



Citation: D. Chateau (2022). Étienne Souriau: dialogue de l'ontologie et de l'esthétique. *Aisthesis* 15(2): 5-13. doi: 10.36253/Aisthesis-13913

Copyright: ©2022 D. Chateau. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Étienne Souriau: dialogue de l'ontologie et de l'esthétique

Etienne Souriau : a dialogue between ontology and aesthetics

DOMINIQUE CHATEAU

Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
chateaudominique@mac.com

Abstract. In addition to being a great aesthetician who established the teaching and research of aesthetics in France, Étienne Souriau is an important philosopher, notably for his contribution to ontology. His aesthetics and his ontology are closely entangled. The purpose of this article is to study the relationship between these two rings, in this case inseparable, but distinct, of philosophy. We will use a comparison with the phenomenology of Charles Peirce, relevant insofar as, by different ways, art for the first one, semiotics for the second one, the two philosophers participate in a theory of the representation.

Keywords: Etienne Souriau, Ontology, Aesthetics, Charles Peirce.

On est fondé à tenir avant tout Étienne Souriau pour un grand esthéticien. Il a participé activement à la plupart des institutions universitaires françaises qui ont instauré – un mot de son vocabulaire! – l'enseignement et la recherche dans cette discipline, et qui, jusqu'à ce jour, la gèrent encore. Par ailleurs, il a fourni un bon lot de textes et de concepts qui ne cessent d'alimenter la réflexion de ceux ou celles qui cherchent à comprendre et expliquer l'art.

Cette double posture, institutionnelle et intellectuelle, fait partie de mon héritage. Qu'il s'agisse de cinéma ou d'art, de cerner les médiums ou de naviguer dans l'intermédialité, la pensée esthétique de ce philosophe atypique n'a jamais cessé de m'accompagner. Si je ne peux pas en dire tout à fait autant de sa pensée ontologique, ce n'est pas que j'entende faire maintenant à cet égard la réclame du philosophe méconnu. Il est, certes, de bon ton de feindre sa (re) découverte; et, de bonne guerre, mais plutôt naïf, d'espérer en tirer quelque bénéfice. En réalité, tous ceux et toutes celles qui ont impliqué l'esthétique de Souriau dans leur recherche, la plupart du temps impliqués également dans son héritage institutionnel, ont *ipso facto*

pratiqué, en le sachant ou sans le savoir, son ontologie. C'est cela même dont j'entends témoigner maintenant.

Or, il se trouve que le discours de Souriau qui déploie son ontologie, de fait et de droit, est étroitement enchevêtré avec le discours qui déploie son esthétique. Dès lors, il est loisible de décrire cet enchevêtrement, d'en mettre en évidence l'originalité, la force, la fécondité, mais, faisant un pas de plus, de porter aussi le débat sur le plan épistémologique. On se demandera si l'esthétique, toute prééminente qu'elle soit dans cette philosophie, n'y est qu'un prolongement de l'ontologie, ou si, au contraire, elle joue un rôle fondamental, celui, littéralement, d'un fondement – ce qui serait alors un renversement singulier, puisque l'esthétique fonderait ce qui, censément, à l'aune de la vulgate (si l'on peut dire), la fonde...

L'une des thèses les plus insistantes d'Étienne Souriau est ce qu'il nomme la «cosmicité de l'œuvre d'art». La plénitude de sa compréhension, écrit-il dans *Les Structures de l'œuvre d'art*, exige de tenir compte du fait que l'œuvre d'art «est un monde qui [...] a une réelle profondeur métaphysique, une multiplicité de plans d'existence» (Souriau [1956]: 5). Le fait en question comporte deux aspects principaux: d'une part, «toute œuvre d'art est un monde» (Souriau [1956]: 2); d'autre part, c'est un monde complexe, défini selon plusieurs plans. «Défini», ici, a le sens à la fois de ce qu'on définit en cherchant à comprendre quelque chose et de ce qui se définit en s'établissant dans le réel (comme chose, phénomène, etc.). L'œuvre d'art doit être définie comme un monde si on entend comprendre ce qu'elle est, mais, tout aussi bien, elle se définit elle-même comme telle: «Elle constitue un univers, et elle pose cet univers». Par cet acte d'instauration (pour employer à nouveau cet autre grand concept de Souriau), l'œuvre prend place dans le réel, y établit spécifiquement son lieu:

elle pose un univers qu'elle apporte avec elle, qu'elle constitue, et qui alors se substitue peu à peu à cet autre univers que nous appelons généralement l'univers réel. [...] l'œuvre d'art est dans cet univers réel, mais elle lutte avec lui. Il y a comme une sorte de

monde en expansion qui irradie autour de l'œuvre d'art et qui, peu à peu, à un instant plus fort que lui, se substitue au monde réel.

Mais, ajoute le philosophe, «il y a encore à signaler quelque chose de plus profond», à savoir que «le monde de l'œuvre d'art a un certain nombre de plans d'existence précis et extrêmement variés», et, s'il convient de le souligner à gros traits, c'est dans l'exacte mesure où «dans le cas de l'œuvre d'art cette multiplicité des plans d'existence est d'une extrême importance».

En ce qui concerne ce trait de définition de l'art qui le différencie du réel, une nuance apparaît toutefois au creux même de la thèse de la cosmicité; si l'œuvre est un monde, elle l'est, dit allusivement une parenthèse, «comme d'ailleurs le monde où nous vivons mais nous ne nous en doutons pas toujours» ... Souriau ne se contente pas d'affirmer que le statut de l'existence comme monde complexe est *plus remarquable*, en quelque sorte, *plus spectaculaire* dans le cas de l'œuvre d'art que dans le reste du réel. S'il insiste sur cette caractéristique, constatant, dans *La Correspondance des arts*, que «l'œuvre d'art existe plus intensément, peut-être, d'une sorte plus éclatante, plus complète, plus achevée», c'est moins pour isoler radicalement sa définition de celle du réel que pour alimenter une analogie fondamentale entre le monde et l'œuvre, en tant qu'elle est un monde:

Une œuvre d'art, c'est un être unique – aussi unique que peut l'être une personne humaine, dans sa singularité. Mais si complète, si essentielle que soit l'unité d'un être humain, celui-ci ne s'en établit pas moins sur plusieurs plans ou modes d'existence. On rencontre l'homme dans la sphère de l'existence physique, dans celle du psychisme, dans celle de la spiritualité; dans l'actuel et dans le virtuel. Une personne, c'est aussi bien le centre hypothétique, le principe originel de mille actions diverses, que l'accomplissement idéal, et pour ainsi dire situé à l'infini, d'une unité qui se cherche. À moitié route, d'ailleurs, toujours entre l'existence plénière et l'ébauche à demi tirée du néant. (Souriau [1949]: 67-68. Souligné par moi)

Parallèlement donc:

L'œuvre d'art existe plus intensément, peut-être, d'une sorte plus éclatante, plus complète, plus achevée. *Elle n'en est pas moins, avec ses présences indubitables, établie sur une pluralité de plans existentiels, tous indispensables.* Comptons-les. Évaluons cette épaisseur, ou cette profondeur perspective de son être.

Le «pas moins» se distribue donc également sur le plan du monde, de l'être-au-monde, de l'être humain, et sur le plan de l'œuvre d'art (et, peut-on même dire, de l'œuvre au sens de tout ce qui est ouvert). *Malgré* le statut d'«être unique», de «centre hypothétique», de «principe originel», de «présence indubitable» – l'être attesté comme établi, présent au monde en son unicité –, de chacun de ces deux côtés de l'établissement ontologique, il faut qu'il y ait «une pluralité de plans existentiels», «plusieurs plans ou modes d'existence».

On remarquera, au passage, le concept d'épaisseur. Le monde n'est pas plat (n'en déplaise aux *flat-earthers!*). Qu'il s'agisse du réel ou de l'art (étant toujours entendu que l'art n'existe qu'au plus profond du réel), le monde est épais de plusieurs plans, ce dont Souriau ne se contente pas d'examiner la configuration statique – à la manière de l'empilement des abaisses du mille-feuilles –, mais, on y viendra, considère dynamiquement en termes de modes. Certes, il faut bien commencer par discerner les strates comme le montre didactiquement le fameux vocabulaire créé par Souriau dans *L'Univers filmique*, au fil des réunions de l'Institut de filmologie. Certains des termes proposés ont persisté (profilmique, diégétique et, dans une moindre mesure, écranique), d'autres ont quasiment disparu (tel filmophanique), mais l'essentiel, à l'égard de la philosophie de Souriau, réside dans le fait que ce travail plus ou moins néologique se fondait sur sa théorie de la pluralité des plans de définition – et, sans surprise, c'est encore les concepts de «plan de réalité» d'«épaisseur» qui s'y trouvent:

Un des points que je crois particulièrement utiles parmi les acquisitions de ce travail d'équipe, c'est la mise au point d'un certain vocabulaire. Très vite

nous nous sommes rendus compte que nos travaux étaient fort gênés par le vague des termes en usage, par l'impossibilité de désigner clairement, avec des mots précis et unanimement acceptés, certains faits ou certaines notions de base, en particulier pour ce qui concerne les divers genres ou plutôt les divers plans de réalité sur lesquels se situent ces faits, et qui font comme l'épaisseur de l'univers filmique. (Souriau [1953]: 6)

Objecterait-on que, se tournant vers le cinéma, on lorgne une fois encore du côté de l'art qu'on pourrait rappeler que le prétendu Septième art produit maintes œuvres qui n'ont rien d'artistique (il peut tout aussi bien représenter les objets culturels, en leur mode possiblement véhiculaire : publicité, film d'entreprise, home-movie, etc.) ou, plus crucialement, qu'on mettrait en avant l'intéressante définition de *ce que c'est que l'âme* que Souriau propose dans *Avoir une âme*. Il ne vise pas l'âme en son sens religieux d'entité en principe séparable du corps, mais au sens d'un concept de l'ontologie humaine, à savoir ce qui de l'être humain constitue la caractéristique individualisante. L'âme est une hypothèse représentationnelle dont la définition mobilise à nouveau les postulats déjà rencontrés pour la définition d'un monde comme complexe: la supposition qu'on fait devant l'autre d'un «univers» constitué par l'ensemble structuré et modifiable «de ses pensées, de ses idées, de ses comportements, de ses tendances», un «microcosme, qu'il est possible de concevoir (à tort ou à raison, peu importe) sur le modèle d'un être et d'un monde»; or, si l'on parvient par là à atteindre «l'espèce de vérité directe ou intrinsèque qu'on lui a trouvée (je veux dire sa manière d'être à son maximum d'état de présence lucide)», c'est d'avoir trouvé avec précision «sur quel plan d'existence on a pour ainsi dire, sonné son hallali; sur quel domaine on l'a atteint et forcé» (Souriau [1938]: 13 et 23).

On retiendra ce mot d'«univers» pour définir l'âme (on pourrait parler de monde, d'un monde possible incarné par un individu) et le lien analogique qui pourrait le relier à «l'univers filmique». Il est, de fait, remarquable que quel que soit l'objet de son propos le philosophe emploie inces-

samment le même vocabulaire qu'il applique au domaine esthétique. On peut avancer la même remarque en ce qui concerne le concept d'instauration qui apparaît au cours de la définition de l'âme – où on remarque, là encore, que la définition est autant le processus même de constitution de la chose que l'effort de le comprendre (celui-là faisant l'objet de celui-ci):

D'une façon générale, on peut dire que pour savoir ce qu'est un être, il faut l'instaurer, le construire même, soit directement (heureux à cet égard ceux qui font des choses!) soit indirectement et par représentation, jusqu'au moment où, soulevé jusqu'à son plus haut point de présence réelle, et entièrement déterminé pour ce qu'il devient alors, il se manifeste en son entier accomplissement, en sa vérité propre... (Souriau [1938]: 25)

Le concept fait ensuite l'objet d'un traité spécial, *L'Instauration philosophique* – où la définition inaugurale attire l'attention vers l'usage que se permet Souriau de concepts raffinés, voire désuets, telle la «patuité» que j'ai particulièrement pointée dans *Étienne Souriau: une ontologie singulière* parmi divers emprunts du philosophe à des confères obscurs et oubliés:

Qu'on nous permette d'indiquer brièvement à quel vocabulaire technique nous nous conformons dans ces études : nous appelons instauration tout processus, abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa *patuité*, c'est-à-dire avec un éclat suffisant de réalité ; et instauratif tout ce qui convient à un tel processus. (Souriau [1939]: 10, note 1)

Il réintègre, enfin, avec beaucoup d'assurance le giron de l'esthétique, puisqu'il ne s'agit rien moins que d'établir dans *La Correspondance des arts* ce qu'est l'art en général:

Qu'est-ce que l'art ? S'il faut en dire quelque chose de général, *l'art, c'est l'activité instauratrice*. C'est l'ensemble des démarches orientées et motivées, qui tendent expressément à conduire un être [...] du néant ou d'un chaos initial jusqu'à l'existence com-

plète, singulière, concrète, s'attestant en indubitable présence. (Souriau [1949]: 45)

Rien moins que «*l'activité instauratrice*» – non pas *une* activité instauratrice, mais *l'activité* instauratrice –, l'art est ainsi nanti d'une caractéristique foncièrement ontologique, la création, à travers un processus de mise en formes de l'informe matériel, d'êtres qui viennent à paraître dans le monde, à y *patere* pour ainsi dire – comme je le précise dans mon article de la *Nouvelle Revue d'esthétique*, «*patere*», d'où vient «*patuité*», veut dire être ouvert, praticable, accessible, à la disposition, être découvert, donner prise à, être devant les yeux, visible, être clair, évident, patent –, c'est-à-dire à connaître «*l'existence complète, singulière, concrète, s'attestant en indubitable présence*». Premier palier esthétique: l'art réalise l'instauration concrète de l'être complet qui s'impose dans l'évidence de son être-là; deuxième palier, comme on l'a vu: «*l'œuvre d'art existe plus intensément, peut-être, d'une sorte plus éclatante, plus complète, plus achevée*». L'art est «*l'activité instauratrice*» au double sens où elle le fait et où elle en fournit le modèle.

L'artiste instaure à tout va, ce qu'ordinairement on fait avec beaucoup plus de parcimonie. On pourrait, certes, objecter que l'artisan, l'ingénieur ou le bricoleur n'instaurent pas moins. C'est vrai, mais ils produisent des objets du monde qui s'y intègrent immédiatement comme tels (pour finasser, on peut toutefois discerner de cette normalité les bricoleurs excentriques et les architectes à prétention artistique). Pour revenir à la cosmoticité, ce qui caractérise en tout cas l'instauration artistique, c'est qu'elle ajoute un monde au monde: elle produit un monde, au sens où, on l'a vu, «elle pose un univers qu'elle apporte avec elle» (REFERENCE). L'art est création ontologique non seulement parce qu'il fait être, mais parce qu'il fait être autrement. À suivre Souriau, c'est cette spécificité de l'œuvre comme création d'un monde pour soi, outre son intensité particulière, qui lui confère le statut de modèle de l'instauration. Tout le reste peut être regardé pour une déclinaison de sa puissance.

Revenons à l'épaisseur, à la pluralité des plans. Outre l'épaisseur, Souriau, on l'a vu, parle de «profondeur perspective». La notion très intéressante d'*interférence connotationnelle* désigne toute connotation attachée à un mot qui vient interférer avec l'emploi de ce que ce mot dénote dans une définition argumentative. Un linguiste a analysé avec beaucoup d'attention les interférences connotationnelles produites par l'introduction dans certaines théories linguistiques du concept de «structure profonde», étant donné qu'il comporte l'adjectif «profond». Il écrit:

La connotation de la «profondeur intellectuelle» suggérée par *profond* dans *structure profonde* pourrait être considérée comme l'un des facteurs entraînant la popularité du terme. [On trouve cette connotation] dans des phrases comme pensée profonde, connaissance approfondie ou la poétique «profondeur de l'âme» [...] comme un exemple de métaphore poétique modélisée par l'usage courant de *profond* et débouchant sur une innovation linguistique. (Kocourek [2001]: 301)

La profondeur comme perspective (ou épaisseur) échappe à l'idéologie de l'insondable profondeur où se perdent les élucubrations métaphysiques (mais, tout aussi bien, l'esthéticien trouvera que le linguiste nage lui-même en pleine idéologie par sa manière métaphorique d'épingler le poétique !) en établissant la pensée en un lieu bien précis où se définissent les «univers» qui composent le monde: entre la pluralité des êtres individuels et l'abstraction de l'Être, c'est le lieu de la pluralité des plans, superposés ou en interpénétration:

Si, lorsqu'on parle de l'être, l'espoir est de le voir siéger numériquement seul, aussitôt la multitude des êtres que croyait distinguer le sens commun devenant fantomale, ces prétendus êtres, pour se réunir à l'être et se fondre à lui, s'assemblent par tribus, qui suivent chacune la bannière d'un genre particulier d'existence. Ainsi s'assemblent entre eux tous les corps, puis toutes les idées. Ou bien, les possibles, les contingents, les nécessaires. (Souriau [1956]: 79-80)

Inutile de chercher là des connotations interférentes. La profondeur des genres ou plans d'existence situe bien Souriau du côté des philosophes des modes de l'être plutôt que de l'ontologie générale de l'être. Parmi eux, Charles Peirce, notamment, récuse l'extrapolation du verbe *est* (*is*) dans le nom de l'Être (*Being*), parce que «toutes les choses auxquelles il nous est possible de penser ont quelque chose en commun», alors qu'il n'y a aucune chose de ce genre à observer» (Peirce [1993]: 89) et propose lui aussi une ontologie des modes d'être, avec, plus précisément, «trois modes d'être» (Pierce [1931]: 1.23; [1978]: 69): le mode d'être de la possibilité, celui de l'actualité et celui de la loi. Cette tripartition de la phénoménologie peircienne permet de situer avec encore plus de précision le lieu où s'établit la pensée de Souriau: il s'agit d'un approfondissement du second mode peircien, l'actualité ou l'existence, dans lequel on peut retrouver les deux autres modes discernés par le philosophe américain en tant que degrés d'existence.

Au début du chapitre IV des *Différents Modes d'existence* qui concerne la «surexistence» (un thème qui mériterait à lui seul tout un commentaire), Souriau écrit: «L'existence, c'est toutes les existences ; c'est chaque mode d'exister. En tous, en chacun pris à part, intégralement l'existence réside et s'accomplit» ([1943]: 164). Mais l'accomplissement diffère suivant l'instauration, peu ou prou aboutie, ou, plutôt, différemment aboutie, d'autant que les modes interfèrent; il faut à la fois les saisir en eux-mêmes et entrer dans la complexité de leurs combinaisons. Soit le phénomène et l'événement à titre d'exemples:

De même que le phénomène est, à certains égards, une présence suffisante et indubitable, avec laquelle on pourrait au besoin construire tout un univers, mais qu'il est naturel de reprendre et de comprendre dans les constructions ou modes divers qu'on peut rassembler dans une sorte d'ordre ou de règne général de l'ontique; de même l'événement est un absolu d'expérience, indubitable et *sui generis*, avec lequel on pourrait faire aussi tout un univers, le même peut-être que celui de l'ontique, mais avec une tout autre assiette d'existence; et auquel on suspendrait (comme l'ontique est suspendu au phénomène) un

règne des transitions, des connexions – du synaptique, si l'on voulait forger un mot d'ensemble, en opposition avec l'ontique. (Souriau [1943]: 152)

Voilà donc une pensée toute nuancée. Le phénomène et l'événement sont comparables en ce qu'ils peuvent fonder l'un comme l'autre la construction d'un univers, «le même peut-être», mais ils diffèrent par leur «assiette d'existence»: «Ce qui fait la grandeur de l'événement, ce n'est pas qu'il soit transitif ou dynamique, ni même qu'il soit singulier et hic et nunc, c'est qu'il est le fait, c'est qu'il est ce qui a lieu.» En «sa présence réelle et son immédiateté», le phénomène est *ce qui est comme tel*, «une présence suffisante et indubitable», tandis que l'événement est *ce qui advient*.

Même nuancier en ce qui concerne le croisement des différents modes. Par exemple, celui du mode phénoménique et du mode réique. Après qu'il a défini le phénomène pour lui-même, après qu'il a extrait cette définition des phénoménologies qui, paradoxalement, la manquent – elles mettent «entre parenthèses le phénomène lui-même, dans sa présence réelle et son immédiateté, pour conserver et regarder seulement, en l'explicitant et en l'accomplissant à part, en dehors, ce que le phénomène implique et exige d'allant vers autre chose que lui-même» (Souriau [1943]: 116) –, Souriau se demande, en quelque sorte à rebours, ce que devient le phénomène quand il est replacé dans la relation avec les autres modes: «Conserve-t-il alors son essence propre? Celle-ci reste-t-elle inchangée lorsqu'il sert de terme de référence et d'attestation ultime à un être posé dans un autre mode?» (Souriau [1943]: 119). La question se pose en proportion du fait que la quête de la définition commence par isoler son objet, et ne le fait nullement par erreur («C'est sous cet aspect que nous avons tâché de le montrer» insiste l'auteur): le phénomène, «on ne le conçoit bien dans sa teneur proprement existentielle, que lorsqu'on le sent comme soutenant et posant à soi seul ce qui peut s'appuyer et se consolider en lui, avec lui et par lui. Et c'est à ce titre qu'il apparaît comme un modèle et un étalon d'existence». Mais ce qui frappe dans

la suite du propos, tel qu'on l'observe dans *Les Différents Modes d'existence*, c'est que, dès la transition vers le plan réique, le plan de la chose, le phénomène se trouve relégué... au second plan. L'isolation de l'objet en train d'être pensé joue à nouveau – «c'est l'identité de la chose à travers ses apparitions diverses qui la définit et la constitue» (Souriau [1943]: 120) –, non point pour accréditer une quelconque complaisance envers l'idéologie de la pureté, mais pour s'assurer d'un exact discernement qui prépare une future rencontre.

Le recours à l'esthétique s'observe là encore. Dans *La Correspondance des arts*, le passage au mode réique de l'œuvre d'art s'opère en faisant fond sur l'ontologie générale des relations de la chose et du phénomène:

L'organisation des phénomènes selon les cadres «réiques», de façon à représenter à l'esprit des choses, est une opération de pensée bien connue, et qui, certes, n'appartient pas en propre à l'art! Notre perception opère sans cesse ainsi. La notion de chose, d'objet organisé, contenu dans un système faisant partie de l'univers; objet persistant dans son identité à travers des apparences phénoménales changeantes et diverses, a été étudiée de près, par cent philosophes (parmi lesquels Hume a un rôle particulièrement important). (Souriau [1949]: 82)

Or, un problème se pose immédiatement:

Ce qu'il semble y avoir de particulier ici, c'est seulement que les choses présentées sont illusoire: les phénomènes de la couleur, de la luminosité, des dispositifs formels évoquent une chose absente, mais dont ils m'obligent à former une idée, à mi-chemin entre l'imagination pure et la présence concrète. C'est une fiction dans laquelle j'entre, une illusion sollicitée et consentie, une hallucination douce et collective. (Souriau [1949]: 83)

Cette formulation lumineuse de l'«hallucination paradoxale» que suscite l'œuvre visuelle (picturale ou cinématographique, puisque j'emprunte cette expression à Christian Metz ([1977] qui l'emprunta à Freud [1915])), concerne une certaine catégorie d'arts, dits représentatifs (en un

sens, cette fois, plus restreint de «représentation»), qui propose l'illusion d'êtres et de choses, donc l'ajout d'une ontologie seconde à l'ontologie première de l'œuvre, non point la catégories des arts «présentatifs» (telle la musique) dont l'ontologie se confond avec l'œuvre (Souriau [1949]: 87-89; voir Chateau [2009]: chap. IX). Il s'agit de *La Joconde* qui nous met en présence d'une jeune femme souriante dans un décor paysager, une réification qui, surtout, entre dans la catégorie ontologique plus générale du tableau en sa cosmicité (création d'un monde par la collaboration d'une multiplicité de plans d'existence):

Par le tableau tout un monde se propose à moi ; monde qui peut reproduire le monde réel, ou se substituer à lui, et lui faire concurrence, n'importe. Il est, pour l'instant et en ce qui concerne seulement l'œuvre, la donnée offerte sur un nouveau plan existentiel : celui de la chose ou des choses représentées, ou présentes seulement par la grâce de l'art. (Souriau [1949]: 83)

On voit se dessiner là une sorte d'emboîtement à la manière des poupées russes : telle figure d'une personne est enclose en un tableau sis en un coin du monde. Mais c'est une autre sorte d'emboîtement que propose Souriau dans *Les Différents Modes d'existence*. Il y part aussi du constat que les fictions sont «des entités fragiles et inconsistantes, et, par cette inconsistance, si différentes des corps qu'on peut hésiter à leur accorder une manière quelconque d'exister» (Souriau [1943]: 130). Or, non seulement il leur accorde l'existence, mais au contraire de leur apparente négativité, leur accorde- «même les monstres, même les chimères, même les êtres du rêve» – de posséder «un positif exister» (Souriau [1943]: 132), ce qui permet de retrouver en eux, par la relation du phénoménal et du réique, la balance entre l'inexistence qu'atteste la situation et l'existence que soutient l'hallucination:

Un chien imaginé est un chien, parce qu'il participe de l'ontique du chien. Mais en ce sens, il tend à échapper au phénomène pour devenir pure entité logique, être de raison. Et de l'autre, il tend à se

dissiper en purs phénomènes, auxquels il emprunte toute sa réalité existentielle. (Souriau [1943]: 133)

Considérant cette ambivalence qui caractérise les représentations d'êtres, à la fois abstraits de la phénoménalité et instaurés dans l'habillage phénoménal, l'auteur propose alors de «les ranger dans une classe existentielle beaucoup plus vaste: celle des êtres qui sont présents et existent pour nous d'une existence à base de désir, ou de souci, ou de crainte ou d'espérance, aussi bien que de fantaisie et de divertissement».

On observe bien là le poids de l'esthétique dans l'argumentation de Souriau. La positivité, on l'a vu, sauve les chimères de l'inexistence. C'est une obsession qui fonde sa conception de l'esthétique qu'il nomme aussi bien philosophie de l'art que science de l'art parce qu'elle vise essentiellement la positivité de l'art. Dans *Clefs pour l'esthétique*, écartant d'autres définitions de la discipline (auxquelles ces écrits contribuent pourtant), il privilégie l'idée que l'art «est un fait positif», parce que «l'ensemble de ses œuvres constitue un monde dont il est [...] aussi fécond d'étudier les lois, qu'il peut l'être d'étudier les lois de la nature» (Souriau [1970]: 63; voir Toboul [2017]).

Pour conclure à l'égard de ma question inaugurale, on a vu que la fécondité de l'esthétique, par-delà l'espoir de comprendre l'art, s'étend à la philosophie et, tout particulièrement, à son chapitre ontologique. Je suis parti de l'enchevêtrement de ces deux «anneaux» de la philosophie (pour parler comme Hegel) et j'ai constaté qu'il est attesté dans plusieurs textes dont la visée principale est tantôt l'art, tantôt l'être. Au vrai, c'est une sorte de balancement qui traverse tout l'œuvre de Souriau, penchant d'un côté ou de l'autre, sans qu'on puisse considérer qu'un côté domine l'autre, ni que l'esthétique ne serait qu'une province de l'ontologie (même si elle porte sur des objets spéciaux qui ne représentent qu'un secteur de l'univers des êtres) ni que l'ontologie ne serait qu'un appoint de l'esthétique, comme une sorte de réservoir de modes susceptible de la nourrir. Dans l'œuvre de Souriau, il semble plutôt que l'esthétique et l'ontologie se répondent réciproquement: la première, à

travers l'analyse de l'art, fournit l'idée d'instauration qui fonde la seconde dans toute sa dimension; la seconde, à travers l'analyse des modes d'être (où s'esquisse une logique), fournit les paramètres qui permettent d'analyser l'art. Au fond, cette réciprocity est déjà une manière d'élever l'esthétique à hauteur de l'ontologie, à l'encontre des philosophies qui ne lui accordent qu'une valeur subsidiaire. Épistémologiquement, c'est aussi une façon de sortir la science de l'art de la tour d'ivoire où, aimant peut-être à la voir briller à hauteur de son objet, on la confine théoriquement (à noter que le philosophe y ajoute une autre manière d'émancipation : la prise en compte de l'exemplification concrète que l'art réel offre à sa définition).

On ne peut que souligner la force d'une telle hypothèse épistémologique en comparant à nouveau cette position à celle qu'offre le philosophe américain Charles Peirce. On est déjà surpris de constater que ce dernier intègre l'esthétique à sa classification basique des «sciences normatives», celles qui disent ce qui devrait être («*what ought to be*») (Peirce, [1931-1968]: 1.281, 5.36, 5.121, etc.): logique (vrai/faux), morale (bien/mal) et esthétique (bonne/mauvaise qualité). On ne l'est pas moins à réaliser que, dans la hiérarchie que fonde ce triadisme, il accorde aux catégories esthétiques la position première, celle de fondement vis-à-vis des catégories logiques, par l'intermédiaire des catégories morales: la logique qui s'occupe des inférences valides a besoin de s'appuyer sur le critère de discernement que fournit la dualité morale ; celle-ci, à son tour, a besoin de s'appuyer sur la dualité esthétique qui détermine un idéal susceptible d'être admiré. L'esthétique en ce sens, écrit Martin Lefebvre, n'est «plus la science du beau artistique», mais «la science de l'admirable» (Lefebvre [2013]: 117) ; pour Souriau, elle est avant tout la science de l'art. En outre, à suivre *Clefs pour l'esthétique*, il s'écarte encore de Peirce en récusant la définition de l'esthétique comme théorie du goût, «définition à ses yeux artificielle, fondée sur ce que André Lalande appelait le “parallélisme des sciences normatives”, où la logique aurait pour objets les jugements vrai et faux, et l'esthétique ceux relatifs

au beau et au laid» (Toboul [2017]: 14; Souriau [1970]: 54-55).

En outre, l'admiration peircienne a trait à la première catégorie de son système, la *firstness*, c'est-à-dire le sentiment. Souriau, on l'a dit, situe l'essentiel de son ontologie sur le plan de la seconde catégorie, la *secondness*, c'est-à-dire l'existence. En un sens, on peut dire qu'il est plus positiviste que Peirce (ce qui paraît un comble au regard des idées reçues sur les postures philosophiques). Il est positiviste essentiellement au sens où il entend se fonder sur les propriétés objectives des œuvres. De même, on dirait qu'il participe de la «naturalisation» de l'esthétique, lorsqu'il préconise d'étudier les lois de l'art comme on le fait pour les lois de la nature, n'était son inspiration métaphysique, à commencer par l'intérêt qu'il porte à l'idée de création (voir Souriau [1955]), étant donnée la lourdeur des *interférences connotationnelles* dont elle est le suppôt.

Mais Souriau et Peirce se rencontrent sur un autre point crucial. L'un, partant surtout des formes artistiques pour construire sa philosophie, l'autre, introduisant dans la philosophie le projet sémiotique, participent censément d'une philosophie de la représentation – le terme, cette fois à nouveau, devant être pris en son sens général: Mona Lisa dans *La Joconde* est une représentation au sens restreint qui s'étend quand on prend en compte l'image mentale qu'on a de ce tableau ou de tout autre, et davantage encore lorsqu'on inclut dans le concept toutes les sortes de «choses» qui tiennent lieu d'autre chose (des signes dans la terminologie sémiotique), à commencer par les mots, les phrases, les textes. Une philosophie de la représentation, si on postule, comme on l'a vu, qu'on ne peut dire ce que c'est qu'être sans prendre en compte l'évidence qu'il y a une grande diversité d'êtres (ou d'étants, pour s'embarrasser d'une néologie superfétatoire), ne conçoit pas l'être sans ses modes, l'ontologie, sans la représentation des formes qui déterminent à être. Vladimir Jankélévitch, à propos d'«une certaine philosophie modale qui se désintéresse de l'être pour considérer les seules manières d'être de ces êtres», écrit que «le philosophe réintègre la caverne des ombres et des reflets» (Jankélévitch [1957]: 13).

C'est tout le contraire: la philosophie de la représentation est une critique de l'illusion, celle que constitue le déni de représentation des idéologies réalistes. L'ontologie sans les modes participe de ce déni. C'est l'oubli des modes sous prétexte de l'oubli de l'être (voir Chateau [2016]).

REFERENCES

- Chateau, D., 2009: *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*, L'Harmattan, Coll. «Champs visuels», Paris.
- Chateau, D., 2016: *Ontologie et Représentation*, L'Harmattan, Coll. «L'ouverture philosophique», Paris.
- Chateau, D., 2017 : *Étienne Souriau: une ontologie singulière*, "Nouvelle Revue d'esthétique", n° 19, pp. 33-41.
- Freud, S., 1915: *Complément métapsychologique à la théorie du rêve*, in *Métapsychologie*, trad. par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, NRF, Coll. «Idées», Paris, 1940.
- Jankélévitch, V., 1957: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La Manière et l'Occasion*, Seuil, Coll. «Essais», Paris, 1980.
- Kokourek, R., 2001: *Essais de linguistique française et anglaise/Essays in French and English Linguistics. Mots et termes, sens et textes*, édition bilingue, Éditions Peeters, Coll. «Bibliothèque de l'information grammaticale», Louvain, Paris.
- Lefebvre, M., 2013: *Esthétique du signe et interprétation des œuvres d'art*, "Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry", 33 (1-2-3), pp. 115-135.
- Metz, C., 1977: *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et Cinéma*, Union Générale d'Éditions, 10/18, Paris.
- Peirce, Ch. S., 1931-1963: *Collected Papers*, éd. par Ch. Hartshorne et P. Weiss (vol. I-VI), A. W. Burks (vol. VII-VIII), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., London.
- Peirce, Ch. S., 1978: *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Éditions du Seuil, Coll. «L'ordre philosophique», Paris.
- Peirce, Ch. S., 1993: *À la recherche d'une méthode (RM)*, trad. Michel Balat et Janice Deledalle-Rhodes, Presses universitaires de Perpignan, Coll. «Études», Perpignan.
- Souriau, E., 1938: *Avoir une âme. Essai sur les existences virtuelles*, "Les Belles Lettres, Annales de l'université de Lyon" 3 (5).
- Souriau, E., 1939: *L'Instauration philosophique*, Librairie Félix Alcan, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris.
- Souriau, E., 1955: *L'Ombre de Dieu*, Presses universitaires de France, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris.
- Souriau, E., 1956: *Les Structures de l'œuvre d'art*, Centre de documentation universitaire, Coll. «Les cours de la Sorbonne» (versions numériques Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33374406/f9.item.texteImage>, et FeniXX réédition numérique, Édition du Kindle), Paris.
- Souriau, E., 1953: *L'Univers filmique*, Flammarion, Coll. «Bibliothèque d'esthétique», Paris.
- Souriau, E., 1949: *La Correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969.
- Souriau, E., 1970: *Clefs pour l'esthétique*, Seghers, Paris.
- Souriau, E., 1943: *Les Différents Modes d'existence*, suivi de *De l'œuvre à faire* (1956), préface d'I. Stengers et B. Latour, Presses universitaires de France, Coll. «Métaphysiques», Paris, 2009.
- Toboul, P., 2017: *Étienne Souriau ou la gloire de l'esthétique*, "Nouvelle Revue d'esthétique" 19, pp. 65-75.