliction.

L'ESTHÉTIQUE DU KITSCH

Beauté et plaisir

Porte ouverte sur le nihilisme chez Duvignaud²¹ et Kundera²², le kitsch fait de ses certitudes des dogmes dont l'évidence se fonde sur une absence stricte de sens. Effectivement, le sens du kitsch est précisément l'accomplissement de sa fonction. Ainsi transplanté dans le champ artistique, le kitsch révèle alors, par la cruelle insignifiance de sa fonction, le caractère presque politique de son jugement²³. Il oppose à l'originalité et à la grandeur historique de l'art l'idolâtrie puérile de ses reproductions. Son exercice malfaisant²⁴ ou facticement commémoratif²⁵ imite les contenus esthétiques de l'art, qu'il interroge par le filtre à la fois sévère et moqueur de son action. Pour tout dire, chacune des manifestations de l'art kitsch transgresse les règles de l'art. La visibilité outrancière et la liberté de ses objets amplifient l'instabilité de l'évaluation esthétique et altèrent de ce fait l'authenticité de l'expérience du plaisir dans l'œuvre.

Fondamental et définitoire du kitsch, le principe de plaisir trouve dans l'art kitsch une résonance particulière. L'intégration postmoderne de tous les styles artistiques et l'uniformisation kitsch des valeurs esthétiques incarnent en fait une normalisation du plaisir comme mesure de la qualité de l'œuvre. Le confort se substitue donc au contenu, de sorte que l'immédiateté du lyrisme de l'œuvre compense la complexité de sa fonction critique. La justification, la fonction et le dessein de l'art kitsch se retrouvent alors unis dans l'intuition idyllique et charmante de l'œuvre. Le plaisir procure ainsi un écran idéal au désastre esthétique de la séduction crapuleuse de l'art kitsch. Parodie de la catharsis selon Adorno²⁶, le plaisir inspiré par l'art kitsch, loin de promettre la libération des affects, célèbre au contraire l'avilissement de l'esthétique. Tandis que le beau et le plaisir s'assemblent pour former toute la dimension sensible de l'œuvre, les qualités esthétiques de l'art kitsch se destinent à un tout

^{21.} Voir Jean Duvignaud, B.-K. Baroque et kitsch. Imaginaires de rupture, Arles, Actes sud, 1997.

^{22.} Voir M. Kundera, L'insoutenable légèreté de l'être, op. cit.

^{23.} Voir H. Broch, Quelques remarques à propos du kitsch [1955], Paris, Allia, 2001.

^{24.} Ibid., p. 34-35.

^{25.} Umberto Eco, La guerre du faux, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 23.

^{26.} Voir Theodor W. Adorno, Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 2004.

autre type d'attention. En fait, l'art kitsch propose un jeu singulier d'inversion de la sensibilité artistique. La condition kitsch devient l'enjeu de l'autonomie du plaisir esthétique dont elle trahit, paradoxalement, la dépendance aux sujets des œuvres par l'aversion qu'elle suscite. Ainsi, à l'instar de l'art abject²⁷, l'art kitsch se définit aux limites mêmes de l'esthétique. Par une dérogation subtile à la fonction du principe de plaisir, l'art kitsch révèle la dépendance de la satisfaction esthétique au beau, mais aussi à la définition convenue de l'art. Finalement, la condition kitsch de l'œuvre n'est presque qu'une assertion pour commenter le décalage entre les définitions de l'articité du sujet et la charge émotive et esthétique de l'objet.

Nourri de l'assomption du beau et de son exaltation esthétique, le kitsch incarne dans le champ artistique des conditions du plaisir diamétralement opposées. En effet, il offre une perspective tellement augmentée du plaisir esthétique qu'il en matérialise aussi l'insuffisance. Manifesté par l'objet comme une propriété matérielle intrinsèque de l'œuvre, le beau est malgré tout déçu par la sensibilité kitsch. À vrai dire, l'art kitsch déroge au sublime de l'expérience esthétique. Son imitation grandiloquente des conditions du sublime en appauvrit l'expérience et transforme à terme toute manifestation sincère de plaisir en une simulation ridicule de l'appréciation artistique. Entre son incarnation littérale et son affaiblissement, l'art kitsch permet l'illusion du plaisir, mais ne l'accomplit jamais²⁸. En réalité, le commerce et la dissolution du sublime engagés par l'art kitsch réduisent le plaisir esthétique à une émotion ordinaire. Autrement dit, le modèle esthétique qu'impose l'art kitsch parvient à générer la satisfaction et le mécontentement autour d'un effet strictement émotif et, par conséquent, étranger aux enjeux éthiques du plaisir. L'intensité de la sensibilité kitsch excède ainsi toujours l'appréciation esthétique qui peut lui être octroyée. Si bien que cette inégalité est nécessaire à l'expérience de l'art kitsch. «Tout est dans l'objet et le beau est sa nature²⁹»; par conséquent, la condition même de l'art kitsch réside dans cet abus de beau et de plaisir dont l'expansion démesurée vise à combler, voire remplacer les attentes esthétiques.

Si, en accord avec la métaphore de Broch voulant que « [l]a déesse de la beauté dans l'art [soit] la déesse du kitsch³⁰ », l'art du beau serait le kitsch, la production de l'art kitsch soulève néanmoins plusieurs interrogations quant à la valeur esthétique réelle ou suggérée de ses objets. En fait, les détours par le principe de plaisir autorisent l'art kitsch à intégrer dans la définition admise de l'art les objets les plus fâcheux. Là où personne ne

^{27.} C. Talon-Hugon, Goût et dégoût, op. cit., p. 118.

^{28.} Jean-François Lyotard, Moralités postmodernes, Paris, Galilée, 1993, p. 34.

^{29.} D. Bertrand, «Kitsch et dérision», op. cit.

^{30.} H. Broch, Quelques remarques à propos du kitsch, op. cit., p. 25-26.

L'art kitsch

l'attendait, derrière l'insolence du plaisir gratuit, l'art kitsch dévoile donc toute l'ingéniosité critique de son exercice. En effet, en annulant par l'exagération les usages et les règles établis du beau, l'art kitsch intègre le discours et le déforme avec ironie. Ainsi, il parvient à la décadence de l'expérience esthétique par la désintégration fantaisiste du sujet artistique dans la dérision de ses modèles.

Expérience esthétique du kitsch

Calque satirique et déformé de l'expérience esthétique, l'art kitsch prescrit un nouvel ordre en dehors des critères traditionnels. Le jugement de goût personnel étant délibérément érigé comme règle fondamentale, l'art kitsch vise les plus vastes audiences. Il dégage l'art des notions d'histoire et de progrès artistique au profit de la représentation banale d'un vécu toujours incarné dans le présent. Alors que la postmodernité a déjà légitimé tous les sujets, l'art kitsch fait donc de ce mouvement la condition de son esthétique. Dès lors submergé par le principe de plaisir et cette exigence d'ouverture, le sujet artistique du kitsch ne se limite plus qu'à l'expérience esthétique de l'œuvre.

«Subjectiviste, empiriste, pragmatique, et maintenant relativiste³¹», l'art kitsch englobe tous les types d'expériences, au point qu'il y gagne pratiquement sa reconnaissance officielle. Plus qu'une voie alternative, l'art kitsch intègre les différents paradigmes esthétiques qu'il reproduit ensuite à travers le filtre artificiel de son charme facile. À vrai dire, l'art kitsch n'est pas autant l'esthétique d'une époque qu'une sorte d'autoroute vers l'esthétique. Par son obsession pour l'expérience, l'art kitsch ignore les perspectives théoriques et se présente inlassablement comme l'incarnation la plus universelle de l'esthétique. Par conséquent, l'opposition entre art et kitsch n'a plus de sens, d'autant plus que l'attitude esthétique kitsch se trouve justifiée par les conditions postmodernes. Devant la prolifération et la reconnaissance de ses produits, l'art kitsch signe la fin de l'objectivité et des critères esthétiques, et concrétise de ce fait la mutation singulière de l'expérience esthétique en une tendance artistique. Pour tout dire, ce «triomphe de l'esthétique³²» sur l'art consolide la légitimation de l'expérience esthétique du kitsch en art. Dès lors admise, la subjectivité du beau, mais surtout de la valeur esthétique de l'œuvre, réinvente la hiérarchie du plaisir et de l'effet dans l'expérience de l'art. À l'image de l'attitude kitsch, l'esthétique, ou à plus juste titre « le sentiment esthétique³³ », immerge et rassemble sur un pied d'égalité toutes les expériences. Du chefd'œuvre à la plus insignifiante anecdote personnelle, tous méritent la même qualité d'attention.

^{31.} V. Arrault, L'empire du kitsch, op. cit., p. 27.

^{32.} Yves Michaud, L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique, Paris, Stock, 2003, p. 103.

^{33.} V. Arrault, L'empire du kitsch, op. cit., p. 119.

La quête d'effet esthétique n'a, bien entendu, rien d'inédit dans le champ artistique. Toutefois, à la différence des pratiques assurément plus conventionnelles, l'attitude kitsch ignore les préoccupations éthiques de la démarche esthétique, l'expérience en soi est pour ainsi dire la seule chose qui importe dans l'œuvre kitsch. En effet, l'art kitsch favorise l'aplanissement du concept de valeur de sorte que ses significations esthétiques et éthiques se confondent. Ainsi, l'art kitsch se revendique d'une personnification élémentaire du plaisir et de l'expérience esthétique qu'il n'incarne jamais exclusivement. En vérité, comme le soulève Le Grand³⁴, ce manque ou, plutôt, cette négation de l'éthique est constitutive de la séduction kitsch. Autrement dit, la suspension des responsabilités éthiques de l'esthétique est non seulement définitoire du kitsch, mais elle est aussi l'enjeu commun de son universalisation et de sa dénonciation. Agent principal du développement de l'avilissement de l'expérience esthétique, la déficience éthique de l'art kitsch ne fonctionne pas moins esthétiquement. Au contraire, la radicalité de son insignifiance rend la relation esthétique d'autant plus accessible qu'elle n'engage à rien d'autre que l'expérience de cette relation. En définitive, l'expérience même de l'art kitsch fait la preuve de sa fonction esthétique. Favorisé par les conditions subjectivistes postmodernes, il détourne la fonction esthétique vers la réception strictement sensible des œuvres. En fait, le contenu de l'art kitsch est son propre fonctionnement esthétique de telle manière que la pauvreté conceptuelle de l'œuvre se trouve réhabilitée par l'attention esthétique qu'elle génère. Par ailleurs, il importe peu que cette attention soit satisfaite ou non; l'attitude kitsch exige seulement qu'elle ait eu lieu pour revendiquer son existence esthétique. En somme, la nature de l'expérience esthétique de l'art kitsch se définit par la mise en abîme infinie de son exercice.

En rupture avec le modèle esthétique et éthique des arts, l'art kitsch joue de son articité pour exagérer le caractère sensible de son expérience. En effet, au carrefour du plaisir primaire et du déplaisir conceptuel, l'art kitsch oblige l'esthétique, mais aussi le champ artistique, à renouer avec la réception sensible. La structure spéculaire de son expérience esthétique se complexifie de la spécificité de la relation artistique et ramène obstinément l'examen du sens au statut conditionnel de l'objet. Rien n'est en vérité une œuvre en soi. De là, l'art kitsch s'engage à célébrer les différentes valeurs esthétiques pouvant être revêtues par ses objets, si bien qu'il confond dans son expérience la forme et le contenu. Le mode d'action de l'art kitsch met un terme aux hiérarchies entre les statuts de l'objet et ceux de sa fonction, il les amalgame dans l'expérience de telle manière que l'objet définit la fonction de l'œuvre au même titre que celle-ci définit aussi l'objet.

^{34.} E. Le Grand, Séductions du kitsch, op. cit., p. 18.

CONCLUSION

L'usage idiosyncrasique déterminé par le kitsch a incontestablement profité du cadre théorique expansif postmoderne pour étendre sa contamination au champ artistique. Individualiste et insignifiante, l'attitude kitsch ainsi transposée en art s'est bonifiée d'une dimension critique. En effet, l'exagération des effets de plaisir et de beauté du kitsch témoigne en art d'un certain recul ironique et critique face à l'ouverture conceptuelle des arts par laquelle il s'est d'ailleurs infiltré. Avec ce double discours sur la pureté primitive du plaisir esthétique qu'il procure et sur sa fonction critique, l'art kitsch redéfinit les conditions de l'expérience de l'art. Se déployant dans le mimétisme désinvolte des méthodes et des modèles artistiques, il altère les visées éthiques du plaisir esthétique. Cette désintégration du sens artistique dans la sensibilité confortable et réconfortante du kitsch exprime finalement la nature de l'expérience esthétique de l'art kitsch. Le sens de l'œuvre kitsch se confond avec sa fonction d'exaltation de l'expérience sensible. La part critique de l'œuvre ne semble alors qu'un prétexte à l'articité, comme un cheval de Troie qui permettrait au kitsch de s'introduire dans le champ artistique, puis d'exercer enfin son allégorie de l'esthétique.

Bref, qu'il s'incarne dans un objet commun, culturel ou artistique, le terme kitsch n'expose pas une réalité, mais exprime plutôt un jugement. Tel un verdict, son énonciation tend effectivement à l'amalgame de l'artiste, de son œuvre et, même, du spectateur dans l'expérience sensible. Si bien que l'assertion «kitsch» parvient souvent à elle seule à l'aplanissement des valeurs esthétiques et à la désintégration des qualités éthiques du plaisir. Compte tenu de cette radicalité présumée à son affirmation, la mise en scène assumée de l'art kitsch évoque immanquablement une part d'ironie et d'humour. Cependant, la dislocation de la fonction des enjeux éthiques en une mascarade de l'expérience esthétique retourne sournoisement la critique au kitsch derrière lequel elle se voilait. Alors que toute réflexion sur la fonction et l'expérience esthétique de l'art kitsch ramène inexorablement à l'exercice dépouillé et insignifiant du plaisir, cette pratique accomplit la démonstration ultime des dangers de la contamination kitsch. État d'esprit exubérant, le kitsch transcende ses objets, mais aussi la recherche et la réflexion à son propos. Penser le kitsch n'est en définitive qu'une variation sur le thème de son accomplissement dans toutes les sphères de l'existence.

Plaisir, jeu et écriture dans la déconstruction derridienne

Rudy Steinmetz Université de Liège

Au Livre VII de *La République*, au moment de passer en revue les sciences et les dispositions que doivent acquérir ou posséder ceux qui se livrent à l'étude de la philosophie, Platon mettait en garde contre la précipitation consistant à initier trop tôt les jeunes gens à la dialectique. Leur âme n'étant pas encore assez résolue ni suffisamment dégagée de l'attrait du sensible, ils courent le danger de se détourner de la recherche de ce qui est, de l'eidos dans sa pérennité, sa présence et son identité à soi, pour succomber à la tentation du devenir, de ce qui n'est que simulacre et privé de consistance propre. Si la dialectique a pour fin d'élever l'esprit jusqu'à l'Etre auquel il aspire parce qu'il en est issu, la précocité de sa mise en pratique risque fort, au contraire, de l'en éloigner et, par voie de conséquence, de distendre le lien de parenté qui l'y rattache depuis la nuit des temps. Voici en quels termes Socrate décrit à Glaucon les effets nocifs produits par l'emploi prématuré d'un art qui exige, selon lui, une certaine maturité:

Tu as dû remarquer, je pense, affirme Socrate, que les adolescents, lorsqu'ils ont une fois goûté à la dialectique, en abusent et en font un *jeu*, qu'ils s'en servent pour contredire sans cesse, et qu'imitant ceux qui les réfutent, ils réfutent les autres à leur tour, et *prennent plaisir*, comme de jeunes chiens, à tirailler et à déchirer par le raisonnement tous ceux qui les approchent.

Oui, ils y prennent un merveilleux plaisir, répond Glaucon.

Après avoir maintes fois réfuté les autres, et été maintes fois réfutés euxmêmes, ils en arrivent vite à ne plus rien croire du tout de ce qu'ils croyaient auparavant; et par là *eux-mêmes et la philosophie tout entière se trouvent discrédités* dans l'opinion publique¹.

L'égarement des adolescents qui font mauvais usage des ressources qu'offre la dialectique est assimilé par Platon, on s'en rend compte à la lecture de ce passage, à un «plaisir», un plaisir «merveilleux», ainsi que n'hésite pas à le qualifier Glaucon. Et, en effet, s'il est bien une suite qu'entraîne généralement le plaisir, n'est-ce pas celle de ravir, d'émerveiller, précisément, les personnes qui en sont envahies, au point, souvent, de les égarer, de les faire sortir d'ellesmêmes et de les détourner de ce qui devrait être leur préoccupation principale? En l'occurrence, le plaisir que Socrate et Glaucon stigmatisent a pour conséquence funeste de transformer en une continuelle joute verbale, en un « jeu » oratoire incessant, une méthode argumentative – la dialectique –, qui, correctement exercée, devrait engager un mouvement ascensionnel par lequel l'âme puisse s'élever de l'observation des apparences changeantes du monde à la prise en considération de l'essence immuable du vrai dont elle participe. Au lieu de cela, empêtrée dans une polémique interminable, embarrassée par une controverse sans fin, ballotée de-ci de-là entre des opinions diverses qu'elle émet ou qu'elle reçoit, puisque, aussi bien dément-elle les autres et est-elle ellemême démentie, l'âme finit par prendre goût à la contradiction et se plaire aux ruses de la réfutation. Elle en vient à se délecter de raisonnements qui tournent à vide, lesquels poussent les jeunes gens «à ne plus rien croire²». Semblables à «de jeunes chiens» qui montrent les crocs, les apprentis dialecticiens ont le verbe haut et la dent dure. Ils emploient la force du langage pour « déchirer » les arguments de leurs interlocuteurs et non en guise d'instrument destiné à lever le voile des illusions qui recouvre la vérité vers laquelle ils devraient

^{1.} Platon, La République, trad. R. Baccou, Paris, Flammarion, 1992, p. 298, § 539c; nous soulignons.

^{2.} Il n'est pas étonnant que Glaucon parle d'un plaisir «merveilleux» quand on sait que ce plaisir détourne de toute certitude et noie l'esprit dans les contradictions. La dialectique dévoyée, qui ne débouche sur aucune croyance ferme, ne présente-t-elle pas d'étranges similitudes avec les récits fabuleux, incroyables, que les poètes racontent aux hommes et dont les nourrices bercent l'oreille des enfants dès leur plus jeune âge, au grand dam de Platon, lequel incrimine de telles habitudes dans les livres II et III de La République?

tendre. Détournement malheureux qui fait prendre le moyen pour la fin, la parole devenant un moulin à ne rien dire. Dans la rage des débats auxquels ils prennent part, dans la satisfaction maligne qu'ils éprouvent à contredire pour les contredire leurs adversaires et à se faire contredire eux-mêmes, ces philosophes manqués en arrivent alors à ne plus savoir quelle position adopter ni quel discours tenir sur un référent qui leur semble de plus en plus dilué, voire inexistant. Le blason de la philosophie s'en trouve dès lors terni, « discréditée » qu'elle est aux yeux de « l'opinion publique » qui n'y voit plus qu'une « girouette » de l'esprit, autant que sont dépréciés ceux qui s'y adonnent de la manière féroce et jubilatoire à la fois qu'évoquent Socrate et Glaucon dans le dialogue qui nous occupe.

À cette jouissance belliqueuse faisant perdre ou tourner la tête de tous ceux dont l'âme est séduite par les discussions oiseuses qui n'ont pas d'autre finalité qu'elles-mêmes – une jouissance qui ne va pas sans rappeler le dévoiement où entraînent les charmes de la rhétorique maniée par les sophistes –, Platon oppose le plaisir pérenne de la philosophie et la joie intérieure qu'elle procure quand on s'y initie sans brûler les étapes qui y mènent. Préparé par un usage judicieux et mûrement réfléchi de la dialectique, le savoir philosophique est un savoir que l'on doit finir par apprendre à aller puiser au fond de soimême. Il est tout sauf un divertissement issu de rixes discursives stériles nous empêchant d'accéder, en bout de dialogue, à une écoute silencieuse de soi à soi par laquelle se révèle ultimement l'origine de ce qui est. De là la méfiance de Platon, on s'en est aperçu, à l'égard de l'indétermination ou, devrait-on dire en empruntant les mots de Derrida, de l'indécision ou de l'indécidabilité, notions sur lesquelles nous nous attarderons plus loin, où nous plonge le recours hâtif, ludique et éristique à la dialectique, recours qui nous interdit, au final, de coïncider avec nous-mêmes et avec l'Être dont nous sommes partie intégrante. Il n'y a, sous l'angle de vue adopté par Platon, on le sait, qu'un seul agrément qui ne mette pas les hommes en porte-à-faux vis-à-vis d'eux-mêmes : celui suscité par la réminiscence que l'âme accomplit lorsque, repliée sur sa propre identité, en son for intérieur et en toute quiétude, elle s'accorde à elle-même et aux Idées dont elle partage le caractère immatériel et dont elle détient l'immortalité. C'est en cet accord heureux et paisible, dans cette plénitude sans faille, que culmine la plus haute cime du savoir comme accès à la vérité dans la connaissance de soi. Si «la philosophie tient toujours le même discours », si «elle est beaucoup moins changeante que mes autres amours³», confie Socrate dans le Gorgias, cela tient à ce que la partie rationnelle de l'âme humaine, en quoi réside notre nature authentique, possède la permanence du divin auquel elle aspire sans cesse à être réunie pour sa plus grande délectation.

^{3.} Platon, Gorgias, trad. É. Chambry, Paris, Flammarion, 1993, p. 224, § 482a.

La question des plaisirs, de leur spécificité et de la satisfaction, bénéfique ou nuisible, qu'ils peuvent engendrer sur le plan épistémologique est loin d'être annexe à la métaphysique. Elle y est même plutôt centrale et la concerne dès ses débuts, comme cela apparaît avec clarté dans La République et dans d'autres dialogues platoniciens. Située à la limite du sensible et de l'intelligible, jouant à leur frontière – ainsi qu'on vient de le voir s'agissant de l'apprentissage de la dialectique préparant lui-même à celui de la philosophie –, une telle question engage le tout du platonisme à propos duquel Derrida, dans La dissémination, n'a pas manqué de souligner qu'il instituait, par la mise en place d'une logique oppositive, d'une logique des contraires, « la structure dominante de l'histoire de la métaphysique⁴», exception faite, on le verra, de Nietzsche⁵. Nous aurons à revenir sur cette exception nietzschéenne à la «structure dominante» que le platonisme a imposée à la métaphysique, car c'est essentiellement autour du doublet antagoniste Platon-Nietzsche que s'amorce, selon nous, la problématique de la jouissance dans l'œuvre de Derrida, qui fera tout à l'heure l'objet de notre attention. En attendant, notons que la question du plaisir a, dans les textes de Nietzsche, une portée aussi cruciale qu'elle ne l'avait dans ceux de Platon. Mais le traitement que les premiers lui réservent, pour autant que l'on accorde crédit à la démonstration de Heidegger, procède d'une «inversion⁶» de celui que les seconds lui administraient. Sachant que l'activité de la pensée ne se réalise pas, pour Nietzsche, en marge du monde sensible, mais dépend de la façon dont nous y adhérons et dont nous l'évaluons, sachant par ailleurs qu'elle ne devrait pas avoir pour vocation de nous écarter de la vie (ainsi que c'est le but avoué de l'idéalisme platonicien), mais, au contraire, de nous inciter à nous y attacher, philosopher, affirme l'auteur du Gai savoir – titre significatif s'il en est pour la thématique de ce collectif –, est-il besoin de le rappeler?, c'est moins faire preuve de pondération et de maturité (double exigence de la dialectique platonicienne censée ouvrir la voie de la vraie initiation philosophique⁷), c'est moins s'assujettir à la raison, c'est moins soustraire son esprit aux séductions du corps que, à rebours, tâcher de laisser s'exprimer les désirs et l'intensité des affects que la métaphysique, par la répétition convulsive de ce qui passe, aux yeux de Nietzsche, pour un geste répressif, n'a eu de cesse de contenir et dont elle s'avère n'être, à son propre insu, assène-t-il, que l'un des symptômes les plus appauvrissants de

^{4.} Jacques Derrida, La dissémination, Paris, Seuil, 1972, p. 172.

^{5.} Sur le statut ambivalent de Nietzsche dans la déconstruction derridienne, voir Michel Haar, «Le jeu de Nietzsche dans Derrida», *Revue philosophique*, n° 2, 1990, p. 207-227.

À propos du motif de l'inversion, voir Martin Heidegger, Nietzsche I, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p. 181-190. Le commentaire que réserve le philosophe à ce motif se trouve dans Jacques Derrida, Éperons. Les styles de Nietzsche, Paris, Flammarion, 1978, p. 59-82.

Sur le problème de la maturité ou, au contraire, de la précocité dans l'apprentissage de la philosophie, on consultera Sarah Kofman, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984, p. 153-184.

notre culture. Non pas donner libre cours à ses affects, mais ne pas non plus les réprimer, les prendre, au contraire, en compte, savoir en user artistement comme de cela même qui nous ouvre au monde sensible, c'est accepter, pour Nietzsche, dans le même accueil à ce que la vie nous offre, les plaisirs et les peines, les délices et les douleurs⁸ que les grands « *instincts esthétiques de la nature*⁹», comme il les appelle dans *La naissance de la tragédie*, les grandes forces que sont le dionysisme et l'apollinisme, en leur articulation réciproque, nous dispensent. Philosopher serait donc apprendre à vivre et non à mourir, à condition d'être capable de jouissance autant que de souffrance, l'une n'allant pas sans l'autre dans l'immensité de l'élan vital duquel nous dépendons.

Mais philosopher, rappelle Derrida, c'est aussi savoir que cette façon de parler de la vie et des puissances qui l'animent n'est, pour Nietzsche, qu'une manière d'écrire et que les concepts doivent être pris pour ce qu'ils sont: des métaphores usées¹0. Ce qui ne revient pas à dire que Nietzsche aurait liquidé le logos mais, plutôt, qu'il en a inventé un autre, qu'il a su déployer un logos qui ne se soumette pas d'emblée à la métaphysique et à ses catégories dualistes, telles qu'on peut les voir à l'œuvre dans l'opposition que Platon institue, dans son texte, entre le plaisir durable que donne la philosophie et le plaisir fugace et féroce qu'induit le mésusage de la dialectique. En souhaitant que le philosophe devienne artiste, Nietzsche a voulu que son geste scriptural ne se réduise pas à une simple opération d'enregistrement du vrai décrété précéder absolument tout langage qui voudrait le déterminer: «La lecture et donc l'écriture, le texte, seraient pour Nietzsche des opérations "originaires" », souligne Derrida contre Heidegger¹², dans De la grammatologie. Or, c'est par le détour inaugural du texte,

^{8.} Dans une tentative de remontée vers les sources affectives du savoir, Nietzsche écrit: «Le matériau propre à toute connaissance consiste en les plus délicates impressions de plaisir et de déplaisir» (Friedrich Nietzsche, «Le dernier philosophe. Le philosophe. Considérations sur le conflit de l'art et de la connaissance», dans *Le livre du philosophe*, trad. A. Kremer-Marietti, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 [1872], p. 37-103, p. 64).

^{9.} F. Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1949.

^{10.} Voir F. Nietzsche, «Le dernier philosophe», op. cit., et «Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral», dans Le livre du philosophe, op. cit., p. 117-140. Pour les interprétations de Derrida, voir Marges, Paris, Minuit, 1972, p. 209-246 («Le supplément de copule») et p. 247-324 («La mythologie blanche»). S'agissant de la place et de la portée du langage chez Nietzsche, voir M. Haar, Nietzsche et la métaphysique, Paris, Gallimard, 1993, p. 108-126 et Éric Blondel, «Les guillemets de Nietzsche: philologie et généalogie», dans Jean-François Balaudé et Patrick Wotling (dir.), Lectures de Nietzsche, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 71-101.

^{11.} J. Derrida, De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967, p. 32. Ce qui veut dire que poser le vrai dans une antécédence absolue au regard de la dénomination, c'est encore une dénomination et, donc, pour Nietzsche, une convention, un mensonge, puisque, en définitive, tout langage est arbitraire.

^{12.} En indiquant que l'écriture nietzschéenne procède non pas seulement à une inversion du platonisme, mais aussi, et plus radicalement, à son « déplacement », puisque le texte écrit y précède toute interrogation portant sur la vérité et inscrit, au contraire, ce type d'interrogation en lui, Derrida veut « sauver Nietzsche d'une lecture de type heideggerien » (id.). Une telle lecture, bien qu'elle ne s'en tienne pas au seul motif de l'inversion, mais cherche tout de même à savoir si l'entreprise

détour qui ne se peut rabattre sur aucune intention l'anticipant, qui déjoue donc toute hypothèse herméneutique et se joue de tout fondement ontologique préalablement défini qui voudrait le contenir, que la question du plaisir et de la peine, dans l'œuvre nietzschéenne telle qu'elle est lue par Derrida, nous nous y attarderons plus tard, se trouvera le plus justement située.

En attendant de nous attacher à la textualité nietzschéenne et au commentaire que lui réserve Derrida, observons que, pas plus que chez Platon et que chez Nietzsche, le problème de la place et du rôle du plaisir ne sera resté, chez lui, extérieur à la critique déconstructrice de la métaphysique, qu'il a menée et poursuivie tout au long de son itinéraire intellectuel. Ce serait même, en partie – telle est du moins, nous le signalions plus haut, notre hypothèse –, à partir de l'interprétation du couple Platon-Nietzsche qu'une telle problématique se serait cristallisée dans son œuvre, s'agissant tout spécialement des premiers textes parus dans le courant des années 1960 et 1970. Les interviews de cette époque, ainsi que ceux auxquels il s'est de plus en plus prêté au fur et à mesure que son entreprise de remise en cause systématique des présupposés et des idées reçues de la métaphysique – en tout cas de ce qui lui apparaissait tel – se poursuivait, portent la trace d'une incidence récurrente du plaisir en tant que celui-ci est lié à l'« écriture », notion elle-même liée, chez Derrida, à celle de « jeu¹³ ». Il s'agira, bien entendu, de saisir plus tard de quelle écriture et de quel jeu il s'agit quand le plaisir y est de mise. Pour l'instant, bornons-nous simplement à exhumer deux références où la scripturalité, telle que la considère Derrida, va de pair avec une forme, oserait-on dire, d'hédonisme philosophique. Dans *Positions*, le premier recueil d'entretiens publiés en 1972 auxquels Derrida ait consenti à prendre part, il déclarait, à propos de la déconstruction des valeurs de la métaphysique, qu'elle consiste dans «un certain travail textuel qui donne un grand plaisir¹⁴». Plus tard, interrogé par Didier Cahen sur France Culture au mois de mars 1986, il renchérissait: « [I]l faut bien que je prenne un certain plaisir à la philosophie, à une certaine manière de faire de la philosophie. » Et il complétait sa réponse en parlant d'un «plaisir d'écrire » qui, pour être justement compris, nécessite que le verbe «écrire» soit pris, nuançait-il, « avec beaucoup de précaution ». Cette précaution portait, notamment, sur le fait que, rajoutait-il enfin,

nietzschéenne a réussi ou non à déranger le platonisme, reste prise, souligne Derrida, dans l'herméneutique, c'est-à-dire dans une approche qui privilégie l'intention signifiante, l'énoncé d'une thèse que, justement, la scripturalité de Nietzsche rend non pas caduque ou impertinente, mais dépendante d'une logique textuelle qu'elle ne peut pas se réapproprier, parce que cette logique échappe à son auteur même, qu'elle le tient exclu de cela même qu'il aura écrit (voir J. Derrida, Éperons, op. cit., p. 59-82).

^{13. «}L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu», lit-on dans *De la grammatologie, op. cit.*, p. 16. Plus loin, il continue en disant «que l'écriture est le jeu dans le langage» (*ibid.*, p. 73).

^{14.} J. Derrida, Positions, Paris, Minuit, 1972, p. 15.

le plaisir est une chose très compliquée. Le plaisir peut s'accumuler, s'intensifier à travers une certaine expérience de la peine, de l'ascèse, de la difficulté, de l'impasse, de l'impossibilité; donc, plaisir, oui, sans doute, mais il faudrait [...] ouvrir tout un discours sur le principe de plaisir, sur l'au-delà du principe de plaisir, etc. 15.

Sans recourir à Freud, vers la pensée duquel la fin de la citation précédente nous renvoie, tâchons précisément d'« ouvrir » avec Derrida un tel discours portant sur la jouissance qui peut, à ce qu'il prétend, s'accommoder d'« une certaine expérience de la peine ». Ce mixte, déjà, fait signe vers le complexe joie-souffrance que génère indissociablement la force vitale chez Nietzsche et, bien sûr, vers les «jeunes chiens» de *La République* platonicienne évoqués plus haut, chiens «enragés » de pensées confuses, d'idées indécises, se croyant philosophes et ne prenant plaisir, au cours d'interminables querelles de mots où ils sont tour à tour réfutants et réfutés, que de la douleur finale de ne plus rien croire ni de ne plus rien savoir. Quoi qu'il en soit de ces affinités sur lesquelles nous reviendrons en fin de parcours, si le travail philosophique tel que le conçoit Derrida consiste, d'abord et avant tout, dans un « travail textuel qui donne un grand plaisir », mais un plaisir, il y insiste, qui peut aussi s'avérer difficile, ascétique, déplaisant, c'est parce qu'une certaine pratique de l'écriture qu'il met en œuvre aboutit non pas à la destruction, ni même au débordement de la métaphysique – débordement auguel il n'a, au demeurant, jamais cru –, mais bien, en son sein, au vacillement de ses concepts, à la démonstration qu'il existe, comme il le dit, une « ressource indécidable 16 » qui leur échappe, sans pour autant qu'elle réside et déploie ailleurs ses effets que dans la logique oppositionnelle, la «logique du tout ou rien¹⁷» qui régit leur organisation. En introduisant du «jeu» – notion nietzschéenne dont Derrida a beaucoup usé, surtout dans ses premières publications¹⁸ – dans le champ conceptuel de la métaphysique, cette « ressource indécidable » le désorganise dans la mesure précise où elle révèle que les termes soi-disant distincts des grandes dichotomies traditionnelles sur lesquelles se fondent les systèmes philosophiques (intelligible/sensible, nature/culture, pensée/écriture, etc.) ne sont pas, à y regarder de près, hétérogènes les uns aux autres, opposés, contradictoires – ce qu'ils devraient toujours être s'ils ont vocation à la rigueur¹⁹ -, mais qu'il y a bien, plutôt, passage des uns dans les autres, «contamination», «parasitage» des uns par les autres, pour utiliser ici la terminologie la plus courante de Derrida.

^{15.} J. Derrida, Points de suspension, Paris, Galilée, 1992, p. 210-211.

^{16.} J. Derrida, Positions, op. cit., p. 11.

^{17.} J. Derrida, 1990, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990, p. 211; voir «Il est impossible ou illégitime de former un *concept philosophique* hors de cette logique du tout ou rien» (*id.*; l'auteur souligne).

^{18.} Ibid., p. 209.

^{19.} Ibid., p. 211.

De cette «autre "logique"²⁰» du parasite en quoi consiste la déconstruction, il résulte donc qu'aucun concept n'est pur, adéquat ou identique à lui-même, contrairement à ce que la philosophie a sans cesse tenté de donner à croire depuis Platon.

S'appliquer à faire en sorte que cette « ressource indécidable » soit rendue, d'une certaine façon, pensable, mais selon un autre mode de pensée que celui, dualiste, qu'impose la métaphysique et qui en est, à son insu, prisonnier, supposait le déploiement d'un procès d'écriture qui soit à même de montrer comment la logique binaire de la conceptualité philosophique se trouve mise à mal par le « jeu » dans lequel elle se trouve prise sans pouvoir s'en déprendre, un jeu qui résiste à ses oppositions, qui est plus puissant qu'elles et que Derrida qualifie de « conflictuel²¹ » — ce qui laisse à penser qu'un tel jeu comporte, à côté d'une part d'euphorie, une part de dysphorie, voire de violence qu'il nous reviendra de mettre au jour plus loin.

Pour bien comprendre que l'écriture de Derrida est tout autant ludique que tragique, qu'elle engendre une jouissance teintée d'amertume, comme le fait l'écriture de Nietzsche dont on reparlera plus tard et comme le font aussi, on l'a vu, les joyeux « déchirements » dialectiques des trop jeunes philosophes dont Platon se démarque dans *La République*, il importe d'observer que cette pratique scripturale se manifeste selon un « double geste » ou sur un « double registre²² », comme le signale Derrida lui-même. Écriture écartée d'elle-même, chiasmatique, « dédoublée²³ », laquelle, d'une part, procède à la consignation de ce que la métaphysique a toujours pensé et dit du langage écrit et, d'autre part, par le repérage du « jeu », de la « ressource indécidable » qui en saborde de l'intérieur les oppositions conceptuelles sans s'y laisser réduire, enclenche le processus de sa propre transformation pour devenir une « autre » écriture, une écriture mutante dont le concept traditionnel ne soit plus que le « vieux mot²⁴ », la désignation périmée, « raturée ». Dans le « style²⁵ » qu'adopte la déconstruction, l'écriture relève aussi bien d'une

^{20.} Ibid., p. 212.

^{21.} J. Derrida, *Positions, op. cit.*, p. 60. Pas plus que les concepts dont il trouble l'homogénéité, le concept de « jeu » n'est, chez Derrida, en adéquation à lui-même.

^{22.} Ibid., p. 56 et 48; l'auteur souligne.

^{23.} Ibid., p. 56.

^{24.} Ibid., p. 81; voir aussi p. 95. Gérard Granel a bien cerné cette double économie de l'écriture chez Derrida en indiquant qu'« il y a pour ainsi dire une "petite" question de l'écriture, en effet marquée par une certaine positivité, et une "grande" question de l'écriture qui est un combat avec l'ange de la métaphysique. Mais l'erreur serait justement ici de vouloir surmonter cette dualité de questions » (Traditionis traditio, Paris, Gallimard, 1972, p. 154). On notera au passage que la «grande» écriture, l'écriture performative, celle qui se débat avec la métaphysique, lui livre, selon Granel, «combat». Indice, ici encore, que le jeu en quoi elle consiste n'a pas qu'un caractère hédonique, mais qu'il relève de la catégorie des plaisirs paradoxaux où délectation et peine s'entremêlent.

^{25.} J. Derrida, De la grammatologie, op. cit., p. 26.

approche théorique classique qu'elle n'en appelle à une mise en pratique de ses potentialités graphiques et sémantiques inédites. Elle est mise en examen et mise en acte. Elle est analysée comme telle dans le texte philosophique «déconstruit», son statut et sa fonction y sont constatés et enregistrés, avalisés, mais elle est aussi *performée*²⁶ dans le texte «déconstruisant», où s'opère sa mutation et où elle acquiert une ampleur et une signification neuves. Ce faisant, il ne s'agit de rien d'autre, dans la perspective où se place Derrida, que de se tenir à la «limite» du discours métaphysique, d'en cerner, depuis son dedans, les concepts, mais, simultanément, par une opération textuelle qui vient en déranger l'ordre, de les *renverser* et de les *déplacer*²⁷, suivant les deux mouvements par quoi la déconstruction opère le décalage, le décentrage du champ philosophique, lequel n'est alors plus réglé ni par la primauté du vrai, ni par celle de l'être, ni par celle du sens, ni par aucune instance qui se voudrait dernière, fondamentale et pure.

Nietzsche mis à part, remarque Derrida, dans l'enceinte de la métaphysique et des discours par elle infusés qui relaient ses présupposés les plus tenaces, l'écriture a toujours été envisagée comme un simple instrument de la pensée : le lieu annexe où vient s'archiver la vérité une fois qu'elle a été découverte. Assumant, dans un premier temps, la définition qui fait de l'écriture le redoublement inutile du vrai, Derrida montre, dans un second temps, que les textes métaphysiques sont en réalité affectés, ainsi qu'on l'annonçait tout à l'heure, par un certain « jeu du langage²8 » qu'ils ne peuvent ni contrôler ni arrêter et qui met à mal la logique duelle qui est la leur. Ce jeu constituant, « en un sens rigoureusement freudien, l'*inconscient* de l'opposition philosophique, l'inconscient insensible à la contradiction²9 », confère à la notion d'écriture une ambiguïté d'abord insoupçonnée, ambiguïté qui fait se morceler l'unité du noyau sémantique auquel on pouvait, semble-t-il en toute confiance, en rapporter d'abord la signification. Cela se vérifie exemplairement chez Platon à travers l'analyse qu'en propose Derrida dans *La dissémination*.

^{26.} Sur la performativité de l'écriture derridienne, on se reportera à Henri Meschonnic, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 401-492 («L'écriture de Derrida»). L'auteur tente d'y démontrer que l'écriture, au sens derridien du terme, se motive d'elle-même, qu'elle se réalise, en ce que ses énoncés ont d'inaudible, dans sa propre énonciation, qu'elle est tautologique. Façon, pour elle, de se soustraire à toute forme d'autorité qui la commanderait de l'extérieur, de ne pas avoir de père, pour reprendre ici une des thématiques prégnantes dans l'interprétation du Phèdre qui est celle de Derrida dans *La dissémination* et sur laquelle on se penchera plus loin.

^{27.} Sur cette «double marque» transformatrice, voir J. Derrida, *Marges, op. cit.*, p. 392-393 et *Positions, op. cit.*, p. 88-89.

^{28.} J. Derrida, De la grammatologie, op. cit., p. 15.

^{29.} J. Derrida, Positions, op. cit., p. 60, n. 6; l'auteur souligne.

Pour aller droit au centre de la lecture derridienne, laquelle mériterait toutefois que l'on s'attache à tous ses détails car ils font système, on se contentera ici de noter que celle-ci, pour l'essentiel de notre propos, met l'accent sur deux aspects de la dévalorisation platonicienne de l'écriture. Le premier de ces aspects a trait au fait que l'écriture ne confère qu'un semblant de savoir et non pas un savoir authentique. Platon s'en explique en recourant à un mythe d'origine égyptienne rapporté dans le Phèdre. Offerte en cadeau au dieu-roi Thamous par le dieu subalterne Theut, l'écriture est présentée par ce dernier comme un moyen d'instruction capable de pallier les défaillances de la mémoire. À quoi le dieu-roi réplique que les hommes, en plaçant leur confiance dans cette technique externe de mémorisation, ne feront qu'aggraver ces défaillances au lieu de les endiguer, puisque, en effet, ils cesseront alors d'exercer, par eux-mêmes, leur mémoire vive, mémoire vive dont on sait que, chez Platon, elle est seule à pouvoir conduire, par «autoscopie³⁰», à la vérité. Ce que Thamous révèle, par la méfiance dont il fait preuve à l'égard de la marque écrite qui, au lieu d'y mener, détourne de la rentrée en soi-même et de la découverte des archétypes idéaux que cet examen de soi favorise, c'est que l'écriture n'intervient pas dans le processus par lequel le sujet est censé accomplir l'acte de réminiscence par quoi ce qui est vraiment se découvre à lui. Elle survient après que ce processus a eu lieu et ne permet la remémoration que ce dont l'homme a déjà, au plus intime de soi-même, la connaissance. L'écriture ne vaut ainsi que ce que vaut le savoir tacite qui la précède et dont elle n'est que la réplique. La mémoire scripturale est donc une mémoire morte. Privée de vie, c'est un peu comme si, indique Derrida, elle était privée d'ascendance paternelle³¹. Il est d'ailleurs significatif, sous cet angle, que Thamous, le dieu-roi, en refusant son aval à l'écriture, agisse comme un « père » voulant protéger ses sujets de la fausse route sur laquelle risque de les engager ce supplément mnémotechnique dans leur quête de savoir32.

Le second aspect retenu de la critique platonicienne de l'écriture dans le commentaire que lui consacre Derrida touche au rapprochement qui s'y établit avec la peinture et, plus largement, avec les arts d'imitation. Deux griefs sont adressés par Platon à ces arts : celui de se tenir dans l'élément de la représentation par ressemblance et celui de ne procurer, par l'ambivalence que charrie avec elle cette ressemblance, qu'un mauvais plaisir, un plaisir dévoyé, un plaisir d'« envoûtement³³ ». De même que la peinture reproduit les êtres

^{30.} J. Derrida, La dissémination, op. cit., p. 78.

^{31. «}La spécificité de l'écriture se rapporterait donc à l'absence de père » (*ibid.*, p. 86). Telle serait la distinction de la trace graphique d'avec la parole vive : «À la différence de l'écriture, le *logos* vivant est vivant d'avoir un père vivant » (*ibid.*, p. 87).

^{32.} Ibid., p. 84-95, 116-117 et 164-179.

^{33.} *Ibid.*, p. 161; l'auteur souligne. Cette puissance d'envoûtement est clairement reconnue par Jean-Paul Sartre; voir *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

vivants, l'écriture reproduit la parole vive. Toutes deux, en ce sens, sont comme des fantômes: elles donnent l'illusion d'être ce à quoi elles ressemblent, alors qu'elles n'en sont tout au plus que l'apparence. À la fois similaires et différentes de leur modèle respectif, la peinture l'étant pour l'une, le discours parlé pour l'autre, en tant que reproductions mimétiques proches et distantes de ce dont elles sont les imitations, peinture et écriture troublent, captivent, suscitent un plaisir de fascination, de séduction qui risque d'écarter les hommes de la voie qu'ils devraient emprunter: celle qui mène à la présence de ce qui est et non au faux-semblant de ce qui n'est pas. Il n'est dès lors pas étonnant de voir, observe à cet égard Derrida³⁴, que la « vérité » de l'écriture, comme cela même qui détourne de la vérité, soit énoncée dans un mythe et ne fasse pas l'objet d'un savoir digne de ce nom. Comme les récits mythiques, les paroles écrites ont quelque chose de fabuleux. Elles détiennent une puissance d'émerveillement, mais aussi d'égarement, qui attire là où l'on ne devrait pas être attiré. À ce titre, elles font penser à l'usage frelaté, parce que précoce, de la dialectique dont le « merveilleux plaisir », pour reprendre encore une fois les mots de Glaucon, conduit parfois les jeunes initiés dans une sorte d'impasse ontologique.

Que l'écriture, on vient de le voir, soit, en tant que mémoire virtuelle, ce qui présente un semblant de vérité et, en tant que simulacre de la parole vive, ce qui enclenche un plaisir factice susceptible d'écarter l'âme d'elle-même et de son anamnèse, n'empêche pas Platon de considérer, dans le *Phèdre*, non sans contradiction, que la vérité soit pareille à un discours écrit, depuis toujours gravé dans le tréfonds de l'esprit humain³⁵. Il ne s'agit là que d'une métaphore, pourrait-on objecter à Derrida. Mais cette métaphore est révélatrice, à ses yeux, en ce qu'elle marque un « *renversement* dans le fonctionnement de l'argumentation³⁶ » platonicienne. Appartenant à l'ordre du faux savoir mnésique et du faux plaisir qui envoûte, l'écriture est maintenant investie du rôle inverse de désigner cela même qui échappe à cet ordre : la vérité logée dans le silence de l'âme qui l'abrite et en jouit sans détour. La conséquence radicale de ce renversement est tirée par Derrida, qui écrit:

Selon un schème qui dominera toute la philosophie occidentale, une bonne écriture [...] est opposée à une mauvaise écriture [...] Et la bonne ne peut être désignée que dans la métaphore de la mauvaise. La métaphoricité est la logique de la contamination et la contamination de la logique³⁷.

^{34.} Voir J. Derrida, La dissémination, op. cit., p. 83.

^{35.} Voir *Phèdre*, § 276a, cité dans J. Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 171. Sur cette écriture psychique, voir aussi *ibid.*, p. 209 et suiv.

^{36.} *Ibid.*, p. 171; nous soulignons. Ce renversement est la première phase de la déconstruction, phase suivie par une autre, celle du déplacement, ainsi que nous le précisions plus haut et comme cela se vérifiera plus bas.

^{37.} Ibid., p. 172.

Le chiasme de la métaphoricité de l'écriture induit donc une « contamination de la logique » binaire, oppositionnelle, qui est celle sur laquelle repose la métaphysique, contamination qui n'abolit pas toute logique, mais impose, au contraire, la reconnaissance d'une logique inouïe, une «logique de la contamination», précisément. C'est en quoi consiste, selon Derrida, le déplacement de l'écriture dans le platonisme et, par-delà celui-ci, dans l'ensemble du champ philosophique. Elle n'y est plus secondaire, mais première. Ou, plus exactement, tout en restant secondaire, elle devient première, entrant par-là en opposition avec elle-même. Mais, opposée tout autant à la vérité à laquelle elle ne ferait que s'ajouter, dans le même mouvement de supplémentarité qui est le sien, elle passe en son contraire, elle devient cela même dont elle n'était, précédemment conçue, que la face adverse. Cela veut dire que l'écriture est prise dans un «jeu de passepasse» qui exclut tout partage fixe entre ce qui est et n'est pas du ressort de la trace écrite. Il y a, dans cette sorte d'«indétermination flottante qui permet la substitution et le jeu³⁸ », une hybridation équivoque entre la «bonne» et la «mauvaise» écriture, entre les «bons» et les «mauvais» plaisirs³⁹ par elle suscités, sans que l'on puisse, en toute rigueur, dire lesquels de ces plaisirs sont les bons et les mauvais ni laquelle des deux est la bonne ou la mauvaise écriture. À ces déplacements de sens que ne commande aucune intention expresse, Platon est pris. Qu'il ait voulu interrompre le « passage entre des valeurs contraires est lui-même déjà un effet de "platonisme" », sans doute son effet le plus décisif, avance Derrida, sachant que cette « décision » n'a pu se prendre que dans l'élément « indécidable » de l'écriture, un «élément qui la précède, la comprend, la déborde⁴⁰». Raison pour laquelle il fallait, dans le texte derridien, dans le texte déconstruisant, donc, que l'écriture

^{38.} Ibid., p. 105.

^{39.} Qu'on ne se méprenne pas. Chez Platon, observe Derrida, « [l]e plaisir et le jeu [...] ne sont pas condamnés en eux-mêmes, mais seulement quand ils sont inauthentiques et privés de vérité [...] L'homme du simulacre, si du moins il ne soumet pas sa poétique à la philosophie et à la politique du philosophe, se voit chassé de la cité par Platon » (J. Derrida, Points de suspension, op. cit., p. 249). L'imité, en raison de son antériorité, vaut plus que l'imitant, l'Être a plus de valeur que l'apparence et le plaisir qu'on prend à le découvrir est pur de se fonder sur quelque chose d'unique, de stable et d'initial. Si l'écriture, de ce point de vue, est rapprochée par Platon de la démocratie, c'est parce que tout y est nivelé sans souci de hiérarchie. L'homme démocratique, mettant toute chose sur un pied d'égalité, n'établit aucune différence entre les plaisirs nobles, comme ceux que la recherche philosophique génère, et les plaisirs vils provoqués par le sensible et ses imitations (sur ce rapprochement, voir J. Derrida, La dissémination, op. cit., p. 166-167). « Or ne peut-on dire que Platon, s'interroge dès lors Derrida (ibid., p. 166, n. 63), continue à penser l'écriture depuis la place du roi, à la présenter à l'intérieur des structures alors périmées de la basileia? »

^{40.} Ibid., p. 111-112. Ce que maintient le platonisme, malgré sa fracture interne, une fracture qu'il aura méconnue, c'est «l'ontologique: la possibilité présumée d'un discours sur ce qui est, d'un logos décidant et décidable de ou sur l'on (étant-présent). Ce qui est, l'étant-présent [...] se distingue de l'apparence, de l'image, du phénomène, etc., c'est-à-dire de ce qui, le présentant comme étant-présent, le redouble, le re-présente et dès lors le remplace et le dé-présente » (ibid., p. 217). Il est clair, pour Derrida, que cette décision platonicienne prise sur fond latent d'indécidabilité n'est qu'un «récit » présentant des traits de ressemblance avec la mythologie, «la mythologie

s'écrive autrement, qu'elle se désigne et s'autobaptise «archi-écriture⁴¹ », qu'elle modifie son nom, qu'à même son signifiant se remarque l'écart sémantique dont elle est intérieurement divisée dans le texte déconstruit⁴².

Que laisse apercevoir, en définitive, une telle décision? Que la métaphysique, Nietzsche l'aura écrit avant Derrida, est le fruit d'un désir. Un désir insatiable: celui d'atteindre à la présence pleine et immuable du vrai que vient redoubler celui « de maintenir la sécurité du concept⁴³ » et de l'arracher au « jeu du langage » dont l'écriture est l'indice le plus révélateur et le plus troublant dans l'espace de la pensée philosophique. Désir insatiable, bien entendu, désir qui ne se comble jamais d'aucune gratification ou satisfaction définitive, désir qui reste en suspens, intermittent, parce qu'il naît et vit d'une altération originaire et irréductible du vrai et du sens, altération que Derrida aura, dans une altération graphique qui en redouble l'impact, nommé «différance » (dont l'a marque l'indétermination, l'originarité et l'originalité). Et « sans la possibilité de la différance, précise-t-il, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. Cela veut dire du même coup que ce désir porte en lui le destin de son inassouvissement. La différance produit ce qu'elle interdit, rend possible cela même qu'elle rend impossible⁴⁴. » Dans la joie que procure le déploiement disséminant de l'écriture qui vient relancer

d'un *logos* racontant son origine » (*ibid.*, p. 147) et tâchant d'en éradiquer le supplément écrit dont nous avons vu, pourtant, qu'il lui est coextensif. Basculement de la philosophie dans son autre, dans la «fiction» dont elle se croyait et se voulait protégée.

^{41.} J. Derrida, De la grammatologie, op. cit., p. 83. Ce terme oxymorique d'«archi-écriture» est un «nouveau concept» que Derrida met en circulation et qui, dit-il, «communique essentiellement avec le concept vulgaire de l'écriture. Celui-ci n'a pu historiquement s'imposer que par la dissimulation de l'archi-écriture, par le désir d'une parole chassant son autre» (ibid., p. 83). Cette archi-écriture «ne peut pas, ne pourra jamais être reconnue comme objet d'une science. Elle est cela même qui ne peut se laisser réduire à la forme de la présence. Or celle-ci commande toute objectivité de l'objet et toute relation de savoir » (id.).

^{42. «}La nécessité du passage par la détermination biffée, la nécessité de ce tour d'écriture est irréductible», affirme Derrida (Ibid., p. 38). Sur le jeu typographique et les altérations de sens de la marque écrite chez Derrida, on verra Meschonnic, Le signe et le poème, op. cit., p. 467 et suiv., qui croit pouvoir détecter ce qui lui paraît être un des paradoxes de la déconstruction derridienne, celui d'aboutir, tout en voulant libérer l'écriture de son enfermement philosophique, à « un aristocratisme de fait [...] Car la déconstruction revient à pratiquer, pour son propre usage, une autre définition du signe, emploi du langage pour une caste lettrée» (ibid., p. 406). Un tel paradoxe n'est-il pas décelable que pour celui qui s'arrête à la surface du texte derridien?

^{43.} J. Derrida, L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, p. 393.

^{44.} J. Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 206. Voir également: «Le désir de lier le jeu est [...] irrépressible» (*ibid.*, p. 87). Une telle déclaration, qui trouve d'autres échos ailleurs, nous porte à prendre avec des pincettes les propos de Fabio Ciaramelli. Celui-ci considère que, chez Derrida, «il ne faut pas penser l'originaire comme dépossession radicale, comme manque originaire de l'origine, et, dès lors, non pas comme une malédiction commandant le désir nostalgique du retour, mais comme une ouverture inaugurale à l'indéterminé et au possible» («Jacques Derrida et le supplément d'origine», *Études phénoménologiques*, nºs 27-28, 1998, p. 237-263, p. 242). Il nous semble plurôt que Derrida s'efforce de penser ensemble et la perte de l'origine qui ouvre au possible et la nostalgie, l'inquiètement qu'une telle perte ne peut éviter de déclencher.

sans arrêt le désir de la présence, s'insinue l'inquiétude de son inapaisement. S'il y a bien, chez Derrida, une affirmation positive, un « oui » nietzschéen prononcé en faveur de l'« errance joyeuse du *graphein* ⁴⁵ », comme il lui arrive de l'appeler, cette affirmation, ce « oui » doivent nécessairement compter avec le fait que, en raison de son caractère inaugural, « l'écriture est dangereuse et angoissante ⁴⁶ » de ne rien promettre, de ne rien garantir et de ne donner lieu, en fin de compte, qu'à une « pensée » que certains philosophes italiens, Gianni Vattimo en tête, jugeaient « faible » de ne plus délivrer aucune certitude. Si l'écriture de Derrida, ainsi qu'il le confiait à Lucette Finas, s'apparente à « une cérémonie *gymnastique* » au cours de laquelle les concepts philosophiques sont « tordus », il faut savoir que cette cérémonie est « à la fois joyeuse, irreligieuse et cruelle ⁴⁷ », joyeuse et cruelle, gaie et violente de briser et de se libérer de l'ordre philosophique ainsi que de la répression que n'importe quel ordre ne peut manquer d'engendrer.

Cette perte initiale du vrai et du sens, nul mieux que Nietzsche n'a su en jouer dans ses textes. Nul mieux que lui n'aura su montrer que l'écriture était le milieu instaurateur, la matrice productive des effets de vérité générés par le discours philosophique, comme Derrida le reconnaît dans *De la grammatologie* lorsqu'il note que « Nietzsche, loin de rester *simplement* [...] *dans* la métaphysique, aurait⁴⁸ puissamment contribué à libérer le signifiant de sa dépendance ou de sa dérivation par rapport au *logos* et au concept connexe de vérité ou de signifié premier, en quelque sens qu'on l'entende⁴⁹ ».

Abordons, pour finir, le rapport de proximité que Derrida entretient avec Nietzsche et avec son style ou, plutôt, ses styles. À la fin du paragraphe 60 du *Gai savoir*, il est stipulé que, comme le cite Derrida, «[l]e charme le plus puissant des femmes, c'est de le faire sentir au loin, et pour parler le langage des philosophes, c'est une *actio in distans*: mais pour cela il faut tout d'abord et avant tout – de la distance⁵⁰!» Derrida, qui fonde l'essentiel de son commentaire sur cette espèce de sentence, commence par faire remarquer que l'écriture nietzschéenne « mime⁵¹ » la distance qu'elle désigne comme l'opération même du charme féminin. Elle la mime deux fois: en écrivant la distance

^{45.} J. Derrida, L'écriture et la différence, op. cit., p. 429.

^{46.} Ibid., p. 22.

J. Derrida, «"Avoir l'oreille de la philosophie". Entretien avec Lucette Finas », La quinzaine littéraire, nº 152, 1972, p. 16; souligné dans le texte.

^{48.} L'emploi du conditionnel, observons-le, est la marque du respect de l'indécidabilité foncière du texte nietzschéen dont il est résolument impossible de savoir, estime Derrida contre Heidegger (voir supra, n. 12), s'il repose ou non sur l'intention d'échapper au dilemme philosophique du vrai et du non-vrai.

^{49.} J. Derrida, De la grammatologie, op. cit., p. 31-32.

^{50.} J. Derrida, *Éperons*, op. cit., 1978, p. 36.

^{51.} Ibid., p. 37.

dans une langue morte, éloignée, le latin (« actio in distans »), et en inscrivant un tiret devant l'expression finale (« de la distance »), ce qui a en quelque sorte pour effet de mettre la distance à distance d'elle-même. Tout en recyclant la vieille figure allégorique de la femme symbole de la vérité - ce qui est une manière détournée, dérivée, écartée de signifier la vérité -, prenant par là ses distances d'avec Platon qui associait, on l'a vu antérieurement, le vrai à la figure masculine du père, Nietzsche laisserait peut-être entendre, à suivre Derrida, qu'il faut se garder de son charme, qu'il faut s'en tenir éloigné pour l'éprouver et, par là même, éprouver son contenu voilé, dissimulé, si contenu il y a : à savoir, la vérité. Que la séduction féminine, symbolisant la véracité promise, ne réside pas ailleurs que dans les voiles dont la femme sait se parer, renforçant son attirance par la dissimulation dont elle fait preuve, cela pourrait vouloir dire que le vrai n'est qu'un leurre, puisque, en définitive, on ne sait rien de ce qu'elle cache et que, peut-être, «il n'y a pas de vérité de la femme » ou que la «femme est un nom de cette non-vérité de la vérité⁵²». Seul le philosophe persiste à croire à la vérité de la femme, cherchant par-delà la surface de ses attraits la profondeur présumée du vrai. Ne s'en tenant pas suffisamment à distance, il succombe à ce qu'elle semble, selon toute apparence et dans une proximité feinte, donner à espérer : que l'on puisse accéder à l'essence du réel. L'anxiété du philosophe est de ne pas parvenir à satisfaire son désir de vérité que la figure allégorique de la femme exaspère et déçoit. Mais cette anxiété n'a, chez Nietzsche, d'égale que la jubilation de se laisser prendre à une écriture qui ne forme jamais système, qui rompt avec toute volonté d'unité et de totalité et qui ne prend appui sur aucune fondation autre que sa propre graphie.

Ce que la manière d'écrire de Nietzsche donne à lire et à penser dans l'espace de son texte, c'est « que la question de la femme suspend l'opposition décidable du vrai et du non-vrai » et que « la question du style comme question de l'écriture [est] [...] plus puissante que tout contenu, toute thèse et tout sens⁵³ ». Une conclusion identique s'impose s'agissant du style de la déconstruction derridienne. Sans confondre philosophie et littérature, sans dissoudre l'une dans l'autre, mais sans non plus les tenir isolées l'une de l'autre⁵⁴, Derrida n'a jamais caché que c'était du côté de la pratique littéraire

^{52.} *Ibid.*, p. 39. Il va de soi que les significations de la femme chez Nietzsche sont bien plus nombreuses et complexes que ce à quoi nous nous en tenons pour notre propos. Il faudrait, par exemple, parler de la problématique de la castration comme ce dont manquerait la femme du point de vue masculin. La castration que Derrida connecte avec «l'énigme d'une non-présence de la vérité» (*ibid.*, p. 72). Pour cela, nous ne pouvons que renvoyer à l'entièreté de l'ouvrage de Derrida cité ici.

^{53.} Ibid., p. 86.

^{54.} Ce qu'elles ont en commun, c'est l'écriture et la possibilité de la fictionnalité qui lui est inhérente. Quant au reproche fallacieux souvent adressé à Derrida d'assimiler la philosophie à la littérature, on le verra à l'œuvre chez Jürgen Habermas, dans Le discours philosophique de la modernité, trad. C. Bouchindhomme, Paris, Gallimard, 1988. Sur cette assimilation, voir J. Derrida, Limited Inc., op. cit., 1990, p. 244-247, n. 1.

que s'annonçait le mieux la percée de la clôture de la métaphysique et que c'était là que la disruption de l'écriture comme archè, son jeu inaugural s'était le plus visiblement manifesté⁵⁵. On peut dès lors se demander si ne se met pas en place, chez lui, dans l'opération de détournement des concepts de la métaphysique à laquelle il procède, une stratégie rhétorique ou un mouvement d'« esthétisation » de l'écriture destiné à la mettre en relief et à en faire saillir l'originarité. Non, bien sûr, que le langage de la déconstruction doive se résumer à une rhétorique ou à une esthétique, ce qui mettrait Derrida en contradiction avec l'idée qu'il défend selon laquelle, précisément, il n'y a pas d'instance ultime qui puisse donner son assise au discours philosophique. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que, dans son œuvre, la notation graphique n'est pas neutre. Elle ne s'efface pas devant un signifié prétendument premier qui la supporterait. Il y a une «expérience de la langue [...] commune à la littérature et à la philosophie⁵⁶ », une expérience stimulante et angoissante à la fois, jouissive et éprouvante, de différer toujours toute décision quant à la valeur de vérité ou de non-vérité de l'écriture où le sens est forcé de se loger pour être ce qu'il est et diriger notre attention vers ce qui restera toujours un improbable référent.

^{55.} Voir, entre autres lieux, J. Derrida, Positions, op. cit., p. 20-21 et 93-96, ainsi que De la grammatologie, op. cit., p. 87-88. Comme il l'indique ailleurs, «l'événement littéraire traverse et déborde même la philosophie. Certaines "opérations", dirait Mallarmé, certains simulacres littéraires ou poétiques nous donnent parfois à penser ce que la théorie philosophique de l'écriture méconnaît, ce que parfois elle interdit violemment» (J. Derrida, Points de suspension, op. cit., p. 84-85).

^{56.} J. Derrida, Points de suspension, op. cit., p. 387.



III - DU SOUCI DE SOI À L'ESTIME D'AUTRUI : PLAISIR ET SOCIALISATION

Entre souci de soi et société des cœurs

Plaisir et discours de la morale au siècle des Lumières

Marc André Bernier

Université du Québec à Trois-Rivières

Qu'il s'agisse des spéculations les plus savantes de la pensée morale ou encore des descriptions les plus badines de la volupté, jamais autant qu'au siècle des Lumières philosophes et écrivains ne semblent avoir à ce point parlé le même langage en dissertant sur le plaisir. Dans les *Sonnettes*, roman libertin paru en 1749, Guiard de Servigné décrit les jouissances du marquis D*** et de sa maîtresse, afin de mieux dénoncer ensuite tous les systèmes philosophiques ou religieux condamnant les plaisirs, proscription tout aussi insensée que celle qui consisterait à «défendre à un corps sonore de résonner quand il reçoit des vibrations¹». Deux années plus tôt, dans la *Théorie des sentimens agréables*²

 [[]Jean-Baptiste Guiard de Servigné], Les sonnettes, ou Mémoires de Monsieur le marquis D***, Utrecht, s. é., 1749, p. 57.

^{2.} Jean-Louis Lévesque de Pouilly, Théorie des sentimens agréables, où après avoir indiqué les règles que la nature suit dans la distribution des plaisirs, on établit les principes de la théologie naturelle et ceux de la philosophie morale, Genève, Baillot et fils, 1747. Ce traité reprend et amplifie un article qu'avait déjà fait paraître

(1747), ouvrage de philosophie morale que l'on doit à un certain Lévesque de Pouilly, les plaisirs, y lit-on également, font «sur nous une impression agréable» en raison du «rapport qu'ont entr'eux les différens mouvemens » des fibres du cerveau, lesquels formeraient à leur tour des accords analogues à «l'ébranlement des corps sonores³ ». Dans ces deux cas, l'expression de «corps sonore » renvoie, on le sait, aux travaux du musicien Jean-Philippe Rameau, qui avait repris cette notion aux Anciens afin de fonder sa théorie des accords harmoniques sur les lois mécaniques de l'acoustique⁴. Dans ces deux cas, toutefois, l'allusion à la théorie ramiste du corps sonore signale non seulement l'usage que fit le XVIII^e siècle de la théorie musicale afin de réfléchir sur la nature des sentiments agréables⁵, mais suppose encore et surtout que le plaisir est conçu chaque fois comme une propriété essentielle de la matière sensible. Qu'on en juge d'après l'article « Plaisir » de l'Encyclopédie qui, à cet égard, résume le sentiment dominant du siècle en rappelant, à la suite de Voltaire, «combien la nature est attentive à remplir nos désirs » car, « si par le seul mouvement elle conduit la matière, ce n'est aussi que par le plaisir qu'elle conduit les humains6».

En envisageant le plaisir aux confins des sciences de la nature et de l'expérience sensible, en y apercevant même un principe qui soumet les corps, mais aussi les cœurs et les esprits, à une loi aussi impérieuse que celle de l'attraction et de la gravitation universelle, les Lumières en firent assurément l'une des principales sources de la vitalité inventive du XVIII^e siècle. C'est ainsi que la question du plaisir investit l'ensemble des pratiques littéraires, artistiques ou musicales, tandis que la raison elle-même est invitée, suivant l'expression de la marquise de Lambert, à avoir elle aussi «sa mollesse», puisqu'elle doit moins

l'auteur plus de dix ans auparavant («Théorie des sentimens agréables, où l'on établit les principes de la Morale. Par Monsieur de P***», dans Recueil de divers écrits sur l'amour et l'amitié, la politesse, la volupté, les sentimens agréables, l'esprit et le cœur, éd. A.R. [Thémiseul de Saint-Hyacinthe], Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 1-87).

^{3.} J.-L. Lévesque de Pouilly, Théorie des sentimens agréables, op. cit., p. 131-132.

^{4.} Voir Jean-Philippe Rameau, Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, Paris, Ballard, 1722, p. 18-19 et Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique, Paris, Durand et Pissot, 1750, p. i et suiv.

^{5.} Sur l'influence qu'a exercée la pensée de Rameau sur les écrivains du XVIII^e siècle, voir Jean-Michel Bardez, Les écrivains et la musique au XVIII^e siècle. Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens, Genève et Paris, Éditions Slatkine, 1980, p. 57 et suiv.

^{6.} Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, «Plaisir», Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, t. XII, p. 689. Le texte de l'Encyclopédie reprend ici Voltaire: «La nature, attentive à remplir vos désirs,/ Vous appelle à ce Dieu par la voix des plaisirs/ [...] Par le seul mouvement il conduit la matière;/ Mais c'est par le plaisir qu'il conduit les humains» (Œuvres diverses de Monsieur de Voltaire, Londres, Jean Nourse, 1746, t. V, p. 59). Sur l'attraction en tant que «nouvelle propriété de la matière», voir également Jean Ehrard, qui a souligné à quel point la question de l'attraction constitue le «centre nerveux» de toute la vie intellectuelle de la première moitié du XVIII^e siècle, Paris, Albin Michel, 1994 [1963], p. 245).

chercher à combattre les passions «qu'à les assaisonner par le goût de l'esprit⁷». Dans le domaine de la réflexion sur le langage et l'éloquence, l'un des livres les plus originaux du siècle est sans doute celui qu'Étienne-Simon de Gamaches fait paraître, en 1718, sous le titre *Agréments du langage réduits à leurs principes*⁸. Dans celui de l'esthétique naissante, comme l'a rappelé récemment Carole Talon-Hugon, le plaisir devient tout aussi central: c'est même « par lui que les beaux-arts se constituent en catégorie spécifique», en permettant « de réunir sous ce mot la poésie et la sculpture, ou le théâtre et la peinture⁹». Quant aux romanciers, un moraliste comme Prévost ne conclut-il pas sa célèbre préface de *Manon Lescaut* en assurant le lecteur que son « ouvrage tout entier est un traité de morale réduit agréablement en exercice¹⁰»? Enfin, même les apologistes chrétiens ne négligent ni ne boudent le plaisir, multipliant les ouvrages au titre évocateur, avec par exemple ces *Délices de la religion*¹¹, ouvrage que publie en 1788 le fort bien nommé abbé Lamourette.

Doit-on, cependant, tirer de ces quelques remarques liminaires une première conclusion, qui tendrait à faire de cette extraordinaire promotion de la notion de plaisir l'emblème essentiellement frivole d'une société curiale dominée par une culture du spectacle, le culte des apparences et la dissolution des mœurs? S'il est vrai, comme l'a rappelé à juste titre Patrick Wald Lasowski, que dans cette tendance qui anime toute la période depuis la mort de Louis XIV se manifestent une dégradation des formes symboliques et un allégement sémantique jetant tout le siècle dans «cette absolue confusion que le délire de la volupté engendre¹²», il n'en demeure pas moins qu'au XVIII^e siècle la question du plaisir s'inscrit également au sein d'une double tension entre conduite sensuelle et réflexion philosophique, expérience sensible et analyse morale. C'est, du moins, à la lumière de cette configuration extrêmement complexe et originale que je me propose d'interroger la question du plaisir. On verra dès lors en quoi le siècle des Lumières a associé cette question, d'une part, à une enquête philosophique d'inspiration sensualiste, pour laquelle toutes les idées intellectuelles et morales s'enracinent dans la sensation, et, d'autre part, à une culture rhétorique d'ascendance cicéronienne, où le plaisir suppose d'abord un art de plaire s'épanouissant dans un art de dire où sont étroitement corrélées l'exigence d'instruire (docere, dans la langue de Cicéron), celle

 [[]Anonyme], «Lettre sur les romans. À M**, journaliste étranger, ce premier septembre 1742», dans Les amusements du cœur et de l'esprit, La Haye, P. Gosse, 1742, t. xiv, p. 420.

^{8.} Étienne-Simon de Gamaches, Agréments du langage réduits à leurs principes, Paris, G. Cavelier, 1718.

^{9.} Carole Talon-Hugon, Morales de l'art, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 21.

^{10.} Antoine François Prévost (abbé), Manon Lescaut, Paris, Gallimard, 1972 [1731], p. 48.

Adrien Lamourette (abbé), Les délices de la religion, ou le Pouvoir de l'Évangile pour nous rendre heureux, Paris, Mérigot jeune, 1788.

^{12.} Patrick Wald Lasowski, Libertines, Paris, Gallimard, p. 55.

d'émouvoir (*movere*) et, bien sûr, celle de plaire (*delectare*). Afin d'explorer cette configuration à la fois philosophique et rhétorique dont l'idée de plaisir me semble alors indissociable, on me permettra enfin de restreindre mon propos de deux manières. Premièrement, mon corpus se bornera à quelques textes qui, tous, sont parus dans les années 1740: deux petits romans de Meusnier de Querlon – les *Dortoirs de Lacédémone* (1740) et *Psaphion, ou la Courtisane de Smyrne* (1748) – mais aussi un traité de philosophie morale, la *Théorie des sentimens agréables* (1747) de Lévesque de Pouilly, ouvrage déjà évoqué, méconnu de nos jours mais fort célèbre et célébré en son temps¹³. Deuxièmement, je ne m'intéresserai qu'au rôle qu'y jouent la théorie musicale et les métaphores qui en sont tirées, dans la mesure où ce point de vue offre, selon moi, l'immense intérêt de montrer en quoi la question du plaisir permet également de renouveler le discours moral en affirmant tout autant la nécessité du souci de soi que celle d'entrer, pour ainsi dire, dans un rapport de consonance harmonieux avec autrui.

Mais allons d'abord consulter les *Dortoirs de Lacédémone* et examinons la thèse qu'y développent les deux principaux personnages à l'occasion d'un bref dialogue sur la volupté. Le premier d'entre eux est le philosophe Aristippe, qui s'y entretient avec Laïs, une courtisane, et dont toute la pensée morale tient à l'idée suivant laquelle le plaisir consiste en « un doux ébranlement imprimé à l'ame, une secousse agréable qu'elle reçoit des sens »; pour approfondir et confirmer ces vues, notre philosophe se représente enfin

les sens (qui sont comme les véhicules du plaisir) comme les cordes d'un instrument de Musique: les divers sons produits par ces cordes sont tous également des vibrations ou des modifications de l'air, et quand on parlera de la nature des sons en Philosophe, non en Musicien, on dira toujours en général qu'un son n'est pas différent d'un autre son. Il en est de même de nos sensations et par conséquent des plaisirs [...] On dit que les sens sont les Fenêtres de l'ame; c'est l'ame qui voit, qui entend, qui goûte, qui reçoit en un mot toutes les impressions dont les sens corporels sont les instrumens: c'est toujours l'ame qui se modifie dans nos différentes sensations 14.

Suivant notre philosophe, en somme, les sens seraient les cordes d'un instrument dont les vibrations, en la flattant agréablement, modifieraient l'âme elle-même; cette thèse appelle au moins deux remarques. Premièrement, sous les traits du personnage d'Aristippe se donnent non seulement à voir

Voir notamment Georges Grente, «Lévesque de Pouilly», dans François Moureau (dir.), Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII^e siècle, Paris, Fayard, 1995, p. 763.

^{14.} Anne-Gabriel Meusnier de Querlon, Les soupers de Daphné et Les dortoirs de Lacédémone. Anecdotes grecques ou fragments historiques publiés pour la première fois et traduits sur la version arabe imprimée à Constantinople, l'an de l'Hégire 1110 et de notre ère 1731, Oxford, s. é., 1740, p. 66-67.

l'image de l'ancien philosophe hédoniste, formé à l'école de l'empirisme moral, mais aussi celle du philosophe à la mode. De fait, à l'époque où paraissent les *Dortoirs de Lacédémone*, toute une part essentielle de la pensée française se trouve engagée dans une critique de la théorie des idées innées de Descartes. À la suite du philosophe anglais John Locke, chacun semble même empressé de montrer en quoi la sensation suffit seule pour retracer l'origine des sentiments et des idées, voire de concevoir jusqu'au mécanisme par lequel la nature fait advenir la matière à la pensée. «Je suis corps et je pense», déclare Voltaire en 1734 dans ses *Lettres philosophiques*, et telle est bien la nouvelle maxime dont l'examen occupe alors tous les esprits¹⁵. «C'est toujours l'ame qui se modifie dans nos différentes sensations», affirme à son tour le personnage d'Aristippe, tout en adossant cette thèse, devenue commune en 1740, à une théorie du plaisir qui en appelle à quelques métaphores musicales dont l'importance requiert maintenant une seconde remarque.

Évoquer les seuls noms de Locke ou de Voltaire ne saurait, en effet, mettre en évidence le rôle qu'ont pu jouer de concert, si je puis dire, théorie du plaisir et théorie de la musique dans l'avènement d'une psychologie empiriste au siècle des Lumières. Voilà, du moins, ce qu'invite à penser l'influence considérable qu'a exercée, au cours des années 1730 et 1740, un ouvrage tel que la Théorie des sentimens agréables. Son auteur, Lévesque de Pouilly, avait d'abord fait paraître ses réflexions en 1736 sous la forme d'une lettre à son ami Lord Bolingbroke, avant d'en tirer, en 1747, un livre qui, à son tour, devait inspirer l'article « Plaisir » de l'Encyclopédie 16. Membre de l'Académie des inscriptions et lecteur français de Shaftesbury, auquel il emprunte notamment l'idée d'harmonie, Lévesque de Pouilly assigne à sa théorie des sentiments agréables de très vastes ambitions, puisqu'il s'agit pour lui de refonder sur ses principes l'ensemble de l'édifice du savoir, depuis la poétique et la rhétorique jusqu'à la philosophie morale et la théologie. Disciple de Newton, il considère, sur le plan de la méthode, que «la théorie des loix qui règlent la distribution des sentimens, est du même genre que toutes les Sciences Physico-Mathématiques¹⁷ »; mais voici dans quels termes il envisage la question du plaisir:

^{15.} Voltaire, Lettres philosophiques ou Lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal, éd. R. Naves, Paris, Bordas, 1988 [1734], p. 66.

^{16.} Voir, par exemple: «[N]ous devons à la théorie de la Musique cette observation importante, que les consonances sont plus ou moins agréables, suivant qu'elles sont de nature à éxercer plus ou moins les fibres de l'oüie. L'analogie qui régne dans toute la nature, nous autorise à conjecturer que cette loi influë sur toutes les sensations. Il est des couleurs dont l'assortiment plaît aux yeux; c'est que dans le fond de la rétine elles forment, pour ainsi dire, une consonance» (D. Diderot et J. le Rond D'Alembert, «Plaisir», op. cit., p. 689-690).

^{17.} J.-L. Lévesque de Pouilly, Théorie des sentimens agréables, op. cit., p. 6.

Je n'ai jusqu'ici recherché la source du plaisir que dans l'Ame, ou dans les organes du sentiment. A leurs différentes modifications, il en répond toujours dans le cerveau de paralléles et de proportionnées [...] Nous seroit-il possible d'en percer le mystère? C'est ici principalement où la Nature s'est couverte d'un voile [...] Mais [...] [q]u'au défaut de l'expérience, l'analogie nous prête son flambeau [...] Nous sommes donc autorisez à croire, qu'un objet qui est agréable, met en mouvement des fibres du cerveau [...] Ce n'est pas seulement le degré du mouvement dans les fibres du cerveau, qui y fait éclorre le plaisir; c'est principalement le rapport qu'ont enr'eux les différens mouvemens qui y sont imprimez. Nous devons cette observation importante à la theorie de la Musique; les accords sont d'autant plus agréables, que les vibrations qui les forment se réünissent plus souvent. Or la même analogie qui nous montre dans le cerveau une sorte d'écho [...] nous montre de pareils échos dans les autres sensations. Il n'est point d'objet qui ne fasse sur nous une impression agréable, dès que ses parties excitent en différentes fibres du cerveau des vibrations qui sont liées entr'elles, qui s'accordent et s'entretiennent mutuellement18.

On retrouve ici le même langage que celui auquel avait recours Aristippe dans les Dortoirs de Lacédémone, les plaisirs du cœur et de l'âme s'enracinant chaque fois dans la sensation physique, dont les modifications sont partout envisagées à la lumière d'analogies empruntées à la théorie musicale. Certes, Lévesque de Pouilly insiste davantage sur les phénomènes de consonance – nous reviendrons d'ailleurs sur cette question –, tandis que, dans les Dortoirs de Lacédémone, les thèses de la psychologie empiriste servaient essentiellement de propédeutique à une morale hédoniste fondée sur le souci de soi et s'ouvrant sur un art de vivre, comme le montre la suite du texte: «Ces principes posez, analysons les plaisirs des sens pour trouver en quoi ils sont plus ou moins vifs, plus ou moins délicats les uns que les autres, et la cause de cette différence. Je commence par le goût¹⁹ », etc. Toutefois, qu'il s'agisse du petit roman de Meusnier de Querlon ou encore du traité de Lévesque de Pouilly, dans les deux cas, l'idée suivant laquelle la théorie musicale permet de concevoir les lois régissant le fonctionnement de la sensibilité devait assurer à ces conceptions du plaisir une brillante fortune. Bientôt, ces thèses viendront inspirer quelques-unes des œuvres majeures du siècle, comme le montre, entre autres, le Rêve de D'Alembert (1769), où Diderot assure d'abord que «[n]ous sommes des instrumens doués de sensibilité et de mémoire», de manière à affirmer ensuite que «[n]os sens sont autant de touches qui sont pincées par

^{18.} Ibid., p. 128-132.

^{19.} A.-G. Meusnier de Querlon, Les soupers de Daphné, op. cit., p. 67.

la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes»: c'est là, poursuit-il enfin, « tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi²⁰».

Pourtant, ces considérations où la philosophie sensualiste emprunte son langage à celui de la théorie musicale permettent non seulement d'envisager en quoi les sensations forment des accords sur lesquels se règlent les opérations de l'âme, mais elles fournissent encore au roman du XVIII^e siècle les principes à partir desquels s'invente une écriture qui cherche autant à instruire qu'à plaire et à émouvoir, comme l'atteste une scène tirée d'un second roman de Meusnier de Querlon, *Psaphion, ou la Courtisane de Smyrne* (1748). Ici, c'est Psaphion elle-même qui entreprend de raconter l'histoire de ses aventures amoureuses; elle se retrouve alors en compagnie du jeune Sunnion et, d'une chambre voisine, leur parvient la rumeur des soupirs que fait entendre un couple d'amis, Praxille et son amant:

Que notre Icarienne étoit transportée! Quels soupirs et quels élans frappoient nos oreilles! [...] Ma chere compagne, sans le sçavoir, faisoit découler jusqu'à nous l'irrésistible volupté. On eût dit que du mur qui nous déroboit la vûe de cette interessante scéne, il transpiroit un feu dévorant. Nous sentions pour ainsi dire le contre-coup des atteintes que se faisoient ces tendres Athlétes: nous étions agités de tous leurs mouvemens. Notre imagination vivement remuée par ces accens entrecoupés, et ce voluptueux murmure, qui sont le langage des ames, portoit jusqu'à nos cœurs ces douces secousses qui font palpiter les Amans. Nos sens, par les impressions du plaisir qu'ils reçoivent de toutes parts, étoient comme les cordes d'une lyre qu'on a montée à l'unisson d'un pareil instrument, touché par un maître habile. Celle-ci sous le mobile archet, resonne, enfante des accords: l'autre par une correspondance harmonique rend aussi des sons, et devient l'écho de celle qu'anime une main sçavante. Bien-tôt entraînée par ma propre foiblesse, et toute hors de moi, je m'abandonnai dans les bras de mon cher Esclave, et je me sentis presser par les siens²¹.

Dans ce passage, quelques soupirs échappés frappent d'abord l'oreille; ils deviennent bientôt un «voluptueux murmure» et ce «langage des ames», dicté par la sensation, paraît ensuite sous la figure d'une lyre dont les cordes, montées à l'unisson, résonnent en enfantant des correspondances harmoniques que reprennent enfin, en écho, les corps et les cœurs des deux amants. À l'évidence, on retrouve dans cette page toute la science

D. Diderot, Entretien entre Diderot et d'Alembert, dans Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot, publiés d'après les manuscrits confiés, en mourant, par l'auteur à Grimm, Paris, Paulin, t. IV, 1831 [1769], p. 118.

^{21.} A.-G. Meusnier de Querlon, Les soupers de Daphné, op. cit., p. 26-28.

que suppose une théorie sensualiste des sentiments agréables, mais dans un contexte où, à la faveur du récit d'une anecdote licencieuse, savoir et raisonnements philosophiques s'accomplissent dans un langage qui gagne les cœurs et une parole éloquente qui cherche à séduire. Favorisée par l'évolution des arts du discours au XVIII^e siècle, une telle conception des rapports entre savoirs et agréments du langage, éloquence et science est évidemment soutenue par la formidable promotion que connaissent alors les idées de séduction et de plaisir, laquelle affecte en profondeur la manière d'envisager l'argumentation²², comme le montre, parmi tant d'exemples, un *Essai de rhétorique françoise* que fait paraître un certain Gabriel Henri Gaillard en 1746: «Soit que l'on veuille instruire, soit que l'on veuille toucher, il faut commencer par plaire; c'est là le grand ressort qui fait mouvoir toute la machine de l'esprit et du cœur humain²³. »

Mais la leçon qu'il importe de tirer du récit des amours de Psaphion n'est pas seulement rhétorique: elle est aussi morale. La situation qui est décrite suppose, on s'en souvient, que les sens soient à la fois analogues aux «cordes d'une lyre » et susceptibles de répercuter, comme en écho, les « correspondances harmoniques » qu'anime « une main sçavante » de l'autre côté de la cloison qui sépare les deux couples. Autrement dit, les métaphores musicales servent autant à rendre compte de la manière dont l'attrait des plaisirs détermine les mouvements du corps, du cœur et de l'esprit qu'à faire envisager ce qui permet la communication ou le transfert des affects entre les individus. Or, ce que donne ainsi à penser le roman de Meusnier de Querlon représente assurément, chez Lévesque de Pouilly, la thèse centrale qu'entend illustrer sa Théorie des sentimens agréables. De fait, en s'employant à comprendre le plaisir à la lumière des lois de la consonance harmonique qu'il emprunte à la théorie musicale, Lévesque de Pouilly se trouve à apercevoir dans le fonctionnement de la sensibilité autant les conditions qui décident d'un bonheur personnel et intime que la nature des rapports en fonction desquels s'accorderaient les diverses sensations qu'éprouvent plusieurs individus. Qu'on en juge d'après ce passage:

Rien n'égale la facilité qu'ont ceux qui s'aiment, de se pénétrer des mêmes idées. Il y a des ames, qui du prémier coup d'œil, s'attirent l'une l'autre plus fortement que l'aiman [sic] n'attire le fer. Ceux qui rient ou pleurent sur le théâtre, font passer jusqu'à nous le sentiment qu'ils expriment.

^{22.} Sur la promotion du plaisir et de la séduction dans la conception de l'argumentation au XVIII^e siècle, voir Joseph Hellegouarc'h, « La conversation au XVIII^e siècle. Deux littératures de la séduction : une orale et une écrite», dans Roger Marchal et François Moureau (dir.), Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini, Paris, Klincksieck, 1997, p. 109-116.

^{23.} Gabriel-Henri Gaillard, Essai de rhétorique française, à l'usage des jeunes demoiselles; avec des exemples tirés, pour la plupart, de nos meilleurs orateurs et poètes modernes, Paris, Garneau, 1746, p. 4.

Mais par quelle méchanique les vibrations des fibres d'un cerveau peuventelles passer dans un cerveau étranger? La théorie des sons jette encore quelque jour sur ce mystere. Le son parvient jusqu'à nous, parce qu'il y a des fibres du corps sonore, des parcelles de l'air, des fibres de l'oreille, et enfin des fibres du cerveau, qui forment comme une chaine continuë de cordes à l'unisson.

[...] Ainsi, quand l'état de notre ame se marque à des yeux étrangers par les mouvemens du corps, par les couleurs du visage, par la disposition de l'œil; il y a tout lieu de croire qu'il se forme, depuis notre cerveau jusqu'à celui du spectateur, une chaîne de cordes à l'unisson, qui portent à l'un les vibrations des fibres de l'autre²⁴.

On ne saurait trop insister sur l'importance de ces métaphores musicales, qui offrent l'immense intérêt de lier théorie des sentiments agréables, enquête psychologique et réflexion morale, si bien qu'en faisant des lois mécaniques de l'acoustique le principe explicatif des phénomènes de sympathie, l'enchantement des sens devient le ferment d'une société des cœurs. La conséquence la plus essentielle d'un tel dispositif argumentatif tient sans nul doute au fait que l'activité spontanée et irréfléchie de la sensibilité humaine semble désormais soumise autant à l'attrait du plaisir qu'à un mouvement naturel d'identification aux sentiments d'autrui. Au surplus, en passant d'une théorie des sentiments agréables à une théorie des sentiments moraux, non seulement Lévesque de Pouilly cherche-t-il à montrer en quoi l'affectivité participe de la formation du lien social, mais encore il nourrit l'ambition de mettre en évidence les racines affectives de la vertu, suivant en cela la lettre et l'esprit du programme qu'annonçait le sous-titre de son traité où, écrivait-il, « après avoir indiqué les régles que la nature suit dans la distribution des plaisirs, on établit les principes de la théologie naturelle et ceux de la philosophie morale ».

Dans ce contexte, vibrations du corps sonore et rapports de consonance entre les sensations, mouvements mécaniques des fibres du cerveau et accords à l'unisson des cœurs et des esprits forment donc un paradigme où, en même temps qu'une anthropologie nouvelle, s'affirme le double refus d'une philosophie stoïcienne, fondée sur la négation des désirs et des plaisirs, et de la tradition des moralistes classiques, dont les maximes désenchantées proclamaient le triomphe universel de l'intérêt personnel. C'est qu'en déplaçant le foyer de l'analyse morale vers un Moi que domine entièrement la recherche du plaisir, Lévesque de Pouilly n'en conclut jamais à l'empire absolu qu'exercerait la seule poursuite des jouissances égoïstes; bien au contraire, il enracine le sentiment du collectif dans les principes mêmes qui structurent les affects agréables et en gouvernent la communication. Pareille thèse suppose d'abord

^{24.} J.-L. Lévesque de Pouilly, Théorie des sentimens agréables, op. cit., p. 137-139.

que l'harmonie «a présidé à la construction de nos cerveaux ». Elle en veut ensuite pour preuve l'«impression presque miraculeuse qu'y fait la Musique dans certaines maladies », laquelle «nous autorise à croire » que nos cerveaux «sont des instrumens à cordes²⁵ ». Elle en tire enfin la conclusion que, par-delà les calculs égoïstes de l'amour-propre qui divisent les hommes, sentiments agréables et affections sympathiques découlent d'une même source, dans la mesure où, précisément, impressions de plaisir et mouvements de bienveillance sont régis par les mêmes lois de consonance harmonique, comme le montre ce passage :

Mais pourquoi les qualitez qui forment la beauté du corps, de l'esprit, et de l'ame, nous frappent-elles si agréablement [...]? Ces agrémens ont leur source dans l'attention qu'a eu la Nature de former les hommes de façon, que malgré l'amour-propre qui les divise, ils sont tous membres d'un même corps. Chacun d'eux a son mouvement separé, dont l'intérêt personnel est le centre; et tous ces mouvemens particuliers et passagers, font partie du mouvement universel et immense, qui a pour centre le bien général.

Le principal moyen dont s'est servi la Nature, pour établir et conserver la société du genre humain, a été de rendre communs entre les hommes leurs biens et leurs maux [...] Une personne délicate ne peut apercevoir en autrui un membre déchiré, sans ressentir dans la même partie du corps le contre-coup de la blessure²⁶.

Avec cette idée d'une sensibilité commune, inscrite dans un mouvement universel « qui a pour centre le bien général », la théorie des sentiments agréables propose, en somme, d'ancrer l'expérience morale dans la nature affective de l'homme, réinventant ainsi le rapport à autrui par-delà les logiques de l'intérêt qui, chez des philosophes comme Hobbes ou des moralistes comme La Rochefoucauld, présidaient sans cesse et sans merci aux affaires du monde. C'est pourquoi une telle méditation sur les plaisirs s'ouvre enfin sur l'invention d'un personnage nouveau, bientôt appelé à peupler la littérature du second XVIII^e siècle et qui tiendra moins du Valmont libertin ou du Dolmancé scélérat que du Dorval ou du Dolbreuse philosophes: ce personnage, ce sera celui de l'homme vertueux, dont le « cœur [...] ne vit que pour des mouvemens de bien-veillance, c'est-à-dire pour des sentimens de plaisir²⁷ ».

^{25.} Ibid., p. 136.

^{26.} Ibid., p. 133-134.

^{27.} Ibid., p. 221.

Certes, en apercevant ainsi dans la faculté de sentir l'origine de la moralité, la réflexion que poursuit Lévesque de Pouilly ne semble apporter rien de particulièrement original en regard des Lumières européennes en général, dont la philosophie morale procède partout et toujours de la vaste entreprise de réhabilitation de l'affectivité et des passions qui traverse tout le siècle. Fonder une théorie des sentiments moraux pour mieux réfuter une anthropologie pessimiste où les calculs d'un Moi égoïste gouverneraient seuls le cœur de l'homme, voilà même le projet qui, de manière exemplaire, animait les Lumières écossaises depuis Francis Hutcheson (1694-1746) jusqu'à Adam Smith (1723-1790), en passant par David Hume (1711-1776). Pourtant, et ce sera là ma conclusion, la (très) illustre tradition de la pensée morale écossaise que je viens d'évoquer n'aura guère conçu le projet de faire dériver le sentiment moral des diverses impressions du plaisir, du moins si l'on en juge par la lecture qu'en propose la traductrice française d'Adam Smith, Sophie de Grouchy (1764-1822), marquise de Condorcet, qui, dans ses Lettres à C***, sur la théorie des sentiments moraux de 1798, observait par exemple:

Smith prétend que nous sympathisons très peu avec les jouissances de l'amour [...] [Or] [c]omme la sympathie pour les plaisirs des autres est un sentiment antérieur à la jalousie et aux idées d'honnêteté et de pudeur, si ces idées [...] nous empêchent de sympathiser avec les jouissances de l'amour, on ne doit pas en conclure que cette sympathie ne soit pas naturelle²⁸.

À l'évidence, pareille relecture critique du philosophe écossais exprime un point de vue où la sympathie ne se définit pas seulement, suivant l'expression de Smith, comme un *fellow-feeling*²⁹, mais suppose de surcroît l'idée d'une communication ardente qui, depuis Lévesque de Pouilly jusqu'à la marquise de Condorcet en passant par le séduisant récit des aventures galantes d'une Psaphion, fait assurément l'originalité de la pensée morale française.

^{28.} Sophie de Grouchy, Lettres à C***, sur la théorie des sentiments moraux, dans Marc André Bernier et Deidre Dawson (dir.), Les Lettres sur la sympathie (1798) de Sophie de Grouchy. Philosophie morale et réforme sociale, Oxford, Voltaire Foundation, 2010 [1798], p. 59.

^{29. «}Sympathy [...] may now [...] be made use of to denote our fellow-feeling with any passion whatever» (Adam Smith, The Theory of Moral Sentiments, éd. Daiches Raphael et Lawrence Macfie, dans The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith, Oxford, Liberty Fund, 1976, p. 10). À juste titre, la plus récente traduction française propose de rendre fellow-feeling par «affinité» (A. Smith, Théorie des sentiments moraux, trad. Michaël Biziou, Claude Gautier et Jean-François Pradeau, Paris, Presses universitaires de France 2007 [1999], p. 25, n. 3).

« Ils sont pleins de bonne volonté & de disposition »

Goût sauvage et usages des arts dans les relations des jésuites en Nouvelle-France

Isabelle Lachance

Université du Québec à Trois-Rivières

Dans son Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale, écrit par lettres et publié dans le même volume que son Histoire et description générale de la Nouvelle France, François-Xavier de Charlevoix attribue l'état de félicité dans lequel les Sauvages auraient vécu jusqu'à l'arrivée des Européens à une espèce de malheur béni¹. Ne sont-ils pas heureux malgré des abris si chétifs que même les castors en ont de meilleurs? Et une pitance si misérable que les animaux ne s'en contenteraient pas? Aussi la rencontre de ce régime lamentable et des apports matériels d'outre-Atlantique les a-t-elle rendus « plus malheureux encore » : désormais, écrit-il, ils peuvent « donne[r] dans [le] superflu²». L'auteur place ainsi la duchesse

Voir François-Xavier de Charlevoix, Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale, éd. P. Berthiaume, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994 [1744], vol. 2, p. 669-675.

^{2.} Ibid., p. 677.

de Lesdiguières, destinataire de ses écrits, devant un fait accompli : les Sauvages « étoient peut-être les seuls heureux sur la Terre, avant que la connoissance des objets, qui [...] remuent & [...] séduisent³ » les Européens les eut jetés dans un mal-être incurable. À bonne distance de ces propos empreints de la figure d'un Bon Sauvage devenue conventionnelle au XVIII^e siècle, la première relation d'un jésuite en Nouvelle-France, celle que Pierre Biard fait paraître en 1616, si elle ne manque pas de faire état de la relative félicité dans laquelle auraient vécu les Sauvages jusqu'à l'arrivée des Européens, l'attribue à une tout autre cause. Loin de glorifier leur humilité matérielle, il remarque chez eux un appétit pour la satisfaction des désirs temporels tout aussi manifeste que celui des «riches & mondains » de l'Ancien Monde. Pour Biard, si les Sauvages sont « miserables » en ce début de XVII^e siècle, ce n'est pas tant parce qu'ils manquent de tout, que « parce qu'ils n'ont aucune part en la felicité naturelle, qui est en la contemplation de Dieu⁴». Après avoir abordé brièvement la notion ignacienne de composition de lieu et son rôle dans la caractérisation d'un «goût » sauvage par les missionnaires jésuites en Nouvelle-France, nous verrons comment les relations légitiment le monopole de la représentation – discursive, musicale, visuelle – qu'ils s'attribuent au portrait d'un Sauvage se campant de lui-même dans le rôle de spectateur.

LA COMPOSITION DE LIEU ET LE « GOÛT » SAUVAGE

Lescarbot, avocat, voyageur et propagandiste des premiers efforts coloniaux français en Amérique, prône avant tout l'établissement politique de la France dans le Nouveau Monde en tant que processus initiateur de la christianisation et associe à cet effet partage d'un espace commun et partage des plaisirs de la table avec les Sauvages: «Le meilleur moyen d'attirer les peuples desquelz nous parlons, c'est de leur donner du pain⁵ », écrit-il dans son *Histoire de la Nouvelle France*, où il ne manque pas de souligner que le grand chef Membertou était invité à partager les vivres de l'Ordre de Bon Temps, instauré par Champlain⁶. Les jésuites, quant à eux, ne proposent jamais ouvertement d'attirer les populations locales à la religion par de semblables expédients. Discréditant l'appétence exacerbée des Sauvages pour la satisfaction de leurs désirs les plus immédiats – selon un procédé assez similaire à celui par lequel François Garasse, à la même époque, invente littéralement le libertin qu'il combat dans ses sermons et écrits

^{3.} Id.; mes italiques.

^{4.} Pierre Biard, Relation de la Nouvelle France, Lyon, Louis Muguet, 1616, p. 97.

Marc Lescarbot, Histoire de la Nouvelle France, contenant les navigations, découvertes et habitations faites par les François ès Indes Occidentales et Nouvelle France, Paris, Jean Milot, 1611, p. 642.

^{6.} Ibid., p. 580 et suiv.

polémiques⁷ —, le missionnaire constate chez eux une pauvreté intellectuelle qui se manifeste notamment par un mépris marqué pour la connaissance des livres, sous prétexte, affirme par exemple un Montagnais auquel une relation de Paul Lejeune donne la parole, qu'une telle connaissance «ne [...] donne point dequoy bannir la faim⁸». Susciter l'adhésion en contournant l'intellect pour aiguillonner les passions par le biais des arts de représentation — images, musique, mise en scène du discours —, voilà comment les missionnaires jésuites affirment établir les conversions. Pour eux, le fondement rhétorique de l'art ne fait aucun doute: il faut avant tout savoir déterminer l'empire que peuvent exercer ces arts de représentation sur la sensibilité locale. Francesco Galluzzi ne qualifiera-t-il pas au siècle suivant la pastorale jésuite d'« arte si bella di combattere l'inferno⁹»?

La relation missionnaire forgera dès lors un goût sauvage à son usage, de la même manière que, par exemple, certains récits de voyage britanniques aux îles Andaman instituent une nouvelle relation de pouvoir par le biais d'un discours sur les plaisirs des Negritos: évitant naturellement les jouissances sensuelles, ils seront réputés faciles à civiliser¹⁰. Dans notre corpus, nous le verrons plus loin, la construction de la sensibilité des autochtones d'Amérique face aux arts de représentation participe à convaincre le lecteur de leur pertinence et de leur efficacité en tant que soutien aux conversions. Mais, avant d'en arriver là, je propose d'effectuer un détour du côté de la doctrine ignacienne en ce qui a trait au rôle même des images.

À l'instar de René Latourelle, biographe de Jean de Brébeuf, François-Marc Gagnon, dans *La conversion par l'image*, lit comme « un essai d'accommodation à la mentalité indienne¹¹ » une lettre écrite par Charles Garnier depuis le village de Téanaostaiaé, probablement en 1645, à destination de son frère Henri de Saint-Joseph. Il lui confie: « Nous sommes ici

^{7.} Voir Stéphane Van Damme, «Libertinage de mœurs/libertinage érudit. Le travail de la distinction», dans Antony McKenna et Pierre-François Moreau (dir.), Libertinage et philosophie au XVII^e siècle. Protestants, hérétiques, libertins, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 169 et suiv.

^{8.} Paul Lejeune, Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, en l'année 1634, Paris, Sébastien Cramoisy, 1635, p. 166.

^{9.} Francisco Maria Galluzzi, Vita del P. Paolo Segneri juniore, Rome, Komárek, 1716, p. 255.

^{10.} Voir Satadru Sen, «Savage bodies, civilized pleasures. M. V. Portman and the Adamanese», *American ethnologist*, vol. 36, no 2, 2009, p. 375 et suiv.

^{11.} François-Marc Gagnon, La conversion par l'image. Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle, Montréal, Éditions Bellarmin, 1975, p. 45; voir également René Latourelle, Jean de Brébeuf, Montréal, Éditions Bellarmin, 1999, p. 141 et suiv., ainsi que Charles Garnier, «Lettre de saint Charles Garnier à son frère, le père Henri de Saint-Joseph, carme, de Teanaustayae, s. d. », dans Archiviste de la province de Québec, Rapport [...] pour 1929-1930, Québec, Rédempti Paradis, 1930 [1645?], p. 35-37.

dans une grande necessité d'Images qui sont propres pour nos sauvages¹². » Alors que l'esthétique classique exigera « de l'individu [...] qu'il oubli[e] son tempérament particulier, son idiosyncrasie¹³», cette lettre semble au contraire exposer une tentative d'ajustement au goût local. Ainsi, le motif invoqué à l'appui de la production d'une « Notre Dame qui porte N[otre] S[eigneur] » est que « [c] ette image agrée fort à nos sauvages ». À l'appui de « personnages [qui] ne soient de pour fil [c'est-à-dire profil], mais [dont on] voye tout le visage et ayant les yeux ouverts», le missionnaire écrit : « [C]es Images leur plaisent qui regardent tous ceux qui les regardent. » À propos des « cheveux bien couchez et bien polis » que devront arborer tous les personnages représentés: ils «leur plaisent bien plus que les cheveux frisez». À l'encontre d'étoffes jaunes ou vertes: ces couleurs « ne leur plais[ent] gueres sur les habits ». Doit-on pour autant conclure, en raison de l'abîme qui sépare ces propos en apparence conciliants des mots attribués au père Roubaud – qui écrit par exemple au sujet des « couleurs variées » de « l'accoûtrement sauvage » qu'elles sont « toujours burlesquement assorties ¹⁴ » –, que Garnier reconnaîtrait, pour reprendre les termes de l'« Essai sur le goût » de Montesquieu, que « [l]est sources du beau, du bon, de l'agréable [...] sont [...] dans [les Sauvages] eux-mêmes¹⁵ » et, en conséquence, que cette lettre préfigure la reconnaissance de la subjectivité du goût qui caractérisera les Lumières¹⁶? Si ce sera certainement le cas du De Regione ac Moribus Canadensium de 1710, dans lequel le jésuite Joseph de Jouvency ne juge d'aucune façon les couleurs déployées par les maquillages amérindiens – « ces couleurs [...] sont appliquées ou retirées selon le plaisir de chacun¹⁷ », écrit-il sobrement –, ce qu'expose le père Garnier, je le cite, ce sont « [s]es desirs [qui] vont toujours croissant », les siens avant tout, donc. En outre, les images envoyées

^{12.} Lettre de Ch. Garnier à Henri de Saint-Joseph (1645?), dans F.-M. Gagnon, La conversion par l'image, op. cit., p. 45 et suiv. Cette lettre est étudiée dans une perspective documentaire par Ariane Généreux, «Les huiles sur cuivre en Nouvelle-France», dans Nathalie Miglioli et Pierre-Olivier Ouellet (dir.), Mélanges sur l'art au Québec historique (XVIIe-XIXe siècles), Québec, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, p. 98 et suiv.

^{13.} Ernst Cassirer, La philosophie des Lumières, trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 290.

 [[]Joseph-Antoine Roubaud], «Lettre du père ***, missionnaire chez les Abnakis. De Saint-François, le 21 octobre, 1757», dans Lettres édifiantes et curieuses, éd. C. Débarats, Montréal, Boréal, 2006, p. 218.

^{15.} Montesquieu, « Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art», partie de l'article « Goût», dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, Briasson et al., 1757, vol. 7, p. 762, 1^{re} coll.

^{16.} Agnès Lontrade, Le plaisir esthétique. Naissance d'une notion, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13 et suiv.

^{17.} Joseph Jouvency, De Regione ac Moribus, Rome, Giorgio Placko, 1710, p. 346; ma traduction.

en Nouvelle-France ne doivent jamais « diverti[r] » et, qui plus est, elles reconduisent certains points de la doctrine ignacienne en ce qui touche au rôle joué par l'imagination¹⁸.

Suscitée par la composition de lieu en tant que processus générateur de représentations, l'imagination constitue le fondement sensible du goût et, en tant que telle, il faut l'envisager « dans la perspective de l'articulation du voir et du croire¹⁹ ». Dans la pensée ignacienne (et plus particulièrement suivant l'article XLVIII des Exercices spirituels), la représentation ne figure pas en tant qu'accessoire de l'expérience spirituelle, puisqu'il est impossible à l'imagination de ne pas voir. Une conversion fondée sur les arts de représentation s'exerce donc en toute cohérence avec cette impossibilité, qui se situe au cœur d'un croire que l'histoire elle-même n'épuiserait pas. C'est pourquoi, semble-t-il, le père Garnier est autorisé à demander qu'on lui envoie des images où les personnages ne seront «trop couverts dhabits» et dont «une partie du corps paroisse decouverte». À ces généralités s'ajoutera une demande spécifique, celle d'« un beau Jesus qui n'ait point de barbe», et ce, même si cette caractéristique est si inhabituelle que Le Caravage la mettra en évidence dans sa Cène à Emmaüs de 160120, pour marquer le fait que, même étranger à l'image que ses disciples se faisaient de lui, cet homme qui se présente à eux est bien le Christ ressuscité.

Les figures de Jésus et de sa mère font partie, avec celles des saints, des objets de ce que les *Exercices spirituels* nomment la contemplation visible, une contemplation qui commande à la composition de lieu de prendre acte du caractère sacré de leur corps, ce qui a pour conséquence, par exemple chez Garnier, de limiter l'adaptation de leur représentation au goût qu'il attribue aux Amérindiens. En effet, dans sa lettre, le missionnaire exige que les visages de Jésus, de Marie et des bienheureux soient «bien blancs». En contrepartie, la complexion des personnages d'un Jugement dernier qui devra dépeindre «les damnez dans le desespoir et la rage» ne fait l'objet d'aucune précision; de même, nous le verrons plus loin, Barthélemy Vimont se décrit montrant à ses catéchumènes une image de l'enfer où il pointe à leur intention un «batteur de tambour» «enchaisné» au milieu de «flammes qui l'environnent & qui le bruslent²¹», personnage qui partage donc des traits remarquables avec les destinataires de l'image en question. Sans vouloir décharger une telle différenciation de son caractère ethnocentriste,

^{18.} Voir Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 28.*

^{19.} Ibid., p. 11.

On consultera une reproduction numérique de ce tableau sur le site Web Gallery of Art, http://www.wga.hu/art/c/caravagg/06/35emmau.jpg, consulté le 10 mars 2012.

^{21.} Barthélemy Vimont, Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, es annees 1643 & 1644, Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1645, p. 241.

elle peut également s'expliquer par la nécessité de faire figurer des corps profanes dans les images générées par la contemplation invisible, c'est-à-dire celle des péchés²². En effet, véritable « projection purgative²³ », elle est dite invisible parce qu'elle tire son efficacité de l'illusion d'immédiateté qu'elle produit, alors que celle des figures christique et mariale doit placer l'individu devant la médiation d'une image déjà en son lieu.

Imperceptible, le processus de composition de lieu laisse à penser que, appliqué à la production d'images pieuses, il doit susciter chez les candidats à la conversion un certain agrément, d'ailleurs énoncé dans les relations missionnaires, et ce, en toute cohérence avec l'esprit cicéronien qui les anime; en effet, chez Cicéron, si le jugement apprécie les productions de l'intellect, le goût apprécie celles de l'ingenium (le génie créateur) et, à ce titre, il repose sur « [l]'idée sous-jacente [...] d'un sens commun²⁴ » agissant tout particulièrement, dans le cadre des missions, à titre de double preuve. La réceptivité au delectare que les relations prêtent au Sauvage affermit, d'une part, le dogme de l'unité de la création à travers le partage d'une commune humanité; d'autre part, elle confirme le bien-fondé de représentations en apparence naturellement accordées à l'idiosyncrasie sauvage. En outre, si les considérations sur la doctrine ignacienne brièvement exposées plus tôt permettent de nuancer une vision de la stratégie missionnaire souvent trop univoque – qui insisterait par exemple sur « le caractère spectaculaire des missions²⁵ » sans le rattacher à la lecture de la construction même de ce spectacle dans les textes -, il ne conviendrait pas davantage d'ignorer que la contrepartie de ce Sauvage spectateur est bien la revendication par les missionnaires eux-mêmes du monopole des arts de représentation.

LA REPRÉSENTATION, PRÉROGATIVE DES MISSIONNAIRES

Les Sauvages ne peuvent pratiquer « une infinité d'arts, qui sont en nostre Europe » et n'ont point accès aux « milles beautez & [...] mille richesses » qui ornent la vie de habitants de ce continent: non seulement, suppute Paul Lejeune, parce qu'ils n'en connaissent pas même « les noms », mais surtout parce que, en leur « grande disette », ils n'ont « ny vraye religion ni connoissance des vertus, ny police, ny gouvernement, ny Royaume, ny Republique,

^{22.} Voir P.-A. Fabre, Ignace de Loyola, op. cit., p. 32.

^{23.} Id.

^{24.} A. Lontrade, Le plaisir esthétique, op. cit., p. 80.

^{25.} Dominique Deslandres, « Exemplo arque ut verbo. The French Jesuits' Missionary World », dans John William O'Malley et al. (dir.), The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts, 1540-1773, Toronto, University of Toronto Press, 1999, vol. 1, p. 263.

ny sciences²⁶». À propos de la fabrication de leurs vêtements, le missionnaire ironise: « [U]n enfant qui sçauroit un peu coudre en feroit à la premiere veuë, tant il y a d'invention²⁷. » De fait, « [l]eurs bas de chausses sont de poil d'Orignac passée sans poil, c'est la nature & non l'art, qui en a trouvé la facon [...] ils n'ont » pas même «l'invention d'y mettre des coins²⁸ ». Le terme «invention» charrie, en raison du champ lexical qui en sous-tend l'emploi, un sens assez circonscrit: d'une part, l'inuentio est la première des cinq parties de la rhétorique, celle où l'orateur établit le genre de discours à adopter pour mieux convaincre et dresse l'inventaire des arguments propres à cette fin; d'autre part, au début du XVIIe siècle, «invention» recouvre en gros le sens du latin excogitatio, c'est-à-dire ce qui est issu de la pensée²⁹. Le père de Charlevoix n'écrira-t-il pas lui-même «n'[avoir] [pas] pris grand plaisir » aux danses des Sauvages «non-seulement à cause de la Monotonie, & du peu d'agrément de la Musique, mais parce que tout se réduisoit dans les Danses à des contorsions, qui [...] n'exprimoient rien³⁰»? C'est bien un constat similaire qui fait demander à Jean de Brébeuf, dans le récit de son séjour chez les Hurons, si les missionnaires auraient pu « souhaitter une plus belle occasion d'exercer la Charité, que [...] [dans] un monde nouveau, que pas un art ny industrie humaine n'a encore pourveu d'aucune commodité³¹ ». L'inexistence alléguée d'une excogitatio amérindienne devient ainsi l'assise même de la revendication d'exclusivité quant aux arts de représentation. Alors que Lescarbot, par exemple, n'a de cesse de louer chez les Souriquois, alliés des Français, les «ouvrages dignes d'admiration³²» que sont les ornements qu'ils fabriquent à partir de matériaux simples – « Noz Sauvages ont l'industrie de la peinture et sculpture, & font des images des bétes, oiseaux, hommes, en pierres et en bois aussi joliment que des bons ouvriers de deça³³ », assure-t-il un lecteur que l'on imagine dubitatif à ce sujet –, chez les jésuites, les Sauvages ne tirent de leurs productions aucun soulagement à leur misérable condition. Soit ils réussissent à peine à en survivre, soit – et c'est pire – leur art ne révèle qu'une vile animalité: « [C]ette musique sauvage [...][, c]e sont des sons formés,

^{26.} P. Lejeune, Relation [...] 1634, op. cit., p. 174-175.

^{27.} Ibid., p. 173.

^{28.} Ibid., p. 172.

^{29.} Voir Jean Nicot, Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne, Paris, David Douceur, 1606, p. 354.

^{30.} F.-X. de Charlevoix, Journal historique, op. cit., vol. 1, p. 603.

^{31.} Jean de Brébeuf, *Relation de ce qui s'est passé dans le pays des Hurons en l'année 1636*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1637, p. 74.

^{32.} M. Lescarbot, Voyages en Acadie, suivis de La description des mœurs souriquoises comparées à celles d'autres peuples, éd. [partielle de l'Histoire de la Nouvelle France, Paris, Adrien Périer, 1618], 2007 [1618], p. 389.

^{33.} Ibid., p. 263.

je dirai presqu'au hasard, & qui quelquefois ressemblent pas mal à des cris & des hurlemens de loups³⁴». De même, lorsqu'il semble leur reconnaître une capacité exceptionnelle, comme c'est le cas de leur langue si « rich[e] [...] qu'elle jette » celui qui tente de la parler « quasi dans la creance qu['il] ser[a] pauvre toute [sa] vie³⁵ », le père Lejeune considère cette richesse comme «importune». Que faire en effet de cette fâcheuse inventivité langagière en contexte de mission? Qu'est-ce que cette excogitatio sauvage qui laisserait sans fruits la plus belle éloquence? Le missionnaire interprètera dès lors l'agrément du Sauvage – et, par là, son adhésion à l'enseignement qui lui est prodigué – selon des signes apparents, visibles, en accord avec une certaine représentation du Sauvage que formulent les premières relations de voyage françaises en Amérique, où se lit « une surproduction de [...] gestes en série, [...] imposant », par exemple, «le stéréotype de l'Indien dansant», figuration visant à «investir [ses] geste[s] » en leur «imposant [un] passage par le sens unique », qui fait de ces gestes «le miroir [du] désir³⁶ » de l'explorateur ou du missionnaire. À une époque où «la rhétorique se trouve à investir» jusqu'au «savoir-vivre³⁷», la notion d'imitatio, dans ce qu'elle transporte elle aussi de charge non seulement rhétorique mais encore éthique³⁸, permet de jeter un éclairage utile sur ce miroir. En effet, s'il persiste un germe de civilisation dans l'homme sauvage, le missionnaire doit se montrer capable d'en révéler la potentialité; dans cet esprit, la production de gestes attendus devient la preuve de l'intégration des principes enseignés: «Les Hurons, quand nous commençâmes à les pratiquer, étoient plus lascifs [qu'aujourd'hui], & fort brutaux dans leurs plaisirs³⁹ », assure le père Charlevoix dans son *Journal d'un voyage*. Alors qu'il désapprouve les cérémonies traditionnelles des Abénakis, le père Roubaud se félicite cependant de la «solemn[ité] », de la «méthode » et de la «dévotion » qu'ils observent lorsqu'ils chantent la messe: «[L]es Sauvages se surpassent toujours dans ce spectacle de religion⁴⁰», remarque-t-il. Quel potentiel promet à lui seul ce bref énoncé de Gabriel Lalemant: «Les enfans des Sauvages sont de petits singes, aussi bien que les enfans de l'Europe, ils imitent tout ce qu'ils voyent faire⁴¹»?

^{34. [}J.-A. Roubaud], «Lettre», op. cit., p. 219.

^{35.} P. Lejeune, Relation [...] 1634, op. cit., p. 179.

^{36.} Marie-Christine Gomez-Géraud, «La perception du geste sauvage et ses enjeux: regards sur la Nouvelle-France (1534-1632) », dans Gilles Thérien et Bernard Andrès (dir.), Les figures de l'Indien, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 184-188.

^{37.} Claude La Charité, «Présentation», *Dalhousie French Studies*, nº 85 («Prégnance et polyvalence du modèle rhétorique sous l'Ancien Régime»), 2008, p. 3.

^{38.} Ibid., p. 4.

^{39.} F.-X. de Charlevoix, Journal historique, op. cit., vol. 2, p. 656.

^{40. [}J.-A. Roubaud], «Lettre», op. cit., p. 225.

^{41.} Jérôme Lalemant, Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable és missions des pères de la Compagnie de Jésus, en la Nouvelle France, es années 1645 & 1646, Paris, Sébastien Cramoisy, 1647, p. 70.

Dans la hiérarchisation classique des plaisirs, « le plaisir parfait et en repos [est] une origine idéale qui se perd au cours de la mise-en-mouvement corporelle⁴²». Cependant, en tant que spectateurs, les Sauvages des relations missionnaires n'auront d'évidence aucun accès à ce « versant intellectualiste et cognitif⁴³ » du plaisir esthétique. Stagnant au premier des trois stades de l'évolution humaine selon Aristote – nommément cité par Paul Lejeune à l'appui de ses observations sur les «Sauvages Montagnais & errans, [qui] ne sont encore qu'au premier⁴⁴» –, ils s'adonnent plus volontiers à une forme d'hyperesthésie⁴⁵, extériorisant spontanément par le mouvement corporel l'appréciation d'un discours, d'une musique, d'une image. Chez eux, l'effet du movere se constate de manière littérale: nous l'avons vu plus tôt, l'Amérindien est « extraverti46 ». Si l'on peut certes attribuer l'impossibilité de prêter des émotions contenues, voire une intériorité aux Sauvages, à des facteurs évidents comme le manque de compétences linguistiques de l'observateur ou sa non-reconnaissance des capacités intellectuelles de l'autre, l'impératif de prouver l'efficacité de sa propre action semble une avenue plus certaine, tout particulièrement dans un contexte où il convient d'attester une véritable transformation du converti – et ce, spécialement à travers la représentation de « corps parlants⁴⁷ ». Alors que les voyageurs Jean de Léry, au XVI^e siècle, et Joseph-François Lafitau, au XVIIIe, le premier devant le spectacle d'une danse brésilienne, le second, qui cite le premier, devant une danse iroquoise, pouvaient être «ravi[s] hors d['eux]-même48 » sans bouger d'un poil, l'affect amérindien s'exprime quant à lui visiblement. Aussi, décrivant par exemple le parcours des âmes iroquoises vers la félicité éternelle, Lafitau nous les montret-elles « transportées d'un plaisir extrêmement vif » causé par la « Musique ravissante» qui les attend dans l'au-delà, transport si grand qu'il «fait courir avec ardeur » ces «Ames qui dansent⁴⁹ ».

Un exemple similaire est fourni par Jérôme Lalemant: alors que la livraison à la mission de Sillery d'un portrait du couple royal occasionne aux Français des transports tempérés, c'est-à-dire « des joies pleines de respect⁵⁰ »,

^{42.} Herman Parret, «Le plaisir esthétique et la vérité des sens», *Philosophiques*, vol. 23, nº 1, 1996, p. 84.

^{43.} A. Lontrade, Le plaisir esthétique, op. cit., p. 8.

^{44.} P. Lejeune, Relation [...] 1634, op. cit., p. 165-166.

^{45.} Voir A. Lontrade, Le plaisir esthétique, op. cit., p. 8 et suiv.

^{46.} M.-C. Gomez-Géraud, «La perception du geste sauvage et ses enjeux», op. cit., p. 184.

^{47.} Voir Lucie Desjardins, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001.

^{48.} Joseph-François Lafitau, Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps, Paris, Saugrain l'aîné et Charles Estienne Rochereau, 1724, p. 533.

^{49.} Ibid., p. 409-410.

^{50.} J. Lalemant, Relation [...] 1645 & 1646, op. cit., p. 182.

le récit prête au chef autochtone présent des paroles qui attestent en ellesmêmes des possibilités offertes aux missionnaires par l'emploi des images. En effet, non seulement le Sauvage ne peut-il manifester ses sentiments autrement qu'à travers un mouvement involontaire de « ravisse[ment]⁵¹», mais en outre, pour lui, les images elles-mêmes semblent bouger : « Il est vray que nous les voyons quasi vivans, leurs yeux nous regardent, et vous diriez que leur bouche nous veut parler⁵²», alors même que, toujours selon l'enthousiaste interlocuteur du jésuite, « nostre bouche ne sçait pas ce qu'il faut dire⁵³» — le siège de la pensée d'un Sauvage dépourvu d'*excogitatio* ne pouvant être autre qu'un organe mouvant. Et s'il s'exprime par le verbe, ce sera un verbe importé et mis en scène, témoignant à la fois de son défaut d'invention, de l'efficacité attendue de l'imitation et de l'intégration des canons esthétiques européens : « Là-dessus, [les Amérindiens présents] se mirent à genoux et firent tout haut leurs prières par plusieurs reprises, entremélant les Cantiques qu'ils chantoient avec un accord qui n'a rien de sauvage⁵⁴. »

Les jésuites paraissent ainsi détenir désormais un monopole d'autant plus légitime qu'il se fonde sur une source de plaisir apparemment authentique, se prolongeant naturellement dans l'abandon par les Sauvages de leurs propres productions. C'est ce que laisse entendre Barthélemy Vimont, par exemple, qui se met en scène commentant le portrait d'un «batteur de tambour » évoqué plus tôt : «Regardez [...] ce tableau, vous ne connoissez pas celui que vous y voyez dépeint, [il est] tel que vous estes pour la pluspart. Voyez vous comme il est enchaisné. Regardez ces flammes qui l'environnent & qui le bruslent⁵⁵. » Et le chef de la bande de répondre : « Il est vray que je me suis meslé autre fois de ce mestier, mais je l'ay jetté par terre, j'ay bruslé mon tambour, & tous les instruments dont je me servois⁵⁶. » Cette insistance sur le rôle que s'arrogent les missionnaires en tant que producteurs d'un art qui non seulement sait s'ajuster au goût local, mais se substitue aux pratiques autochtones, est présumée d'autant plus nécessaire qu'elle s'accorde avec les polémiques entretenues par la Compagnie de Jésus en Europe au sujet des spectacles présentés sur les places publiques, les membres de l'ordre revendiquant ouvertement ces espaces, en plus des églises et des écoles, afin d'y livrer leurs prêches:

^{51.} Ibid., p. 183.

^{52.} Id.

^{53.} Id.

^{54.} Ibid., p. 184.

^{55.} B. Vimont, Relation [...] 1643 & 1644, op. cit., p. 241.

^{56.} Id.

[T] he Jesuit ministries of the Word took place in city streets, piazzas, churches, and eventually schools. Public religious "performances" such as cathechesis, missions, Quarant'ore celebrations, and regular preaching took place in venues quite close (if not identical with) the venues hospitable to professional performance. That Jesuits would perceive some kind of competition with professional acting troupes whose performative ends were manifestly different remains likely⁵⁷.

Au milieu du XVIII^e siècle, les mots du père Roubaud au sujet du cérémoniel entourant un festin chez les Abénakis attestent d'ailleurs les enjeux qu'incarne pour les missionnaires ce conflit potentiel: s'il considère volontiers comme «raisonnable» le moment de la cérémonie où «l'orateur de la nation prend la parole, & harangue solemnellement les conviés », il condamne le plaisir que manifestent les spectateurs en approuvant de leurs «applaudissemens sauvages» et de leurs «cris confus» une «chanson de guerre» qui ne serait que «fanfaronnades» et «plaisanterie grotesque⁵⁸». Il en allait déjà de même chez Gabriel Sagard, qui décrivait ainsi, dans son Grand voyage au pays des Hurons, la relation entre les danseurs et les spectateurs d'une cérémonie: si les premiers se « démeinent » et effectuent tant de « chimagrées », c'est que les seconds « estiment [...] meilleurs » ceux qui s'exécutent ainsi⁵⁹. En revanche, les Hurons de Paul Lejeune, en affirmant délibérément «que [les Français] imit[ent] les gazoüillis des oyseaux en [leurs] airs », sont déjà prêts à accepter le monopole jésuite de la représentation. De fait, le père Vimont note : « [D] epuis que nous avons mis leurs prieres en chant, ils prennent un singulier plaisir d'y assister, & se piquent de bien chanter⁶⁰. » Et que penser de la bien utile méprise révélée par le tableau vivant d'une Huronne, littéralement transportée par l'écoute d'un chant dont elle a d'abord cru qu'il était celui des missionnaires, mais qui s'avérera dans les faits celui des anges eux-mêmes? Pourra-t-elle jamais souffrir une fois de plus l'atroce musique des siens?

LE SAUVAGE, SPECTATEUR SPECTACULAIRE

De fait, la transformation est si fulgurante – et l'acceptation du nouveau monopole de la représentation acquis par les missionnaire si parfaite – que le Sauvage acquiert comme d'instinct l'*ethos* d'un authentique néo-platonicien,

^{57.} Michael A. Zampelli, «"Lascivi Spettacoli". Jesuits and Theatre (from the Underside) », dans J.W. O'Malley et al. (dir.), The Jesuits, op. cit., p. 552-553.

^{58. [}J.-A. Roubaud], «Lettre», op. cit., p. 221-222.

Voir Gabriel Sagard, Le grand voyage du pays des Hurons, suivi du Dictionnaire de la langue huronne,
 éd. J. Warwick, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1998 [1632], p. 203.

^{60.} B. Vimont, Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France, és années 1644 & 1645, Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1646, p. 131.

si l'on se fie au récit d'une sorte de mise à l'épreuve de son matérialisme naturel, que son contact avec les missionnaires aurait fait disparaître à jamais. Dans un bel exercice de morale appliquée, exécuté à partir du *casus* ci-dessus évoqué des Sauvages « ravis » à la vue du portrait royal, le père Lalemant se représente confirmant leur acquisition spontanée d'un nouveau code moral: «[C]ombien de Castors [...] estime[z-vous] un Tableau si magnifique [...]?», demande-t-il. «Si je répondois, répond alors le chef, je dirois une mauvaise parole; il n'y a point de prix, mais bien du respect pour des choses si grandes. Les Castors ne sont rien, cela est quelque chose⁶¹ »; voilà de quoi clouer le bec à tous ces colonisateurs qui négligeraient les conversions au profit de la traite des fourrures! Critiques d'art avertis, les Amérindiens présents se prennent même à «expliqu[er] à leur mode toutes les particularitez de ce bel ouvrage, témoignans des satisfactions que le papier ne peut représenter⁶² », en regard de la toile. Déjà, dans la relation de Jean de Brébeuf pour l'année 1636, les Hurons «cognoiss[aient] » naturellement «la beauté de la verité» et, forts de cette connaissance, ils énonçaient le «plais[ir] merveilleu[x] » que leur donnait, dans les prêches des missionnaires, «la conformité de tous les poincts de la Doctrine Chrestienne⁶³ », tout particulièrement s'ils la comparaient à leur propre discours: «[M]ais nous autres nous parlons à l'étourdy, sans sçavoir ce que nous dysons⁶⁴», affirmaient-ils d'ailleurs d'une seule voix.

Des néophytes si « pleins de bonne volonté & de disposition 65 » n'incarnent-ils pas à eux seuls l'efficacité de la méthode jésuite? Le père Le Mercier commentait déjà ainsi la réaction des Hurons devant la chapelle « extraordinairement bien ornée » que les jésuites avaient préparée en vue d'un baptême : cela « donna aux Sauvages de quoy admirer, & à nous un beau sujet de les instruire 66 ». La théologie de la grâce reposant sur une capacité universelle à être touché, la relation missionnaire composera un Sauvage non seulement pieux, mais disposé naturellement, nous l'avons vu, à recevoir la beauté et à l'associer à la vérité, ce que l'hypotypose suivante, détaillant les hésitations fébriles d'une Huronne, permet, encore une fois, d'éprouver visiblement:

[M]erveilleusement surprise à l'entrée de [la] cabane [des missionnaires]; [elle] s'arreste quelques temps, n'osant s'avancer & passer outre, [...] d'un costé [...] se sent[ant] puissamment attirée par la nouveauté

^{61.} J. Lalemant, Relation [...] 1645 & 1646, op. cit., p. 184.

^{62.} Id.

^{63.} J. de Brébeuf, Relation [...] 1636, op. cit., p. 10.

^{64.} Ibid., p. 74.

^{65.} B. Vimont, Relation [...] 1644 & 1645, op. cit., p. 131.

^{66.} François Le Mercier, *Relation de ce qui s'est passé dans la mission de la Société de Jésus*, dans P. Lejeune, *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France en l'année 1637*, Rouen, Jean Le Boullenger, 1638, partie II, p. 246.

[de certains tableaux], d'un autre costé [montrant] la crainte qu'elle avoit [les] aprochant de plus pres [...] [d'être] incontinent saisie de mal, [crainte qui] la faisoit reculer en arriere. Neantmoins, après avoir bien disputé, la curiosité l'emporta⁶⁷.

Objet de mouvements irrépressibles, la femme aboutit chez les missionnaires, comme malgré elle et en dépit de la raison qui lui fait redouter non seulement l'inconnu, mais la mort elle-même : « [I]l faut que je m'hazarde, il faut que je voye, quand il m'en devroit couster la vie⁶⁸. » S'il convient de lire dans les réactions de cette Huronne l'expression d'une «craint[e] [d']être victime des épidémies qui ont décimé [son peuple]⁶⁹ », la lecture que fait le récit du corps même de cette femme s'apparente bel et bien à celle dont procède le discours sur les passions au XVII^e siècle, où «[l]es mouvements du corps n'accompagnent pas seulement les mouvements de l'âme: ils les expriment encore si parfaitement qu'aucune équivoque ne saurait désormais prévaloir⁷⁰ ». Aussi cette hypotypose fait-elle écho à une autre relation, où le même Le Mercier insiste sur la curiosité des Sauvages pour des arts devenus de véritables aimants: «[L]a curiosité de voir nos Images et d'entendre nostre chant attire ces peuples⁷¹»; s'agissant d'images du Jugement dernier, il y a certes là – comme chez notre téméraire Huronne - matière à s'émerveiller et, surtout, à illustrer les bienfaits d'une curiosité bien orientée, «raisonnable» et «nécessaire», pour reprendre les termes du programme du Ballet de la curiosité donné en 1670 au collège jésuite Louis-le-Grand⁷². Lejeune soulignera ailleurs l'appétit insatiable des Amérindiens non plus pour les plaisirs temporels, mais bien pour les images; à propos de deux portraits, l'un de Marie, l'autre de Jésus, il écrit, un peu impatienté: « Il nous les fallut laisser exposées tout le jour, pour contenter tout le monde⁷³ », comme quoi cette aisance à emprunter, dans un esprit cicéronien, le «chemin de velours» du plaisir esthétique⁷⁴ ne constitue qu'une étape, car il faudra au néophyte atteindre l'amour de la beauté de Dieu pour attester la vérité de sa conversion et, parallèlement, consentir volontiers à sa nouvelle condition de spectateur, étape nécessaire dans l'instauration d'un véritable code de conduite fondé sur l'imitation des signes extérieurs de la foi:

^{67.} Ibid., p. 247.

^{68.} Id.

^{69.} F.-M. Gagnon, La conversion par l'image, op. cit., p. 36.

^{70.} L. Desjardins, Le corps parlant, op. cit., p. 63.

^{71.} F. Le Mercier, Relation [...] 1637, op. cit., p. 246.

^{72.} Voir Ernest Boysse, Le théâtre des jésuites, Paris, Henri Vaton, 1880, p. 158-159.

^{73.} F. Le Mercier, Relation [...] 1637, op. cit., p. 4

^{74.} Voir Marc Fumaroli, Rhétorique et res literaria à l'âge classique, Genève, Droz, 2002 [1980], p. 51.

Ces pauvres gens [...] avoient souvent recours à nos prieres [...], & advouoient franchement qu'elles avoient plus d'efficace que leurs ceremonies, [...], & se resjouyssoient de nous oüir [sic] chanter des Hymnes & Pseaumes à leur intention, pendant lesquels [...] ils gardoient estroictement le silence, & se rendoient attentifs, pour le moins au son & à la voix, qui les contentoit fort⁷⁵.

On prendra également pour exemple de ce « chemin de velours » le parti que les missionnaires ont cru tirer d'un autre plaisir, celui du jeu, afin de le détourner au profit des missions par le biais de la production, à l'intention des néophytes, de paquets de cartes composés d'images saintes – à l'exemple des jeux de cartes pédagogiques produits en Europe depuis la fin du Moyen Âge 76 .

Dans son ouvrage bellement intitulé De l'oreille au cœur, suivant les mots qu'a eus Joseph-François Le Mercier à propos du «coup de salut⁷⁷» que représente le chant pour les missions, Paul-André Dubois souligne comment «la musique missionnaire agit [...] comme composante essentielle d'une stratégie [et] d'une conquête polymorphe de l'autre⁷⁸ ». Cependant, parce qu'il lit les relations comme autant de témoignages à valeur essentiellement documentaire, Dubois ne mentionne pas que, dans ces textes, «le goût» prêté « aux indigènes [...] pour le chant, la musique et les représentations figurées » pourrait avoir une fonction rhétorique; d'autant que ce goût s'oppose ouvertement à une incapacité semble-t-il chronique à lire et à écrire; «[h]eureuse conjoncture », écrira l'historien à ce sujet, « les indigènes de Sillery affichent [cependant] un goût marqué pour l'art vocal⁷⁹». Mais quand Paul Lejeune écrit que les Sauvages « prennent plaisir quasi tous tant qu'ils sont à chanter, ou à ouïr chanter⁸⁰ », ne se trouve-t-il pas à justifier le *modus operandi* privilégié par les missionnaires? Ce qui attire plutôt l'attention, ici, c'est bien qu'au même endroit où il formule cette remarque, le narrateur discrédite les Amérindiens en tant que compositeurs et interprètes d'une musique apparemment indissociable de la sorcellerie et de la superstition. De même, quand il rapporte qu'un Huron de la mission de Sainte-Marie aurait dénoncé avec véhémence l'affichage d'images saintes dans le village sous prétexte qu'il en «sort[irait] de

^{75.} G. Sagard, Le grand voyage du pays des Hurons, op. cit., p. 252-253.

^{76.} Voir Manson, «Les jeux pédagogiques sous l'Ancien Régime», dans Ève Netchine (dir.), *Jeux de princes, jeux de vilains*, Paris, Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2009, p. 80-81.

^{77.} F. Le Mercier, Copies de deux lettres envoiées de la Nouvelle France, au pere procureur des missions de la Compagnie de Jesus en ces contrées, Paris, Sébastien Cramoisy, 1656, p. 17.

^{78.} Paul-André Dubois, De l'oreille au cœur. Naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de Nouvelle-France. 1600-1650, Québec, Septentrion, 1997, p. 24.

^{79.} Ibid., p. 82-83.

^{80.} P. Lejeune, Relation [...] 1634, op. cit., p. 65.

certaines influences empestées qui se coulent jusque dans la poitrine de ceux qui les regardent⁸¹ », ce sont bien les paroles d'un sorcier qu'il donne à lire, en même temps qu'une mise en scène bien accordée à l'esprit de la Contre-Réforme.

* * *

Dans cet épisode relaté par Lejeune, la motivation superstitieuse du mécontent se voit assimilée à la virulence de la position des protestants à l'égard des images et l'efficacité de l'alliance du voir et du croire, confirmée par sa réaction viscérale elle-même. Une fois le monopole du missionnaire en ce qui a trait aux arts de représentation bien intégré par le converti, ses gestes mêmes en confirment la légitimité. Selon une conception essentiellement performative de la culture, dans les récits missionnaires, à travers l'imitation, les Sauvages adhèrent d'emblée à la hiérarchisation exposée – ce qui, en soi, appartient pour le lecteur des relations au domaine du miracle, qui «ravit en admiration ceux qui [...] en oyent le recit⁸²». En outre, s'agissant de peuples vivant, selon la perspective européenne, sans lois, la représentation de cette adhésion accrédite l'apparence de loi naturelle et universelle conférée non seulement aux manières d'être et croyances importées par les missionnaires, mais aussi, pour y atteindre, à leur vie matérielle: œuvres d'art – nous l'avons vu –, mais aussi habitation, vêtement et nourriture. Alors que la réalité missionnaire se caractérisait le plus souvent par des échanges – et des accommodements – culturels et matériels continuels⁸³, les récits qui en rendent compte les éludent, inféodant l'hybridation en cours à la nécessité apologétique, le terreau véritable des Amérindiens exposés aux pratiques culturelles - à l'esthétique-rhétorique - des missionnaires se révélant par le biais d'une adhésion spontanée à des pratiques dont ils admettent, verbalement ou autrement, le bien-fondé.

^{81.} P. Lejeune, Relation [...] 1637, op. cit., p. 52.

^{82.} J. Nicot, Thresor, op. cit., 1606, p. 412.

^{83.} Voir Gilles Havard et Cécile Vidal, *L'histoire de l'Amérique française*, Paris, Flammarion, 2003, p. 367 et suiv.

Éducation de la jeunesse et plaisirs de la fiction chez Geneviève Thiroux d'Arconville

Andréane Audy-Trottier
Université du Québec à Trois-Rivières

Entre 1800 et 1805, Geneviève Thiroux d'Arconville¹ consacre un temps considérable à écrire ou plus probablement à dicter² ses *Pensées et Réflexions morales*, qu'elle ne destine pas à la publication. Ces textes, perdus au cours du XIX^e siècle, ont récemment été retrouvés par Marie-Laure Girou Swiderski, professeure à l'Université d'Ottawa, et ont été acquis par la Chaire de recherche du Canada en rhétorique. Ils forment un corpus manuscrit d'environ 5 000 pages, réunies en douze volumes,

^{1.} À la fois femme de lettres et femme de sciences, Marie-Geneviève-Charlotte Darlus Thiroux d'Arconville (1720-1805) fit paraître la majorité de ses écrits entre 1750 et 1780, de façon anonyme. Son œuvre comprend quelques fictions, des traités de morale ainsi que des récits historiques et des traités scientifiques, comme son Essai sur la putréfaction, publié en 1766. Elle est également l'auteure de deux traductions scientifiques, soient les Leçons de chimie de Peter Shaw et le Traité d'ostéologie d'Alexander Monroe, parus en 1759.

Les différentes calligraphies de ses œuvres manuscrites ainsi que son grand âge laissent à penser que des secrétaires écrivent sous sa dictée.

dont les différents textes comprennent des anecdotes ou portraits de contemporains, des œuvres de réflexion morale, des écrits relevant du genre historique, des textes scientifiques, quelques fictions, des textes de critique littéraire et des textes biographiques. Parmi ces derniers, *Histoire de mon enfance* m'a vivement intéressée, car il met en scène le goût vif de M^{me} d'Arconville pour la lecture, goût qu'elle justifie ainsi: « J'étais née malheureusement avec une tête si active, que je saisissais avec avidité tous ce qui pouvait lui donner de la pature³. » Ce texte révèle, au demeurant, une fine analyse de sa pratique de la lecture, analyse qu'elle fait non seulement en dame âgée qui se ressouvient de ses anciennes amours, c'est-à-dire avec une sorte d'ironie bienveillante à l'égard de la jeune fille qu'elle fut, mais également à travers le prisme de l'analyse morale. Toujours à l'affût des ressorts cachés qui l'animent, Mme d'Arconville, dont la sensibilité religieuse est proche de celle des jansénistes, envisage son activité de lectrice en moraliste. D'autres textes de son œuvre manuscrite⁴ témoignent de ses intérêts esthétiques et pédagogiques et m'incitent à réfléchir sur le rapport entre les plaisirs de l'imagination et la morale afin d'essayer de comprendre comment elle conçoit la nature et la fonction du plaisir esthétique dans l'éducation de la jeunesse. Il faudra d'abord considérer la manière dont elle envisage l'expérience de la fiction ainsi que le pouvoir qu'elle lui reconnaît, analyser ensuite les dangers qui menacent les jeunes gens par la lecture, thème récurrent de la réflexion pédagogique et voir finalement quelles sont les lectures approuvées ainsi que leurs effets.

LES POUVOIRS DE L'IMAGINATION OU L'EXPÉRIENCE DU ROMANESQUE

Dans *Histoire de mon enfance*, Geneviève d'Arconville raconte les premiers moments de sa vie jusqu'à son mariage, à l'âge de quatorze ans. Elle y décrit notamment sa soif de savoir, sa découverte du monde livresque et consacre les dernières pages à ses premières lectures romanesques. Comme elle sait que ce genre de lecture ne lui serait assurément pas permis, elle use d'un subterfuge pour se livrer à son envie: « Comme notre appartement étais composé de plusieurs pieces, je pouvais, sous prétexte d'aller étudier de la musique et le clavecin, être séparée de mon ange [c'est-à-dire de sa nourrice] une partie de la journée, j'en profitais, pour me livrer, non à l'étude assurément, mais à la

^{3.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance [s. d.], dans Pensées et réflexions morales de Me d'Arconville, ms., 1800-1805, vol. 3, p. 377-378.

^{4.} Il s'agit plus particulièrement des textes suivants: Histoire de ma littérature, Sur l'éducation, Sur le plaisir et le bonheur, Sur les châteaux en Espagne, Sur les romans, Sur l'illusion, Sur l'histoire et Sur l'étude de l'histoire.

lecture des Romans⁵. » La lecture romanesque constitue ici un plaisir nécessairement secret, caché et privé; aussi prend-elle bien soin de le dissimuler à toute personne pouvant le lui interdire. Le *ravissement* même que la jeune fille éprouve à la lecture des romans est tributaire d'une pratique silencieuse, voire solitaire, du texte. Le simple fait d'évoquer cette pratique, des décennies plus tard, semble représenter pour elle une source de joie. Ainsi avoue-t-elle, dans son texte *Sur l'enthousiasme*, qu'elle se

représente avec envie, celui qui tranquile dans son cabinet, ou a l'ombre d'un feuillage épais, qui contribue encore à augmenter le charme de l'ouvrage sublime soit en prose, soit en vers, que le hasard lui a procuré transporté des beautés qu'il y a trouvé, il quitte son livre, pour se pénétrer du plaisir qu'il vient d'éprouver. L'enthousiasme le saisit, il s'agite, se lève, marche à grand pas; mais son ravissement le ramène bientôt, où il a laissé ce livre, dont il est si enchanté en effet, comment n'être pas transporté à la lecture des beaux morceaux de Littérature⁶.

Qu'il s'agisse du cabinet ou de la nature, le lieu de la lecture doit être en retrait de la société. De la tranquillité dépend le plaisir de la lecture, qui n'est jamais dérangée dans le tableau idyllique qu'en fait Geneviève d'Arconville, et c'est également ce qui permet de créer une émotion aussi vive que l'enthousiasme chez le lecteur. Si celui-ci quitte l'ouvrage un instant, afin de mieux jouir du plaisir qu'il ressent, c'est parce qu'il sait pouvoir y revenir aussitôt que le moment de grâce sera passé. L'émotion vive que lui procure cette lecture romanesque l'enchante et le transporte, et cet enchantement et ce transport dépendent, me semble-t-il, d'une lecture privée et silencieuse qui, « en intériorisant toutes les émotions [permet] au lecteur de se retirer bien plus encore dans le monde de l'imaginaire⁷ ». Et l'on pourrait ajouter, de surcroît, que ce mode de lecture est la condition nécessaire qui permet d'intensifier le plaisir ressenti jusqu'au ravissement. Une fois atteint ce paroxysme, le lecteur en garde un souvenir persistant pouvant facilement être réactualisé: « []] ettons des yeux avides sur ces poétes sublimes qu'on ne peut lire sans un ravissement qui charme notre esprit et pénètre jusqu'a notre cœur; cette lecture reste même tellement gravée dans notre imagination qu'elle ne peut jamais sortir de la mémoire8.»

^{5.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance, op. cit., p. 474.

M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur l'enthousiasme [s. d.], dans Pensées et réflexions morales, op. cit., vol. 9, p. 213-214.

Reinhard Wittmann, «Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^e siècle?» [1997], dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Histoire de la lecture dans le monde occidental, Paris, Seuil, 2001, p. 348-349.

^{8.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur l'enthousiasme, op. cit., p. 227-228.

M^{me} d'Arconville renouvellera souvent l'expérience de la lecture romanesque - comme elle l'avoue dans son Histoire de mon enfance. Cette activité lui plaisait au point où « toute autre lecture [lui] devint bientôt insipide⁹», remarque à laquelle elle ajoute : «[L]es Romans [...] me ravissaient ; ils crèerent en moi de nouvelles idées, de nouveaux sentimens et une nouvelle existence¹⁰. » Dès ses premières expériences du romanesque, en somme, elle vit ce que Michel Fournier a théorisé comme «un transport, un ravissement qui se traduit par une plongée dans un espace imaginaire¹¹»; bref, un mouvement qui touche le plan phénoménal de la lecture. À l'intérieur de cet espace, c'est une autre vie qui s'offre à elle, une vie secrète qui lui appartient en propre, une vie intellectuelle faite de nouvelles idées que nul ne peut censurer et de nouveaux sentiments qu'aucune autorité n'est en mesure de juger. En outre, le caractère inédit de l'expérience esthétique et la capacité de celle-ci à susciter des idées neuves deviennent une source supplémentaire d'émerveillement pour la jeune fille. Dans un essai intitulé «Les plaisirs de l'imagination » et faisant partie du quatrième volume du Spectateur, ou le Socrate moderne (1720) qu'il publie avec Richard Steele, Joseph Addison a bien décrit les effets de « tout ce qui est nouveau ou extraordinaire », en expliquant notamment que cela « excite un Plaisir dans l'Imagination, parce qu'il remplit l'Ame d'une agréable surprise, qu'il satisfait sa curiosité, & qu'il l'enrichit d'une Idée qu'elle n'avoit pas¹² ».

L'expérience que fait Geneviève d'un roman en particulier la marquera profondément, et c'est précisément sur le souvenir de cette lecture que se fonderont la plupart de ses jugements sur le genre romanesque. Alors qu'elle succombe à la curiosité et fouille la chambre de son oncle, elle tombe « par hasard » sur un volume des œuvres de l'abbé de Saint-Réal, où se trouve l'*Histoire de Dom Carlos*, célèbre roman historique et galant de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le plaisir que ressent M^{me} d'Arconville à cette lecture est d'une charge émotive palpable:

[A]vec quel ravissement ne lus-je pas ce charmant ouvrage, quoique ce ne fut point le premier Roman que j'eusses a ma disposition, il étais si supérieur à ceux que Lisette m'avait prêté, et me fit une telle impression qu'elle m'est encore aussi presente que si je la ressentais dans ce moment; je le relus tans de fois, que j'en savais près de la moitié par cœur, et m'en souvenais encore à l'âge de 20 ans, j'en avais alors 14 [...] L'idée de Dom

^{9.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance, op. cit., p. 473.

^{10.} Ibid., p. 474.

Michel Fournier, Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 48.

^{12.} Joseph Addison, «Les plaisirs de l'imagination», dans J. Addison et Richard Steele, *Le Spectateur*, ou le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle [1720], Amsterdam, Frères Wetstein, vol. 4, p. 254.

Carlos me suivait partout, je m'en faisais un tableau charmant, et j'avais conçu pour lui une véritable passion, telle que j'aurais pû l'avoir pour un homme avec lequel j'aurais vécu en société¹³.

D'abord, le ravissement qu'éprouve la jeune fille n'est pas sans rappeler la définition du sublime que propose Boileau dans sa préface au Traité du sublime du Pseudo-Longin: le sublime est tout ce qui «enlève, ravit, transporte¹⁴. » Il consiste en une rupture brutale d'avec le monde réel, une fascination qui tient ici, ce me semble, d'une part, à la grandeur et, l'héroïsme du personnage et de l'histoire et, d'autre part, aux charmes de la galanterie. Ensuite, l'émotion ressentie semble bien authentique pour la jeune fille, qui se compare alors à la Sophie de Rousseau, qui s'éprend de Télémaque, le héros de l'œuvre éponyme de Fénelon: « J'osai dire que je pouvais prouver par moi même que cette partie du Roman d'Emile n'était pas hors de la nature, et que j'avais devancé d'effet ce que Rousseau n'avait fait qu'inventer¹⁵. » Cependant, la passion amoureuse qu'elle conçoit pour le héros du roman ne lui procure pas un bonheur sans mélange, puisqu'une certaine honte l'accompagne: «[J]e sentais que ma conscience me reprochais ce sentimens permanent, qui ne me quittais jamais, et que j'entretenais par la lecture presque journaliere de l'ouvrage qui me l'avait inspiré¹⁶. » Le plaisir découlant du sentiment amoureux qu'elle éprouve, mais que sa conscience réprouve, me semble revêtir une signification particulière en regard de la pensée de Burke sur le sublime, dans la mesure où ce plaisir est intimement lié à la terreur et à l'idée de conservation de soi. Au-delà de toutes les nuances qu'il instaure entre le plaisir, le delight et le sublime, je retiendrai de Burke deux affirmations qui suffisent à éclairer l'expérience que fit de la lecture Mme d'Arconville: d'abord, l'idée que « tout ce qui est propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur & de danger [...] ce qui ne roule que sur des objets terribles, ou ce qui agit de manière à inspirer de la terreur, est une source du sublime¹⁷»; ensuite, l'idée selon laquelle «les passions [...] qui regardent la conservation de l'individu, ont pour objet principal la douleur & les dangers, & de toutes les passions ce sont les plus puissantes¹⁸». On remarquera toutefois, chez M^{me} d'Arconville,

^{13.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance, op. cit., p. 475-477.

^{14.} Nicolas Boileau, «Préface», dans [Pseudo-Longin], *Traité du sublime* [1674], dans N. Boileau, *Œuvres*, éd. Jean-Augustin Amar, Paris, Lefèvre, t. III, p. 10.

^{15.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance, op. cit., p. 477-478.

^{16.} Ibid., p. 478.

Edmund Burke, Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau & du sublime [1757], trad. abbé Des François, Londres/Paris, Hochereau, 1765, p. 78.

^{18.} Id.

un déplacement des enjeux que cette théorie suppose vers l'univers moral, le danger suprême étant ici le pouvoir de l'imagination, comme elle l'écrit si bien dans son traité *Des passions*:

Imagination tant célébrée, toi d'où dépendent le bonheur & le malheur des humains: insensés que nous sommes, nous nous livrons au plus mortel de tous nos ennemis, quand nous nous abandonnons à tes chimères! Toi seule es l'aliment qui entretient & qui fomente le feu de nos passions; tu resserres nos chaînes, en répandant des fleurs sur les précipices qui nous environnent, pour nous en cacher le danger. Si l'amour te doit tous ses charmes, il te doit aussi tous ses malheurs¹⁹.

La menace n'étant pas physique, mais morale, l'enjeu le sera également, puisqu'il ne s'agira pas ici de la question de la préservation du corps, mais bien de celle du cœur, lequel est menacé de corruption. Au reste, le fondement de cette forme de plaisir paradoxal ne résiderait pas au sein des passions découlant de l'instinct de conservation de soi tel que conçu par Burke, mais plutôt au cœur du dilemme qui, chez la lectrice, se joue entre le plaisir de la lecture et la crainte des dangers de l'imagination. La culpabilité qu'elle ressent agit alors comme un mécanisme de défense en l'avertissant du danger qui menace son âme.

D'ailleurs, le plaisir qu'elle éprouve à la lecture de l'*Histoire de Dom Carlos* ne suffit bientôt plus à contrebalancer cette culpabilité qui accompagne chaque lecture: « [J]e me crus obligée de m'en accuser; mon confesseur m'en fit un grand scrupule, et m'ordonna de bruler le livre qui avait fait naitre en moi un sentiment aussi coupable que déraisonnable, puisqu'il ne portait que sur une idée chimérique, qui ne pouvait jamais être réalisée²⁰. » Il est intéressant de remarquer ici que le confesseur ne met pas en doute la valeur morale du récit. Il condamne l'expérience de la lecture, le « transport romanesque » qui sollicite l'imagination dans ce qu'elle a de plus chimérique. Puisque la lecture éloigne la jeune fille du monde réel, elle devient nécessairement une source de corruption du jugement; la fiction, même en ayant pour objet la vertu, n'atteint jamais la vérité et demeure toujours dans l'illusion et l'opinion.

DANGERS RÉELS DE LA LECTURE ET ÉDUCATION MORALE

De fait, le plaisir que suscite la lecture de Dom Carlos chez la jeune fille est celui d'une passion amoureuse, laquelle ne serait pas sans périls si elle était vécue dans le monde réel. Par le biais du transport romanesque, une distance

^{19.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Des passions, Londres, s. é., 1764, p. 68.

^{20.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance, op. cit., p. 478-479.

suffisante est créée entre le sujet et la situation dangereuse, distance qui permet habituellement à celui-ci de jouir de cette passion tout en se gardant des suites funestes que pourraient entraîner ces débordements passionnels dans la réalité. C'est même dans ce divertissement a priori sans conséquence que réside l'un des arguments en faveur des romans qu'expose Nicolas Lenglet Dufresnoy dans De l'usage des romans: « [C]eux que j'ai lus ont réjoüi mon imagination, ils m'ont diverti sans risque & sans péril. Ce n'est pas peu; & comme j'aime assez mon imagination pour lui rendre tous les services qui sont en mon pouvoir, j'ai continué à les lire, j'ai continué à les goûter, & j'en suis toujours agréablement sorti²¹. » C'est également la manière qu'a Dubos d'envisager le plaisir esthétique. La passion ressentie est d'abord réelle puisque, pendant un instant, le spectateur peut être complètement saisi par l'illusion. Elle devient ensuite superficielle, grâce à un effort de réflexion du sujet qui comprend peu à peu qu'il est devant une imitation et non devant la réalité. Celui-ci peut alors se laisser prendre par l'émotion, s'affliger autant qu'il le désire, car il n'y aura pas de conséquences; l'expérience demeurera un « plaisir pur²² ».

Toutefois, ce n'est pas la vision que développe M^{me} d'Arconville dans *Sur les romans*, où elle envisage surtout les dangers de la lecture romanesque: « [P]our les romans c'est, à mon gré, la lecture la plus dangereuse qu'on puisse faire surtout, dans cet age où la nature commence à déployer tout son pouvoir créateur, en exerçant sur les sens, cet empire absolu, si difficile à dompter²³. » Ce serait même aller contre la visée par excellence de l'éducation de la jeunesse – telle qu'elle en fait la description dans *Sur l'éducation*²⁴ –, puisque celle-ci devrait aspirer principalement

à former son cœur à la vertu, de travailler à etudier assez l'organisation de sa tete, pour découvrir ce qui l'occuppe principallement, la calmer si elle est trop vive, et son imagination trop exhaltée, éviter tout ce qui pourrait lui donner de l'aliment lequel ferait germer avec l'age ces passions tumultueuses qui font le malheur de la vie et engendrent meme souvent des vices²⁵.

^{21.} Nicolas Lenglet Dufresnoy, *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve De Poilras, 1734, vol. 1, p. 4-5.

^{22.} Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* [1719], Utrecht, Étienne Neaulme, 1732, t. I, p. 16.

^{23.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur les romans [s. d.], dans Pensées et réflexions morales, op. cit., vol. 1, p. 237.

^{24.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur l'éducation, dans Pensées et réflexions morales, op. cit., vol. 1, p. 209-223.

^{25.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur les romans, op. cit., p. 214-215.

De fait, pour elle, les passions induites par la lecture romanesque sont nécessairement déréglées et produisent, par conséquent, des effets véritablement néfastes, tant sur le corps du lecteur que sur son âme. La lecture devient alors « pernicieuse non seulement à leurs mœurs mais encore à leur santé²⁶». Cette critique, rappelons-le, participe d'un courant médical dont Tissot est le plus célèbre représentant et qui, durant le second XVIII^e siècle, s'est beaucoup intéressé au mouvement organique que provoque la lecture. Les jeunes filles étaient particulièrement visées par les recommandations des médecins, puisqu'elles y risquaient jusqu'à la nymphomanie. Dans l'imaginaire de l'époque, les plaisirs de l'imagination portent à conséquences; dans l'ouvrage qui l'a rendu célèbre, De la santé des gens de lettres (1766), Tissot écrira: « Une fille qui à l'âge de dix ans lit au lieu de courir, doit être à vingt une femme à vapeur, & non point une bonne nourrice²⁷. » En ce sens, la tête, le cœur et le corps semblent bel et bien menacés de corruption, affectant ainsi tous les moyens de connaître, que M^{me} d'Arconville, dans son court texte intitulé Sur les romans, classe selon différentes catégories.

Après avoir condamné sans appel les romans obscènes, source évidente de corruption du cœur, et les romans historiques, en raison de leur inexactitude²⁸, elle fait le procès des romans tendres, « ou la vertu est peinte, avec ce charme seducteur qui persuade à une jeune personne qu'elle serait capable des efforts [sublimes] des héroïnes de Romans pour surmonter leurs faiblesses²⁹ ». L'auteure poursuit: « [E]lle s'enthousiasme d'un tableau si flatteur pour son amour propre, (peché mignon des femmes) elle desirerait presque d'avoir un amant pour pouvoir exercer sur elle cet empire si glorieux qui la rendrait supérieure à toutes celles de son sexe³⁰. » Même si c'est dans le spectacle de la vertu que réside la source du plaisir éprouvé, M^{me} d'Arconville y voit surtout une autre voie de perdition pour les jeunes filles. C'est pour ce même motif qu'elle fustige l'auteur de l'*Émile* dans son *Examen des ouvrages de J.J. Rousseau*: « [M]algré le charme de son stile, et le plaisir qu'on a à les lire, on ne peut s'empêcher, non seulement de les critiquer; mais de blamer leur

^{26.} Ibid., p. 238.

^{27.} Samuel Auguste Tissot, *De la santé des gens de lettres* [1766], Lausanne, Franç[ois] Grasset, 1769, p. 200.

^{28.} Elle écrira, en effet, que « ce sont les romans prêtendus historiques qu'on peut nommer *amphibies*, comme les faits qui y sont rapportés se trouvent liés à des descriptions enchanteresses, qui font la baze des Romans ils plaisent infiniment aux jeunes gens, parce qu'ils se persuadent qu'ils apprenent l'histoire en les lisant, comme ils la trouvent sous cette forme beaucoup plus agréable que dans les historiens, qui n'ont en vue que d'instruire des événements importants qui ont occuppé tout l'univers » (M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, *Sur les romans, op. cit.*, p. 243-244).

^{29.} Ibid., p. 240.

^{30.} Ibid., p. 240-241.

indécence³¹. »Malgré tout le plaisir qu'elle ressent, par exemple, à la lecture de Julie ou la nouvelle Héloïse, elle dira que « rien n'est plus immoral assurément³² » que ce roman. Son sentiment à l'égard de la lecture semble toujours osciller entre l'enthousiasme absolu et la crainte des passages « d'une chaleur qui brule le papier³³ », lesquels sont dangereux, parce que susceptibles de corrompre et les cœurs et les esprits. À propos de la scène où Saint-Preux baise les vêtements de Julie, elle écrira qu'« on ne peut pas s'empêcher de partager son enthousiasme en le lisant quoi qu'en le blamant cependant d'avoir fait un usage aussi voluptueux qu'indécent d'un talent qu'il posséde au suprême dégré³⁴ ». C'est, en effet, par sa puissance même que l'éloquence de Rousseau constitue une menace et c'est peut-être la raison pour laquelle elle ne lui pardonne pas son talent. Elle critique non seulement le discours, mais également l'homme qui a pris la plume et en a fait un usage condamnable, alors qu'il aurait dû mettre son éloquence au service de la moralité. En outre, elle reconnaît sa propre faiblesse puisqu'elle a été d'abord conquise par la lecture avant de la condamner. C'est dire combien le récit pourrait entraîner le dérèglement des passions chez les jeunes personnes, si elle-même n'a pu y résister.

Cette question de la peinture de la vertu est extrêmement complexe du point de vue des pédagogues du XVIII^e siècle. L'interprétation qu'en fait M^{me} d'Arconville est complètement différente de celle de M^{me} de Genlis, par exemple, qui proscrit la lecture de *La Princesse de Clèves*, roman tendre et moral. On se souvient que l'héroïne de M^{me} de La Fayette ne succombe jamais à son affection pour M. de Nemours. M^{me} de Genlis écrit pourtant dans *Adèle et Théodore*:

[U]ne mere croit faire des merveilles en permettant à sa fille de lire ce qu'on appelle des Romans moraux, comme, par exemple, la princesse de Clèves, où l'on trouve, dit-on, de si beaux exemples de vertu, où l'héroïne résiste avec tant de force & de courage à la plus violente passion. En voyant l'excès du sentiment qui la domine, & les combats affreux que le devoir excite en elle, si l'on peut croire que c'est-là une peinture fidele du cœur, il faut croire aussi que l'amour est absolument indépendant de votre volonté, qu'il est inutile de s'opposer à ses progrès, & qu'alors la vertu n'est qu'un tourment de plus³⁵.

^{31.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Examen des ouvrages de J.J. Rousseau, dans Pensées et réflexions morales, op. cit., vol. 8, p. 31.

^{32.} Id.

^{33.} Ibid. p. 33.

^{34.} Id.

^{35.} Stéphanie Félicité de Genlis, Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation, Paris, M. Lambert et F.J. Baudouin, 1782, p. 270.

Dans les deux exemples, le chemin de la vertu est certes le plus ardu. Mais si M^{me} de Genlis réprouve l'alliance entre vertu et malheur au profit d'une nouvelle conception de la moralité qui suppose que le plaisir soit la conséquence logique des beaux sentiments moraux et donc de la vertu, pour M^{me} d'Arconville, en revanche, c'est dans l'efficacité même de l'exemple vertueux que réside le danger: la peinture de la vertu ne peut que piquer l'amour-propre des lectrices, lesquelles souhaiteraient ensuite vivre une telle situation uniquement pour triompher du vice et s'en enorgueillir.

Si M^{me} d'Arconville – toujours dans *Sur les romans* – condamne sans appel les romans tendres et historiques, elle fera cependant l'éloge des romans «utiles» de Le Sage qui contiennent, écrit-elle,

le tableau le plus véridique, et le plus instructif en même tems (surtout celui de Gilblas) de tous les défauts, les travers et même les vices, dont les hommes sont susceptibles dans tous les etats, car il n'y en a aucun qu'il n'ait parcourut, et dont il fait la peinture la plus fidelle. L'on ne peut lire cet excellent ouvrage sans s'y reconnoître, et plusieurs personnes de sa connoissance. On y trouve donc celle de soimême la plus nécessaire de toutes et qu'on ignore cependant presque toute sa vie, faute de s'étudier³⁶.

L'utilité morale de l'écriture romanesque devient ainsi le critère sans lequel la lecture n'est en aucun cas justifiable. Celle-ci n'aurait donc de valeur que lorsqu'elle devient « philosophique » et qu'elle permet de réfléchir sur soi-même, de s'étudier à travers le portrait des personnages. L'abbé Trublet avait déjà décrit, dans un *Essai sur divers sujets de littérature et de morale* publié en 1735, cette nouvelle manière, philosophique, de lire les ouvrages d'abord dédiés au seul plaisir:

Ils deviennent des livres philosophiques entre les mains d'un lecteur philosophe; ils le font & sentir & penser. En réfléchissant sur les sentimens qu'ils excitent en lui, en cherchant les causes de son plaisir, il s'instruit sur la nature de l'art qu'on a employé pour lui plaire; & ce qui est bien plus important encore, il apprend à se connoître lui-même, à connoître l'homme³⁷.

C'est ce dernier rôle de la fiction, celui d'apprendre à connaître les hommes, qui deviendra central, autant dans l'invention littéraire que dans la réception des textes. Le rôle avoué de l'art, depuis l'Antiquité, qui est de civiliser les peuples, de policer les mœurs, est plus que jamais au cœur des préoccupations esthétiques de M^{me} d'Arconville. Celle-ci exige des écrivains

^{36.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur les romans, op. cit., p. 246-247.

^{37.} Nicolas-Charles-Joseph Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, Briasson, 1735, t. I, p. 102.

une connaissance minutieuse du cœur humain pour que chaque œuvre puisse devenir un tableau complet de l'humanité et servir ainsi l'entreprise des moralistes.

C'est également au nom des vertus de l'utilité qu'elle critique la lecture romanesque. Même si celle-ci est agréable, il n'en demeure pas moins qu'elle détourne le sujet d'une étude plus sérieuse et plus utile. De fait, Sur les Romans réprouve le plaisir que les jeunes lecteurs « éprouvent en les lisant [car ils] les détournent de toute occupation sérieuse³⁸ »; «il en résulte, poursuitelle, que le travail et l'étude leur deviennent insupportables³⁹ ». Cette critique à l'encontre des romans trouve bon nombre d'appuis au XVIII^e siècle, notamment chez le philosophe allemand Johann Adam Bergk, contemporain de M^{me} d'Arconville. Celui-ci considère que ce loisir lettré représente un crime: «[L]ire un livre uniquement pour tuer le temps est un acte de haute trahison envers l'humanité parce que l'on rabaisse un moyen destiné à atteindre des buts supérieurs⁴⁰. » Pour lui, comme pour M^{me} d'Arconville, en tout temps dans l'art l'agréable doit se subordonner à l'utile. Annie Becq rappelle à ce sujet que «les artistes classiques, si conscients qu'ils fussent que la fin de l'art était de plaire, lui ont cependant assigné une fin morale ou philosophique, pour l'asseoir sur des fondements sérieux⁴¹ ». C'est suivant ce même esprit que même la lecture de romans historiques, pourtant encouragée par d'autres pédagogues, ne trouve grâce aux yeux de M^{me} d'Arconville. La poésie et le roman sont, pour elle, deux genres littéraires propres à exciter les passions et à entraîner le cœur et la raison par des tableaux certes enchanteurs, mais dont l'utilité est inexistante. Il semble qu'elle ne reconnaisse ce goût déraisonnable qu'à l'enfance, comme si elle chargeait le processus de maturation de l'individu de l'en guérir. La raison en est peut-être que c'est en vieillissant qu'elle-même fut en mesure d'apprécier les études utiles, comme elle l'écrit dans *Histoire de* ma littérature:

Mon jugement s'étant enfin formé avec l'âge [...] je renonçai absolument a la Poësie sentans quelle ne pouvait avoir d'autre mérite, que celui de présenter des tableaux enchanteurs qui n'apprennent rien; aussi ce goût n'appartient il qu'a la jeunesse, l'âge mur en guérit et l'on aime plus que les *faits* qui nous instruisent soit de la seine moral, soit de l'histoire ou des sciences⁴².

^{38.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur les romans, op. cit., p. 239.

^{39.} Ibid., p. 239.

^{40.} R. Wittmann, op. cit., p. 351.

^{41.} Annie Becq, Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814, Paris, Albin Michel, 1994 [1984], p. 65.

^{42.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de ma littérature, dans Pensées et réflexions morales, op. cit., vol. 5, p. 178-179.

M^{me} d'Arconville admet également, dans *Sur l'enthousiasme*, que « dans la premiere jeunesse, il est rare que l'histoire ait de l'attrait⁴³ », comme si le genre historique ne possédait pas la capacité de susciter le même plaisir que le roman. Pour instruire sans dangers, la lecture par excellence serait, sans aucun doute, celle de l'histoire; à cette effet, elle mentionne dans *Sur l'histoire* qu'il s'agit, pour les jeunes, d'« une occupation sérieuse, qui leur ferait acquérir des connaissances utiles, et meme indispensables⁴⁴ ». Pour M^{me} d'Arconville, seuls les faits « sont dignes d'occupper une teste raisonnable⁴⁵ ».

Pourtant, lorsqu'elle raconte dans Histoire de mon enfance sa lecture de l'Histoire ancienne de Rolin offerte par son père, il me semble, au contraire de ce qu'elle affirme, que le récit historique produit les mêmes effets qu'un roman: «[J]'en étais sans cesse occupée et ne parlais d'autre chose, je me rappelle encore l'impression que me fis surtout la mort d'Abradate, ainsi que de sa femme Panthé, et la destruction de carthage qui me firent repandre beaucoup de pleurs⁴⁶. » Ce ne sont pas les connaissances historiques qu'elle acquiert lors de cette lecture que Geneviève d'Arconville commente dans ce texte, preuve s'il en est une que le plaisir qui l'habite tire moins son origine des faits racontés que de la représentation pathétique qui en est faite et des émotions que le récit suscite en elle. Ce passage dans lequel M^{me} d'Arconville commente une lecture passée me semble illustrer de façon exemplaire ce que Dubos écrivait dans ses Réflexions critiques, à savoir que l'affliction produite en nous par l'expérience artistique est une condition nécessaire au plaisir esthétique. D'ailleurs, pour ce dernier, «l'Art de la Poësie & l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger⁴⁷ », comme si le mérite de l'œuvre dépendait étroitement de sa capacité à toucher vivement le lecteur ou le spectateur. En ce sens, les larmes que répand la jeune Geneviève à l'occasion de cette lecture, bien qu'elles participent surtout du goût dominant au XVIII^e siècle pour l'épanchement public d'une sensibilité exacerbée témoignant des « vertueuses qualités 48 » de son âme, prouvent surtout l'efficacité du pathétique de l'auteur.

^{43.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur l'enthousiasme, op. cit., vol. 1, p. 233-234.

^{44.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Sur l'histoire, dans Pensées et réflexions morales, op. cit., vol. 1, p. 235.

^{45.} Id.

^{46.} M.-G.-C.D. Thiroux d'Arconville, Histoire de mon enfance, op. cit., p. 471-472.

^{47.} J.-B. Dubos, Reflexions critiques, op. cit., t. I, p. 1.

Anne Coudreuse, Le goût des larmes au XVIII^e siècle, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1.

CONCLUSION

La pensée de M^{me} d'Arconville semble s'enrayer dans ce dilemme. D'une part, l'histoire ne touche que lorsqu'elle emprunte les armes de son adversaire en produisant des tableaux pathétiques; d'autre part, le roman tendre est d'une efficacité terrifiante. Même les ouvrages religieux, par leur grande facilité à provoquer l'enthousiasme du lecteur, constituent une menace pour la jeunesse. M^{me} d'Arconville raconte, par exemple, comment son amie Lisette, après avoir lu la Vie des Pères du désert, tente de convaincre les jeunes demoiselles du couvent de suivre l'exemple décrit et de s'enfuir avec elle. Ce n'est donc jamais l'efficacité du romanesque ni même l'ambition morale de l'œuvre qui se trouvent mises en cause; le récit romanesque ne faillit pas. Afin de comprendre pourquoi l'œuvre ne remplit pas sa mission éducative, il faut chercher du côté du lecteur qui, dans la perspective moraliste qui est celle de M^{me} d'Arconville, se laisse toujours aveugler par son amour-propre, d'autant plus s'il est jeune. Quant au roman « utile », c'est bien le seul qui trouve grâce à ses yeux, puisqu'en présentant le tableau de l'humanité il permet d'acquérir cette connaissance de soi qui fait si cruellement défaut à la jeunesse. Le plaisir que l'on peut y prendre n'est pas même mentionné par M^{me} d'Arconville, comme s'il devait être entièrement annihilé au profit de l'éducation morale.

Notices biographiques

Frédéric Abraham remet en question l'ancrage de la philosophie morale dans les domaines de la bioéthique et de l'éthique de l'environnement. Il est l'auteur d'une thèse en philosophie intitulée Sur ce qu'il y a d'éthique en esthétique de l'environnement, soutenue en 2012 à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il y aborde la question du fondement de l'éthique environnementale et y critique la place accordée à la valeur esthétique par quelques philosophes, dont Allen Carlson, Arnold Berleant et Martin Seel. Diplômé en sciences biologiques (B. Sc.), en philosophie (B. A.) et en bioéthique (M. A.) de l'Université de Montréal, il enseigne la philosophie au Collège Ahuntsic depuis 2008.

Andréane Audy-Trottier est doctorante au Département de lettres et de communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières sous la direction conjointe de Marc André Bernier et de Michel Fournier (Université d'Ottawa). Elle s'intéresse notamment aux liens entre la fiction et la transmission du savoir à travers les récits d'éducation au XVIII^e siècle. Elle est également, depuis 2006, assistante au sein de la Chaire de recherche du Canada en rhétorique.

- Marc André Bernier est professeur de littérature à l'Université du Québec à Trois-Rivières, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en rhétorique et président de la Société internationale d'étude du XVIII^e siècle. Il a fait paraître récemment *La raison exaltée. Études sur* De la littérature *de Madame de Staël* (2011) et, avec Deidre Dawson, *Les* Lettres sur la sympathie (1798) de Sophie de Grouchy. Philosophie morale et réforme sociale (2010).
- Daniel Dumouchel est titulaire d'un doctorat de l'Université de Paris-IV (Paris-Sorbonne) et enseigne la philosophie moderne et l'esthétique au Département de philosophie de l'Université de Montréal depuis 1993. Il a publié *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique* (1999) et de nombreux articles consacrés à différents aspects de l'émergence de l'esthétique comme discipline philosophique depuis le XVIII^e siècle. Ses travaux plus récents portent sur l'intersection entre l'esthétique philosophique et la théorie des passions et des émotions au siècle des Lumières.
- Suzanne Foisy est professeure associée au Département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Elle y a enseigné de 1989 à 2011. Spécialiste de Schelling, elle a publié des articles sur l'idéalisme allemand et l'esthétique contemporaine, participé à L'Esthétique de Kant (1998) et contribué à fonder la revue Æ ainsi que le Laboratoire de recherche en esthétique de l'UQTR. Elle a dirigé, codirigé ou présenté des dossiers dans Philosophiques, Dialogue (avec David Kob), Æ, Lumen (avec M. A. Bernier), Tangence (coll. «Confluences»), ainsi que L'expérience esthétique en question: enjeux philosophiques et artistiques (avec Claude Thérien et Josette Trépanier, 2009) et Désintéressement et esthétique (avec Claude Thérien, 2013).
- Branka Kopecki, après des études en Yougoslavie et en Italie en philosophie de l'art et en littérature comparée des arts, a fait des études à l'Université Laval en arts visuels dans les années 1990. En 2007, elle y a terminé un doctorat. Professeure à l'Université du Québec à Trois-Rivières depuis 2009 et chargée de cours à l'Université Laval à Québec, sa carrière a été reconnue par plusieurs prix et distinctions. Depuis une quinzaine d'années, elle œuvre dans le milieu des arts en participant régulièrement à différents jurys, comités et conseils d'administration de galeries et de centres d'artistes. Par de nombreux articles en tant que critique d'art en Europe et au Québec et plusieurs expositions, elle est activement présente dans le domaine du travail de création et de la recherche universitaire sur le plan national et international.
- Isabelle Lachance est professionnelle de recherche pour la Chaire du Canada en rhétorique et chargée de cours au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Elle travaille actuellement, en collaboration avec Marie-Christine Pioffet (Université York), à l'édition critique de poésies et d'opuscules de Marc Lescarbot, auteur sur lequel porte sa thèse de doctorat (Université McGill, 2004). Elle est l'auteure de plusieurs articles sur les relations de voyages et de missions des XVI° et XVII° siècles.
- Marie Lise Laquerre est chercheure postdoctorale à l'Université du Québec à Rimouski et coordonnatrice du projet Inventaire des imprimés anciens du Québec (IMAQ). Elle a publié, avec Marc André Bernier, une édition critique des Entretiens sur l'éloquence et la littérature de Joseph-Sabin Raymond (2012) et a collaboré à la publication du Dictionnaire analytique des toponymes imaginaires dans la littérature narrative de langue française (1605 à 1711) (sous la direction de Marie-Christine Pioffet, 2011).

- Danielle Lories est professeure de philosophie et d'esthétique philosophique à l'Université catholique de Louvain. Outre de nombreuses publications en phénoménologie et comme historienne de la philosophie, elle a consacré, en esthétique et en philosophie de l'art, des publications à la philosophie analytique (édition et traduction de *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, 3° éd.) et à la naissance de l'esthétique au XVIII° siècle (Shaftesbury, *Soliloquy, or Advice to an Author*, Paris, L'Herne, 1994). Elle a participé à et a dirigé divers collectifs dans le domaine: *Mimèsis. Approches actuelles* (Bruxelles, La Lettre volée, 2007) et *L'art en valeurs* (Paris, L'Harmattan, 2011). Elle est l'auteure de nombreux articles sur l'esthétique kantienne.
- Dominique Sirois-Rouleau est doctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches s'intéressent à l'ontologie de l'œuvre contemporaine et à la notion d'objet dans les pratiques artistiques actuelles. Elle a participé à différents colloques, tels ceux du CIHA, de l'UAAC-AAUC et de l'ACFAS. Les observations sur les discours et les arts émergents de Sirois-Rouleau ont aussi fait l'objet de publications aux Presses de l'Université du Québec et dans la revue RACAR.
- Rudy Steinmetz enseigne l'esthétique et la philosophie de l'art à l'Université de Liège (Belgique). Il a publié Les styles de Derrida (1994) et L'esthétique phénoménologique de Husserl. Une approche contrastée (2011). Il est également coauteur de l'ouvrage collectif Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques (2002). Ses recherches portent principalement sur la phénoménologie et ses croisements avec l'esthétique.
- Carole Talon-Hugon est présidente de la Société française d'esthétique et directrice de publications de La Nouvelle revue d'esthétique et de la revue Noesis, et professeure de philosophie à l'Université de Nice (France). Elle a récemment publié L'Esthétique (2004), Le conflit des héritages (2006), Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer? (2003), Morales de l'art (2009). Elle a codirigé, avec P. Destrée, Le Beau et le bien. Perspectives historiques (2011), dirigé un dossier intitulé « Éthiques d'artiste » pour La Nouvelle revue d'esthétique (n° 6, 2011) et un recueil de traduction intitulé Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes (2011).
- Claude Thérien est professeur régulier au Département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières. De 1999 à 2005, il a été directeur de la revue électronique Æ de la Société canadienne d'esthétique. Outre plusieurs articles sur Kant, Hegel, Gadamer, Valéry et Simmel, il a codirigé deux collectifs sur l'esthétique: avec Suzanne Foisy et Josette Trépanier, L'expérience esthétique en question: enjeux philosophiques et artistiques (2009) et avec Suzanne Foisy, Désintéressement et esthétique (2013).



OUS SOUHAITERIONS TOUS QUE LES PLAISIRS

perdurent et ne s'achèvent iamais. Et pourtant, nous le savons bien, une temporalité propre délimite leur sens, leur valeur et leur fonction dans l'horizon de notre vie. Certains répondent à nos besoins tandis que d'autres nous incitent à les rechercher pour eux-mêmes. Nul ne peut s'empêcher de réfléchir à l'importance et à la signification que nous leur accordons tous les jours ou à des instants précis. Les études présentées ici tentent d'éclairer la nature des plaisirs « esthétiques » en tenant compte de la variété de leur signification et des valeurs que nous sommes prêts à leur accorder. Proposant des avenues de réflexions différentes, elles partagent unanimement l'idée que tous ces plaisirs ne doivent pas être mis sur le même pied. Les contributions de Danielle Lories, Carole Talon-Hugon, Claude Thérien, Frédéric Abraham, Daniel Dumouchel, Branka Kopecki, Marie Lise Laguerre, Dominique Sirois-Rouleau, Rudy Steinmetz, Marc André Bernier, Isabelle Lachance et Andréane Audy-Trottier sont regroupées autour de trois problématiques: la place du jugement et de l'imagination dans la différenciation des formes de plaisir; l'éclaircissement des plaisirs paradoxaux en relation à la réalité et à la fiction; et le rôle des plaisirs dans la socialisation des individus, du souci de soi à l'estime d'autrui.

Les directeurs de la publication, CLAUDE THÉRIEN et SUZANNE FOISY, sont cofondateurs du Laboratoire de recherche en esthétique au Département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Ils ont supervisé ensemble plusieurs événements dans ce domaine et fait paraître L'expérience esthétique en question: enjeux philosophiques et artistiques (avec Josette Trépanier, 2009) ainsi que Désintéressement et esthétique (2013).

