

Aisthesis

Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico

Aesthetics & Ontology in Étienne Souriau

edited by

Luigi Azzariti-Fumaroli

Lorenzo Bartalesi

Filippo Domenicali

15 • 2/2022


FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

ISSN 2035-8466
www.fupress.net

Aisthesis

Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico

Aesthetics & Ontology in Étienne Souriau

Edited by

Luigi Azzariti-Fumaroli

Lorenzo Bartalesi

Filippo Domenicali

Vol 15, No 2 (2022)

Firenze University Press

Foreword

Aesthetics and ontology in Etienne Souriau

Étienne Souriau was a refined and demanding thinker, with an aristocratic demeanour, far removed from the currents of ideas dominant in his time. A difficult and erudite author, out of tune with the times he lived in, he would seem the least likely candidate to appeal to a hurried and globalised public like that of the twenty-first century. A sophisticated representative of a rationalist positivism, no stranger to the Husserlian canon and not even insensitive to the motivations dear to the gnoseological debate of Cartesian and Kantian matrix (as well as to the major themes of classical metaphysics), Souriau pursues the ideal of a constructive philosophy, capable of understanding – and at the same time favouring – the advancement of the creative process conceived as a set of poetic acts and progressive dynamic operations. In his texts, Souriau is attentive to grasping the correspondences, exchanges and reciprocal transitions between one mode of existence and another, as well as the resonances between the various art forms in the different fields of knowledge, testing an original method that is epistemologically very fruitful.

The aim of this monographic issue of *Aisthesis* dedicated to Étienne Souriau is to explore his thought in its multiple aspects, in order to measure its topicality in relation to the themes and problems that characterise contemporary philosophical debate, with particular reference to aesthetics and ontology as well as to the dense network of connections between the two fields. One of the most interesting characteristics of Souriau's thought that has stood the test of time would

appear to be its multifacetedness: the quality of lending itself to being applied even to spheres that are apparently very distant from reflection on art, such as cultural anthropology, political philosophy or morality. It seemed to us that it largely owes its relevance precisely to the intersections between one field of knowledge and another.

The issue contains twelve contributions on Souriau that explore his main aspects in depth. They range from analyses devoted to the architecture of Souriau's thought (his general philosophy) in the essays by Dominique Chateau and Filippo Domenicali, which can furnish a useful overall picture of the man, to essays that attempt to focus on the more properly ontological core of this thought, such as those devoted to the arabesque motif (Luigi Azzariti-Fumaroli), the theory of the soul (Sjoerd Van Tuinen) or the multiplicity of worlds (Noëlie Plé) or on the correspondence between the arts (Raffaele Milani). Interspersed between these are contributions that focus more on the comparison between Étienne Souriau's thought and the philosophers of his time, such as Dufrenne (Maryvonne Saison), or with well-known later philosophers who explicitly referred to him, prolonging his creative impetus, such as Gilles Deleuze (Casey Boyle) and Bruno Latour (Aline Wiame), the true architect of the current Souriau "comeback". Finally, in addition to essays of a more theoretical nature, there are contributions that attempt to re-evaluate certain aspects of Souriau's aesthetics, such as the fruitfulness of the cues that can come from his thought for the debate on animal aesthetics (Maddalena Maz-

zocut-Mis and Andrea Scanziani), or the possible topicality of his theory of forms (Isabelle Rieusset-Lemarie).

In the “Miscellaneous” section, this issue hosts a number of studies that aim to explore the aesthetic implications of new technologies, the themes of ecological aesthetics, as well as to offer an unusual profile of Baumgarten.

Luigi Azzariti-Fumaroli
Lorenzo Bartalesi
Filippo Domenicali



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 cosmoticté, 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'être 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 réel, 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'être, 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.



Citation: M. Mazzocut-Mis, A. Scanziani (2022). Souriau's Animal Aesthetics In Context: Nature, Sensibility, and Form. *Aisthesis* 15(2): 15-27. doi: 10.36253/Aisthesis-13982

Copyright: © 2022 M. Mazzocut-Mis, A. Scanziani. 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.

Souriau's Animal Aesthetics In Context: Nature, Sensibility, and Form

MADDALENA MAZZOCUT-MIS, ANDREA SCANZIANI

Università degli Studi di Milano

maddalena.mazzocut-mis@unimi.it, andrea.scanziani@unimi.it

Abstract. The work defines three aspects of Souriau's animal aesthetics by stressing their relevance in the context of early and contemporary ethology: in (1), the concept «biological nature» which is interpreted by Souriau as a realm of appearances and as intrinsically aesthetic; in (2), the concept of animal sensibility, which makes it possible to reframe animals' artistic behaviours and the sense by which such phenomena establish a meaningful relationship with the environment; in (3), the concept of form, in the description of natural appearances, is presented as it enters into the process of institution that, accordingly to Souriau's interpretation of biological nature, encompasses non-human animals and humans. All three definitions will allow us a), to present Souriau's critique of anthropomorphism and his proposal of an «healthy» zoomorphism; b) to reformulate animals' sensibility in a non-reductionistic fashion; and finally, c) to address the issue with the supposedly sole communicative function of animal artistic behaviors.

Keywords: Souriau, Animal Aesthetics, Nature, Form, Sensibility.

INTRODUCTION: SOURIAU'S ANIMAL AESTHETICS IN CONTEXT

In recent years, animal aesthetics has gained a special place in philosophical studies. In the last twenty years in particular, animal and plant aesthetics have been studied as independent branches of study within general «environmental aesthetics» (Brady [2014]: 289). Of course, the study of nature as an exemplary object of aesthetic experience was first conducted by Kant in the *Critique of Judgment* (Kant [1790]: 141). But scholars in environmental aesthetics and animal aesthetics have tried recently to overcome the purely philosophical approach to natural aesthetics, while they have widened the field of study beyond human aesthetic experience of nature. In this sense, while analytical and experimental approaches have been dominant in environmental aesthetics, animal aesthetics has taken a similar path but in a more interdisciplinary way, with contributions

from ethology, animal psychology, behaviorism, and animal cognitivism (Parsons, Daniel [2002]; Gobster [2013]). This has also expanded the field of investigation of such sciences with issues traditionally assigned to speculative approaches, e.g., natural teleology, animal value etc. (Carlson [2014]: 14-15). Also, the growing work, from the '70s onwards, on natural preservation and wildlife conservation has promoted a renewed interest in natural aesthetics.

In this very broad panorama, it may be interesting to evaluate the contribution of Étienne Souriau's animal aesthetics. Souriau's aesthetics was always influenced by the results of positivism and phenomenology (Franzini [1984]: 251; Domenicali [2017]: 133). He was not an isolated figure within continental philosophy but his contributions to animal aesthetics are less known¹. This work aims to define three aspects of Souriau's reflections on animal aesthetics: the concept of biological nature; the concept of animal sensibility; and finally, the concept of form in the description of natural appearances. In our opinion, all three concepts provide innovative insights into questions of animal aesthetics which are still relevant today: first, a critique of anthropomorphism implicitly outlined in Souriau's animal aesthetics, and the affirmation of a «healthy» zoomorphism; second, a non-reductionistic interpretation of animal artistry and sensibility; third, the reinterpretation of artistic behavior in animals with respect to its communicative function.

Souriau's contribution is relevant to a debate that recognizes some conceptual limitations. Arguably, one of the most relevant trends within the interdisciplinary approaches to animal aesthetics is the evolutionary-Darwinist approach (e.g., Paden et. al. [2012]; Wolfgang [2004]; Voland [2003]). One of its main theoretical thesis is that aesthetic phenomena in the human species are explained in accordance with the hypothesis of the origin of such phenomena through environmental adaptation and sexual selection; in the same vein, «aesthetic behaviours» in animals are

also traced back to similar causes (Miller [2001]: 20-25). In this context, the study of the relationship between «purposiveness» (usefulness), the «necessity» for animals and plants to develop biological features and behaviours, and the «aesthetic sense» that must be recognized in certain species, shows a methodological bias. As soon as it introduces philosophical distinctions, animal aesthetics struggles to develop an interdisciplinary approach for it relies on different methodological assumptions and does not overcome the «fundamental contradiction between conventional philosophy and a Darwinian approach to the aspect of usefulness of aesthetics» (Volland, Grammer [2003]: 5).

In this way, Souriau's animal aesthetics achieves something new even in terms of today's standards. He addresses classical ethological topics (anthropomorphism, animal sensibility and cognition) starting from empirical observation. But, in doing so, he assumes a broad interpretation of nature as a realm of «aesthetic appearance» that tries to resolve the dichotomies, still preserving a pluralistic ontology of aesthetic phenomena. Evolutionary cognitivism, in particular, tends to assume in animal aesthetics the dichotomy of «goal-directed action or stimulus-elicited behaviour» – already present in the works of Darwin and Huxley (Clayton et. al. [2003]; de Wit et al. [2009]). Souriau's animal aesthetics does not reduce the artistic behaviour of animals to a mere useful performance (e.g., functional to reproduction), while animal cognition and sensibility are not squeezed into a mechanistic framework. Instead, aesthetic sensibility in the animal kingdom is the sensible intellection of a form which is *instituted* by the biological life in the sense of a collective, environmentally-relevant relationship with other specimens and kingdoms. Moreover, Souriau distinguishes aesthetic phenomena that belong to different kingdoms by highlighting the differences in the application of aesthetic categories (plants, animals, humans). Still, Souriau defines biological nature in particular as artistic and aesthetic *in essentia*:

By recognizing that a natural art exists, and that there even exists a certain artistic activity in the

¹ See, for instance, Hedwin Conrad-Martius (1916, 1934).

spontaneous processes of nature, I must trace back the various aesthetic facts, that can be observed by the development of the animal life and cannot be immediately attributed to the very same animal, to this natural art. (Souriau [1948]: 219)

As we will see in what follows, starting from this definition it is possible to rethink the place of animal aesthetics with respect to, on the one hand, nature and its aesthetic manifestations, and, on the other, human art. Art has «cosmic» foundations for Souriau, that is, within nature we find instaurating [instituting, maybe?] powers that, while they instaurate forms, manifest themselves in animals as an artistic instinct. Human art is «cogenerated» by such powers (de Vitry-Maubrey [1974]: 199). This instinct is also in animals no simple reflex to external/internal *stimula*, being neither a volitionless pattern of behavior nor a guideless action (Lorenz [1977]: 211-212). Animal art «links nature and the Human» for it shows the instaurating powers that are present in nature as a whole and in human art (Mazzocut-Mis [2003]: 124). In this way, Souriau enters the debate on the anthropomorphisation of animal aesthetics and zoomorphisation of human art. Here, the danger is of misinterpreting the idea of art itself: the true misconception is not to interpret animal artisticity by adopting parameters and explanations borrowed from reflection on human art, but on the contrary, by not recognizing artisticity in plants and animals we understate human art in the first place (Souriau [1965]: 44).

1. THE INTRINSICALLY AESTHETIC CHARACTER OF BIOLOGICAL NATURE

The work Souriau has conducted in studying the artistic and aesthetic dimensions of animals represents a special part of his general definition of aesthetics as the «science of forms» (Souriau [1929]: 388)². In targeting the process of instau-

ration, aesthetics brings together the «modes of acting» and «the modes of being» and examines «how and by what means they might be combined». That is, philosophical aesthetics conceives the *mediative* nature of instauration as a «unifying synthesis» of the halves of «being (ontic)» and «action» (Souriau [1943]: 184). The process of instauration does not erase the distinction between artist and work. Instead, the aesthetics of instauration highlights how these latter are only different modes of existence, which encompass a pluralistic ontology. That means, instauration serves as suitable concept for interpreting the processes of concretization of forms in all ontological domains (e.g., human art, the physical world, culture, etc.) where we find categories that define the aesthetic characters of phenomena (e.g., beauty in human art and the physical world). Art has a morphological function as instauration, while «with each of the artist's actions, or rather *as a result* of each of the artist's actions, «the work under construction» can live or die» (Souriau [1943]: 229). The artist' actions, in a broad sense, *instaur* new entities in the process of fragile consolidation of the form, always susceptible to change, in the bound with matter and with the participation of sensibility (Souriau [1939]: 314; cfr. Lapoujade [2021]: 51-55). So, aesthetics becomes the investigation of the objective forms bounded to matter³.

For its part, in order to understand the artistic nature of animal and plants, animal aesthetics must avoid two mayor dangers. The first is the «mechanistic» reduction of animal life to a pure *stimula*-reaction mechanism that excludes any kind of conscious and intentional guidance over animal making. The second is the danger of interpreting animals' work by using the psycho-

given without a necessary active participation of animal craftsmanship, while artistic phenomena do preliminarily involve the distinction between agent and product.

³ Within this viewpoint, Souriau's interpretation of aesthetics as a science of forms with a realistic approach, as well as the peculiar interpretation of the relationship between form and matter in artistic production, is closely related to Focillon's presentation in *Vie des formes* (Focillon [1934]: 33-34, 95f).

² In the specific sense of animal aesthetics, we have to distinguish between aesthetic phenomena and artistic phenomena in the animal world. Aesthetic phenomena are

logical categories derived from the human mode of existence, without clarifying why and how far such categories encompasses the realm of the Aesthetic as such (Souriau [1965]: 7-8). The recognition of the bias that belongs to the description of animal activity in terms of response to biological instincts, genetic programs, behavioral mechanisms, environmental stimuli, etc. has been labelled nowadays as «mechanomorphism» (Crist [2000]: 203). What, then, is at stake in the description of the psychic faculties of non-human animals and their artistic behaviours, is not the exclusion of such psychic faculties from the animal kingdom but the recognition of the specificity of human self-reflection (awareness) on the psychological faculties involved in the aesthetic experience. To the second risk addressed, one may link also the need to preserve the peculiarity of the human experience of art production with respect to natural objects, i.e., to establish aesthetic categories for natural phenomena without making an analogy with human production and *vice versa*⁴.

Now, Souriau's approach to the mechanistic/anthropomorphic-zoomorphic debates is defined by his definition of nature. The categories that we may apply to the human experience of aesthetic and artistic phenomena are shared with other realms because the Human is encompassed in Souriau's peculiar definition of nature. His definition is based on a double recognition that shows *biological nature as artistic nature in itself*. He recognizes in the technical work and behaviour of animals the specific character of «artisticity». But, as a counterpart, it is exactly in the belonging of the Human to the animal kingdom that we find the roots of «artisticity», that is, we recognize artistic behavior in the animals because humans are «artistic animals». In this sense, it seems that we do not endanger art by «finding its roots in animality» (Souriau [1965]: 7).

But it would be erroneous to ignore the differences. The «gestures» and «movements» performed by animals and plants are «performed» with different modalities of awareness. «The movements of the plants are performed in a deep sleep», and this excludes the possibility of defining nature as a sort of undifferentiated kingdom with uniform forces and goals, i.e., «to affirm a global evolution of life towards sensibility and consciousness» (Souriau [1965]: 29). What it is at stake in all such observations is Souriau's attempt to avoid a naively unitary ontology of nature that uncritically erases the differences through the application of aesthetic categories or that irreconcilably separates nature and (human) art.

To understand Souriau's attempt, we are going to present more precisely in which sense the aesthetic character is something that belongs to biological nature as such. Souriau denies that the aesthetic features in animals (e.g., the colourful pigmentations of the *Chrysidia rhipheus*' wings) may represent in nature a *surplus* in a biological substratum independent of such aesthetic characters. He starts by analyzing the idea that the elements we found aesthetically appreciable in the natural phenomena are felt as some sort of «additional elements» with respect to the purely «functional» ones. For example, certain characteristics of animals must become functional, i.e., useful, to the needs of sending messages, establishing dominance, sexual attraction etc. Besides this «needs/appropriate function» relationship, there is no additional explanation for such tinsels and ornaments that are the elements that vary the most with respect to the biological system they are coupled with (e.g., wings). Now, what is questioned by Souriau is precisely the idea of functionality and usefulness. In brief, the aesthetic phenomenon in nature is functional to nothing; rather, nature is *essentially* aesthetic. The necessity connected to the existence of appreciable characters in animals and plants is not the response to a need that may have originated them. The existence of such characters is not solely explicable in terms of their

⁴ For example, one may recognize aspects of the debate over the establishment of separate aesthetic categories for the appreciation of human art and nature in the affirmed necessity, starting from the work of Saito, of appreciating nature on its own terms (See Saito [1998]: 135-149).

function or purpose in terms of survival⁵. At the same time, the beauty of the features of the *Chrysidia rhipheus*' wings is not something added to an ontologically independent substrate and therefore evaluated aesthetically (by us or other species). But one ought to recognize that the beautiful characters are *in a sense* inherent to the genesis of the living Being.

Souriau's argumentation raises some issues. The argument cannot exclude that natural beauty (or any other aesthetic category) may be the result of a «fortunate coincidence». If one takes the example of the astonishing rocky formations in the Calchaquies valley, one is inclined to recognize that all the formal elements that give rise to the sense of beauty are not the ultimate purpose of the complex geological process involved in the valley's formation. But beauty is not inherent to the genesis of the process either. Therefore, the «aesthetic parameter» is found in the natural phenomena as long as the formal elements are felt as corresponding to the «*desiderata*» of our aesthetic sensibility (Souriau [1965]: 10). The situation is different when the active participation of an agent takes part in the genesis or realization of the aesthetic phenomenon. Examples of such participation are the construction of webs, traps, backdoors holes etc. A clear distinction appears with this kind of example: it is aesthetically relevant to consider the product of an activity by some agents; or, differently, the aesthetically notable feature is part of the structure of a Being (the *Chrysidia rhipheus*' wings). Here, an aesthetic feeling must be supposed in the genesis of the phenomena.

Surely, Souriau stresses how «the arousal of the reproductive functions represents a particularly fertile ground for the appearance of the aesthetic phenomena», for example, in the case of the sensible manifestations of the reproductive organs, directly involved in the reproductive process (as in the case of flowers in plants), or indirectly involved but functional to reproduction (as

in the case of the colors in the plumage of birds) (Souriau [1965]: 18). At the very base of this recognition we find the idea, dominant within the Darwinistic approach to animal morphology, that some characteristics of the specimen in animals and plants are functional to reproduction, i.e. sexual selection, and, therefore, the perpetuation of the species (e.g., Zahavi [1975]: 205f; Prum [2012])⁶. The topic is utterly complex and presents many aspects, not always reconducible to an unique principle in the history of the species. But Souriau's argumentation highlights an aspect of biological life, the analysis of which helps to make it possible to avoid the reduction of the aesthetic features to their (e.g., reproductive) function. Souriau recognizes, in the case of the mimetic and symbiotic relationship, the ability of plants and animals to «put on appearances» and even to «pretend» or «simulate» something (Souriau [1965]: 21). In this respect, the most interesting aspect of the aesthetic phenomena in plants and animals, and their relationships (e.g., pollination), is not the biological mechanism that explains the successful adaptation of the species but rather, the fact that *animals and plants are able to generate a very specific aesthetic feeling in specimens belonging to the same or other species*. Therefore, the purpose of the aesthetic manifestations is not immediately reproduction, dominance etc. but the generation of an aesthetic sense.

In the case of plants (but also animals), the speaking of an «intention» or «awareness» in the genesis and development of the «aesthetic strategies» devoted to establishing the relation to other lifeforms, must be correctly understood. The biological mechanism is immediately and uniquely devoted to performing the *artistic gesture*. In this sense, artisticity belongs to biological nature as a category that encompasses all artistic gestures (an animal work or the showing of some features). The nature of this artistic gesture appears in all its significance in the cases where no sensible organs

⁵ This is an idea that has seen a long-lasting debate even within Darwinistic aesthetics (Wallace [1895]: 378; Dawkins [2004]).

⁶ «Darwin's really dangerous idea is his own proposal that natural selection fails to explain the evolution of all form and design in biotic nature» (Prum [2012]: 2264).

are apparently involved. The example here would be the flowers (the *Drakaea* genus of orchids) that simulate the appearance and odorous features of a female specimen of the *Thynnidae* wasp family to attract the male. Even if we cannot immediately speak about «intentions» or «sensible awareness» in the plants, there is no doubt that flowers (and animals) use their aesthetic appearance for «setting up a show», or «creating great choreographies». Souriau's argument highlights here an aspect little investigated by ethologists. If the phylogenetic structure of the species may explain in deterministic terms the biological features, this explanation would still miss an aspect of the phenomenon: The animal *must* put into action the appearance, the show, even the «artwork», and by that means it establishes the distinction between artist and artwork (Souriau [1965]: 22). That means, the biological features must be placed in relation with an aesthetically sensible «environment» – they are not sufficient in themselves to generate anything.

Souriau borrows here an idea from the philosophical tradition: the senses are in the Biological «immediately aesthetic». That is, wherever we find organically sensible apparatus, we also find sensibility and, therefore, some kind of aesthetic relation to the environments. This theory was present, for example, in Diderot's theory of the «sensibility of the organic components» (Diderot [1830]: 111). In this idea, that mutated into different forms from the modern conception of matter as intrinsically capable of motion and action (for example, in Leibniz' monadology), all matter is also sensibility and continuous generation of forms⁷. Souriau seems to rethink what was already implicit here: the Aesthetic is inherent to biological nature, because where we find sensible organs, we necessarily find matter involved in an aesthetic relationship with the environment (other specimens within a certain ecosystem). The purpose of the establishment of this relationship cannot be immediately traced back to the sole purpose of

survival (which is a result, anyway). At least, not in the sense of the immediate outcome of a mechanism responding to a need. The aesthetically relevant features are not a surplus either, because the biological is aesthetic *per se*.

2. FROM NATURE TO SENSIBILITY

At the end of the last section, an important point was stressed. According to Souriau, biological life creates «aesthetic appearances» and «performances» even where no conscious intention is apparently present. The intention guiding the artistic gesture, for example in the construction of a web, is surely present in animals. Now, in the plant kingdom one finds the artistic gesture as *an intentional gesture* because life establishes a continuity that makes it possible to define a sensibility in the Biological not reducible to mechanic reaction. A peculiar continuity between the biological basis – the «vegetative basis» of *Les sens artistique des animaux* – and artistic activity is established: «We see that the animal individually exerts an organizing, creating, instaurating action; but in doing so, the animal obeys excitements that come from the depths of life itself» (Souriau [1965]: 26). The sense of intentional gesture acquires a renewed sense: It is not what actively guides a making as the result of a mechanism of *stimula-control* solely, but an activity that supposes a form of environmental awareness and sensibility. The excitements, a kind of instinct – comes, as we shall see, from life itself. For their side, the gestures are now «instaurating action[s]».

With this definition of the instaurating action, Souriau shares common philosophical ground with Valéry, who in his famous reflections of the aesthetics of seashells affirms that «the making of the shell is lived, not calculated» (Valéry [1936]: 77). The instaurating of forms is here a synthesis of action and being. A continuity establishes the consistency of the biological life that attains human life: «Between me and the original cell, beyond which there would be nothing but biological nothingness, a positive series of living beings

⁷ An idea still relevant today (see Papapetros [2012]: 125-128).

supports me and lends a plenitude and consistency to the interval that separates me from nothingness (the biological and evolutionist thesis)» (Souriau [1943]: 119-120). Therefore, novelty and creativity gain a renewed sense and importance within continuity. The whole of nature is the realm of the variety of forms that do not only guarantee survival for the «best» by «preserving» or reproducing life according to the changes in the environment, but instead, it is «the best of all possible worlds» for it is the space of the continuous novelty, creativity, variety (Deleuze [1988]: 79). It is in this sense that Souriau's reflections on the instauration of forms are important in the philosophical inquiry into the relationship between the variety of forms and the animal's «biological creativity» for evolution and perfection (Merleau-Ponty [1995]: 59-60). The problem with the form of organisms is interpreted in the continuities of time and matter, but especially with respect to «the progress of beings towards perfection in their infinite multiplicity» (Foucault [1966]: 165; Cfr. Mazzocut-Mis [2003]: 104).

In the same vein, Souriau reinterprets the artistic gesture of animals, i.e., the fact that certain biological structures are used for the making of the artwork. In the case of spiders, we find this sort of continuity between the spiderwebs and the complex of silk gland and spinneret. The variety of organs allows variety in the instauration of forms. Still, it is not possible to exclude *intention and will* in the setting up of such appearances. It is impossible to ignore the fact that certain movements and actions are explicitly performed, in the execution of choreography and mime, in a manneristic fashion to generate exemplarity. «One could not have any doubts», about «the gibbon's intention to perform a show, as well as the character voluntary execution likely to arouse emulation, to serve as a model, to awaken the [cubs'] desire for such a beautiful exercise» (Souriau [1965]: 32).

The attention is drawn again from the supposed goal of preserving the species by all the means to the actual gesture performed by the animal. Animals maintain the pure form of the movement in mimicking the movements they

would perform for avoiding the attack of a predator (short runs, sprints, changes of direction). That brings light on the fundamental change of attitude that makes us think about the movements as embraced into an artistic operation. That is even more clear when the change of attitude by performing certain movement does create a playful situation or trickery to avoid some danger. Here we have the «instinct for theatricality» (Evrinoff [1927]: 7f). This theatricality is expressed «for the Being and towards the Being», that is, the play that is performed by the animal, is meant to generate a «show» and an aesthetic and affective reaction in the «audience» (Souriau [1965]: 102). It is the existence of the animals in itself that is aesthetic, because it is now lived as such by the animals. Only, there is no self-affirmation of such aestheticity – there is no lyricist for the Lemmings' tragedy – but a *modality* of awareness.

What kind of awareness this is, is now a complex question. First of all, the artistic character of animal life is not traced back to the single existence of the specimen that performs the «show». As has already been seen, what is artistic and aesthetic is the biological life itself. The birds' beauty is not the result of work or an action undertaken by the specimen but by biological life as a whole. This interpretation holds also for higher levels of artistry, where sensibility becomes a form of environmental awareness of the species. For instance, in the case of the construction of a termite mound, the process must be adapted by the termite according to climate, meteorological changes, and astronomical conditions, something cannot be explained in the terms of a mechanistic tropism, a «mere mechanistic reproduction of instincts». The observation of the process shows that the entire enterprise is conducted according to a form of «intelligence» that is «fossilized intelligence» of the species. The fossilized intelligence characterizes the entire animal kingdom as such and it concerns the «fundamental traits of animal operating». This intelligence is no mere response to external or internal stimuli. To support his argument, Souriau highlights how animals correct or even destroy their work if it does not combine

with a sense of perfection. Also the sequence of gestures performed with absolute precision indicates the intellection of a model, a form. In other words, what is degraded to the simple execution of a «genetic program» of action, is, rather, the legacy of a «natural intelligence» that was a true form of inventiveness originally (Souriau [1965]: 72-74; see Crist [2000]: 180). In this way, Souriau avoids the danger of reducing creativity to instinct in a very Humean fashion, while this idea is still present nowadays (Cf. Hume [1739]: 118-120; Hansell [2007]: 156f). But animal activity is not the result of a natural, fossilized intelligence alone. Souriau considers fundamental also the sensibility that underlines the gestures and work:

It is enough to say that the insect is sensitive to good form, the more or less good outcome of its work. We still do not know if such sensitivity is carried out with the vision, the sense of touch and movement, or with a little of all the senses together. But Plato's Demiurge (such a reference is not surprising: the *Timaeus* represents the metaphysics of the potter's art), the Demiurge does not give a spherical shape to his artwork «without implementing a divine model». In our insect's hereditary program of action there is implicit, in one way or another, a model. (Souriau [1965]: 74)

Souriau defines this sensibility «aesthetic». The aesthetic sensibility is, on the one hand, an intuitive appreciation of the «good/beautiful form» and, on the other, an evaluation of the outcome of the work, in accordance with a certain model of perfection (Souriau [1974]: 76). According to what we have already seen, the aesthetic sensibility is the «deepest aspect of life itself» that is present in the whole of biological nature, while it is its participation in the form that is instaurated in an environmental awareness.

3. AESTHETIC SENSIBILITY AND THE FORM IN THE BIOLOGICAL

The reference to an artistic sense immediately gives question about the origins of a specifically

aesthetic «feeling» in the animal kingdom. Ethnological studies have offered different insights into the evolutionary and adaptative role of an aesthetic feeling (taste), especially beauty, in plants and animals as a psychological phenomenon that may span all species and the history of the Biological (Grammer et. al. [2003]: 387f; Etcoff [1999]). But ethologists have often also excluded a specific «aesthetic taste» from the animal kingdom in stimulations, courtship rituals etc., saving it for humans alone (e.g. Hirn [1900]: 188). Souriau is now more interested in the aesthetic sensibility of animals in the processes of instauration of forms; but he also takes on again two reductionistic ways of understanding animal sensibility: First, the reduction of animal sensibility for aesthetic features to a pure receptiveness functional to reproduction and survival⁸; Second, the anthropomorphisation of the animal sensibility or the zoomorphisation of human taste.

Souriau defines the aesthetic feeling very broadly as a form of sensibility towards the qualitative evaluation of certain features characteristic of species as simple hints of fitness (e.g., the blue pigmentation of the *Lophorina niedda*'s plumage), or constitutive of the production of animal artifacts (e.g., the craftsmanship of the *Ptilonorhynchidae* bird). The problem with this definition is, however, how to correctly establish the correlation between the form of sensibility involved in the aesthetic appreciation of animals and humans, focusing on the way in which animals relate to their sensibility in such appreciations. The question addressed by Souriau is double: How we understand animal sensibility without, on the one hand, falling back on an anthropomorphism that sees in animals the same sensibility of humans; and, on the other, establishing a form of zoomorphism that degrades also the aesthetic sensibility in humans as functional to reproduction, adaptability, etc.

Souriau's answer to the first issue concentrates on the fact that sensibility has to be conceived in

⁸ This topic was already introduced – although only hypothetically – by Darwin (1871: 99).

the form of an intentional taking part in every step of the aesthetic performance. Does the animal experience the movements involved in an «artistic performance» (e.g., a reproductive ritual) in the same way as humans experience the intentionally artistic movements of an athlete or actor? Souriau underscores that, in the animal which executes the movements as well as in the case of similar movements by humans, we find an «affective control» or guidance over such gestures, and therefore, there is a control that «is rooted in feelings». Souriau's distinction between an emissive and a receptive sensibility is crucial here. The emissive sensibility is dominant in the execution of the movements of the artistic performance⁹. By contrast, the receptive sensibility is involved in the sensible reception of the movement and, more importantly, its aesthetic impact. The two aspects of sensibility work in conjunction. Even when the animal is performing a movement, the receptive sensibility is present, guiding the execution according to the aesthetic desired impact not only on other specimens, but also on the very same specimen performing the gesture (Souriau [1965]: 49f; see Mazzocut-Mis [2003]: 122f).

By defining the sensibility in such terms, Souriau calls attention to the fact that, if aesthetic sensibility in animals implies feelings, it also requires a controlled/controlling intentionality of movements, but even more, a form of collective experience of the whole performance. And that is in addition to its sexual character, the scope of showing dominance, etc. In other words, he stresses animal *expressivity* in addition to the expression of genetic characters (Souriau [1965]: 40). Moreover, expressivity in animal aesthetics is central to understanding aesthetic sensibility as such.

In the first place, the description of the relationship between animal movements and artifacts (see the case of the multi-celled mud nests created by the hymenoptera *Sceliphron spirifex* species) in terms of expressivity, hallows to high-

light the *symbolic relevance* of this relationship¹⁰. «Here, the aesthetic character is devoured, so to speak, by the intelligible value of the symbol it is carried with. The meaning dominates over the movement's formal qualities» (Souriau [1965]: 46-48). Souriau, then, refers to artistic sensibility in these symbolic terms to avoid an error common to ethology and animal cognitivism. Both tend to attribute all animal behavior to pure communicative functions. It is correct to affirm that the birds' song has a specific function in the life of these animals: it signals the territory that belongs to a certain community, communicates sexual attraction, danger, etc. But his community of birds that lives in a certain portion of the environment, is not only performing a communicative behavior, but is rather «listening to itself» and, by that means, it «acquires a sort of collective awareness of itself as a community in a situation» (Souriau [1965]: 56). The individual bird is listening to her own performance and, at the same time, she brings together the collective performance that acquires an artistic sense in the choral participation. Human rituals imply a similar collective sharing. The collective performance is in both cases not a pure mechanical repetition of sounds. Nor is it mere communication: as a symbolic behaviour, the performance fully uses its aesthetic features for elevating the community in a ritual. The individual birds put into action their own «aesthetic potentialities» that are now connected to corresponding «feeling movements»: first, the «free impulse» bounded to «bodily enthusiasms»; second, the feeling of rivalry experienced by the specimen in the sharing of the performance with her competitors or the past generations (both pushing towards an aesthetic ideal and the search of variations); finally, we find the excitement that the single bird receives from listening to her own singing with the others. In this sense, «the energetic persistence in singing may be sustained by a feeling, however primitive, for the beauty (i.e.

⁹ Souriau is not explicit on this point but we could think of an emissive sensibility also in the case of the development and use of certain bodily features in animals.

¹⁰ For the hypothesis of an interspecific community based on similar conditions, see Skonieczny (2014: 101-102).

the unity in contrast of the sounds they are making)» (Hartshorne [1973]: 10; see Davies [2012]: 12-15).

All these aspects of animal sensibility show also that the aesthetic feeling is present where a *spirit of ostentation* is present. The recognition of such a feeling of ostentation is needed to make sense of the natural phenomena. In fact, this feeling is a privileged form of aesthetic sensibility as explained above. Ostentation in the animal kingdom presupposes the specimen's self-awareness of its own aesthetic appearance (for example, the disposition of the plumage for a peacock) and the awareness, in the form of an as-if, of the foreseen effect it will exert over the other birds. Here, aesthetic sensibility shows a double aspect: the specimen is not insensitive towards her own aesthetic appearance – all other specimens are also not insensitive to the latter – and through such sensibility there emerges a form of affective discernment that is called by Souriau «a certain picturesque consciousness of herself» (Souriau [1965]: 65).

In its very nature, we can now affirm, animal sensibility is essentially about *how* things are done and must be done (Souriau [1965]: 74). The wasp doesn't know anything about why the nest has to be made in a certain way; still, she follows certain criteria that are implicit in the materials she uses, the environmental rules that force her to do things in a certain way and in accordance with to her own organs. Hence, the animal work shows a sensibility for *the materiality with its implicit «affordances»*, that are assumed by the animal – similarly to the work of the artisan – as suggestion which force paths for the realization of the cells (Formaggio [1953]: 346f).

In light of what has been said, it is now clear how animal artistry is an instauration of forms. The latter are more than external *design*. The form is interpreted by Souriau as the «universal idea» which every animal (and also plant) is always part of and *virtually* aware of. In this case, every termite is immersed in the *situation*, i.e., in that special environment which represents the piece of the whole mound that is a fragile instauration of a form. Every termite is aware of it in the form

of an environmental consciousness that is surely transmitted genetically by becoming the collective intelligence that comes from the deepest aspect of their biological nature (Souriau [1965]: 83). The reference to the animal's situated experience as the horizon of possible interaction with the Others, shows how the relationship between the organisms and their environments is more than merely «causal or mechanistic» (Toadvine [2007]: 42). Rather, it is the recognition that the relationship between animals and creations is the establishment of a «relationship which generates meaning» with the piece of environment they share with other animals (Souriau [1965]: 96; Toadvine [2007]: 41). By means of the reference to the institution of the meaning relationship, the symbolic aspect of the instauration of forms is indicated. The animal sends a message with the construction of a furnished «garden» that calls for other birds to join in with the collective ritual; but the message has a symbolic aspect also in the response by the female to the «call». The message is not *immediately* the communication of a biological necessity, but is an invitation to a performance they must put in action. The latter is not the necessity of the survival of the species which, for itself, would not need any show, any performance, any artifact, but a different type of necessity.

CONCLUSION

To sum up, from Souriau's reflections on animal aesthetics, an important topic emerges: in biological life we find *the necessity of aesthetic manifestations* that are, at every level, implicit in the existence itself of the Biological as a realm of sensible Beings. However, Souriau's thesis does not simply affirm the intrinsically aesthetic essence of biological nature. By stressing how the artistic and aesthetic characters of biological life cannot represent some sort of «surprising» and «astonishing» operations performed by nature, but rather that «they are essentially rooted in organic life, *in which the aesthetic fact was already present*», Souriau is criticizing the idea that everything artistic and aesthetic is

a surplus in life, something which is added purposively (Souriau [1965]: 26). Arguably, the idea that the aesthetic sense (e.g., the sense of beauty) arises in a context of utility wasn't even present in Darwin's theory¹¹. In this sense, Souriau's aesthetics is independent of any uncritical positivism, a need that is felt even nowadays (Cfr. Lestel et. al. [2014]: 141-143; Welsch [2004], O'Hear [1997]).

In his own fashion, Souriau implicitly addresses different debates. But a question remains unanswered: How do we show the existence of the necessity of aesthetic manifestation in Human art without reducing it to pure «animal instinct»? Human Beings can understand «how “nature” works», especially when they «take the place» of nature to translate its mechanisms into art: not only when the artist imitates the style of nature, but even more when humans understand the natural mechanisms that are represented in art (e.g., the dynamic of movements) and the biological laws determining certain behaviours (Caillois [1960]: 14). But Souriau stresses an even more striking point: «From a certain viewpoint, man does not create anything. Not even nature creates anything. The blossoming of the bud does not create the rose. All of its material and causal conditions were already there. The form alone is new» (Souriau [1939]: 73-74). The concept of instauration reformulates the sense of «creation» that encompasses life itself and the creativity and novelty reach, in continuum of time and matter, human art. In this way, we may accept a «healthy» zoomorphism that makes it possible to trace humans' artistic inclinations back to the original animal characters of humans. But that does not mean recognizing common features between humans and non-human animals. Rather, it means recognizing behavioral features of biological life which are not excluded from certain realms in favour of others, because such behavioral features are common to all expressions of biological life that implies an artistic action *functional* to the emergence of «appearances». In this sense, looking at the seagull's movements helps us understanding the

process of art learning in the human. If we do not reduce art to genius art alone, we find the elevating value of artistic behaviour and aesthetic sensibility that is not simple communication and reception of a genetic message but a symbolic relationship with an environment and a community.

AUTHORS' CONTRIBUTIONS

The authors confirm contribution to the paper as follows: study and conception: Mazzocut- Mis, Scanziani; draft manuscript preparation for *Introduction* and Section 1: Mazzocut-Mis; draft manuscript preparation for Section 2, 3, and *Conclusion*: Scanziani. All authors reviewed the results and approved the final version of the manuscript.

REFERENCES

- Brady, E., 2014: *Aesthetic Value and Wild Animals*, in Drenthen, M., Keulartz, J. (ed.), *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*, Fordham University Press, New York, pp. 188-200. <https://doi.org/10.3197/096327119X15576762300703>.
- Caillois, R., 1964: *The Mask of Medusa*, C.N. Potter, New York.
- Carlson, A., 2003: *Ten Steps in the Development of Western Environmental Aesthetics*, in Drenthen, M., Clayton, N., Bussey, T., Dickinson, A. (ed.), *Can animals recall the past and plan for the future?*, "Nature Reviews Neuroscience" 4, pp. 685-691. <https://doi.org/10.1515/9780823254521-003>.
- Conrad-Martius, E., 1916: *Zur Ontologie und Erscheinungslehre der realen Außenwelt. Verbunden mit einer Kritik positivistischer Theorien*, "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" 3, pp. 345-542.
- Conrad-Martius, E., 1934: *Die „Seele“ der Pflanze. Biologisch-ontologische Betrachtungen*, Franke Verlag Otto Borgmeyer, Breslau.
- Crist, E., 2000: *Images of animals: Anthropomorphism and animal mind*, Temple University Press, Philadelphia.

¹¹ Attention has already been drawn to this point by Welsch (2004).

- De Vitry-Maubrey, L., 1974: *La pensée cosmologique d'Étienne Souriau*, Klincksieck, Paris.
- de Wit S., Ostlund, S.B., Balleine, B.W., Dickinson, A., 2009: *Resolution of conflict between goal-directed actions: outcome encoding and neural control processes*, "Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes" 35 (3), pp. 382-393. <https://doi.org/10.1037/a0014793>.
- Darwin, C., 1871: *The descent of man and selection in relation to sex*, John Murray, London.
- Davies, S., 2012: *The Artful Species*, Oxford University Press, Oxford.
- Dawkins, R., 2004: *The ancestor's tale*, Houghton Mifflin, New York.
- Deleuze, G., 1988: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. and ed. by T. Conley, The Athlone Press, London, 1993.
- Diderot, D., 1830: *D'Alembert's Dream*, in transl. and ed. by J. Barzun, R.H. Bowen, *Rameau's Nephew and Other Works*, Hackett, Indianapolis, Cambridge, 2001.
- Domenicali, F., 2017: *Introduzione*, in F. Domenicali, *La philosophie considérée comme art*, "I castelli di Yale online" 5 (1), pp. 133-153.
- Etcoff, N., 1999: *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*, Doubleday, New York.
- Evreinoff, N., 1927: *The theatre in life*, transl. by A.I. Nazaroff, Brentano's, New York.
- Focillon, H., 1934: *The Life of Forms in Art*, transl. and ed. by J. Molino, Zone Books, New York, 1992.
- Formaggio, D., 1953: *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti, Milano.
- Foucault, M., 1966: *The Order of the Things*, transl. by A. Sheridan, Routledge, London-New York, 2002.
- Franzini, E., 1984: *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano.
- Gobster, P.H., 2013: *Ecological Aesthetics and Landscape Perception and Assessment*, in Cheng, X., Berleant, A., Gobster, P., Wang, X. (ed.), *Ecological Aesthetics and Ecological Assessment and Planning*, Henan People's Press, Zhengzhou.
- Grammer, K., Fink, B., Møller, A.P., Thornhill, R., 2003: *Darwinian aesthetics: sexual selection and the biology of beauty*, "Biological reviews" 78, pp. 385-407. <https://doi.org/10.1017/S1464793102006085>.
- Hansell, M., 2007: *Built by Animals*, Oxford University Press, Oxford.
- Hartshorne, C., 1973: *Born to Sing*, Indiana University Press, Bloomington.
- Hirn, Y., 1900: *The Origins of Art: A Psychological & Sociological Inquiry*, MacMillan, London.
- Hume, D., 1739: *A Treatise of Human Nature*, Vol. 1, ed. by D. Fate Norton, M.J. Norton, Clarendon Press, Oxford, 2007.
- Kant, I., 1790: *Critique of Judgment*, transl. and ed. by S. Pluharp, Hackett, Indianapolis, 1987.
- Lapoujade, D., 2021: *The Lesser Existence*, transl. by E. Beranek, The Minneapolis University Press, Minneapolis/London.
- Lorenz, K., 1977: *Behind the Mirror: A Search for a Natural History of Human Knowledge*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- Mazzocut-Mis, M., 2003: *Animalità*, Le Monnier, Firenze.
- Merleau-Ponty, M., 1995: *Nature. Course Notes from the Collège de France*, transl. by R. Vallier, Northwestern University Press, Evanston, 2003.
- Miller, G. F., 2001: *Aesthetic Fitness: How Sexual Selection Shaped Artistic Virtuosity as a Fitness Indicator and Aesthetic Preferences as Mate Choice Criteria*, "Bulletin of Psychology and the Arts" 2, pp. 20-25.
- O'Hear, A., 1997: *Beyond Evolution. Human Nature and the Limits of Evolutionary Explanation*, Clarendon, Oxford.
- Paden, R., Harmon, L. K., and Milling, C. R., 2012: *Ecology, Evolution, and Aesthetics: Towards an Evolutionary Aesthetics of Nature*, "British Journal of Aesthetics" 52, pp. 124-139. <http://dx.doi.org/10.1093/aesthj/ays001>.
- Papapetros, S., 2012: *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Parsons, R., Daniel, T.C., 2002: *Good Looking: In Defense of Scenic Landscape Aesthetics*

- ics, "Landscape and Urban Planning" 60, pp. 43–56. [http://dx.doi.org/10.1016/S0169-2046\(02\)00051-8](http://dx.doi.org/10.1016/S0169-2046(02)00051-8)
- Prum, R.O., 2012: *Aestehtic Evolution by Mate Choice: Darwin's Really Dangerous Idea*, "Philosophical Transactions of The Royal Society" 367, pp. 2253–2265. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2011.0285>
- Saito, Y., 1998: *Appreciating Nature on its Own Terms*, "Environmental Ethics" 20, pp. 135–149. <http://dx.doi.org/enviroethics199820228>.
- Skonieczny, K., 2014: *Becoming Animal in Michel de Montaigne Views. Toward An Animal Community*, "Dialogue and Universalism" 1, pp. 87-102.
- Souriau, E., 1929: *L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, Félix Alcan, Paris.
- Souriau, E., 1939: *L'Instauration philosophique*, Librairie Félix Alcan, Paris.
- Souriau, E., 1943: *The different mode of existence*, transl. and ed. by I. Stengers, B. Latours, Univocal, Minneapolis, 2015.
- Souriau, E., 1948: *L'art chez les animaux*, "Revue d'esthétique" 1 (3), pp. 217-249.
- Souriau, E., 1965: *Les sens artistic des animaux*, Hachette, Paris.
- Toadvine, T. 2007: *How Not to be a Jellyfish: Human Exceptionalism and the Ontology of Reflection*, in Painter, C., Lotz, C. (ed.), *Phenomenology and the Non-Human Animal: At the Limits of Experience*, Springer, Dordrecht, pp. 39-55. http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4020-6307-7_4.
- Valéry, P., 1998: *Sea Shells*, Beacon Press, Boston.
- Voland, E., 2003: *Aesthetic Preferences in the World of Artifacts – Adaptations for the Evaluation of 'Honest Signals'?*, in Voland E., Grammer, K. (ed.), *Evolutionary Aesthetics*, Springer, Berlin, pp. 239-260. http://dx.doi.org/10.1007/978-3-662-07142-7_8.
- Voland, E., Grammer, K., (eds.), 2003: *Evolutionary aesthetics*, Springer, Berlin.
- Wallace, A.R., 1895: *Natural selection and tropical nature*, Macmillan and Co, New York.
- Wolfgang, W., 2004: *Animal Aesthetics*, "Contemporary Aesthetics" 2.
- Zahavi, A., 1975: *Mate selection- a selection for a handicap*, "Journal of Theoretical Biology" 53, pp. 205–214. [https://doi.org/10.1016/0022-5193\(75\)90111-3](https://doi.org/10.1016/0022-5193(75)90111-3).



Citation: R. Milani (2022). Étienne Souriau. La promozione anaforica e la corrispondenza delle arti. *Aisthesis* 15(2): 29-35. doi: 10.36253/Aisthesis-13927

Copyright: © 2022 R. Milani. 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. La promozione anaforica e la corrispondenza delle arti

The prioritization of anaphora and the affinities among the arts

RAFFAELE MILANI
University of Bologna
raffaele.milani@unibo.it

Abstract. In the face of the most recent developments in digital and visual art, the Internet, the latest frontiers and currents, the new languages and technologies, Souriau's schema does not work, but his reflections on the aesthetic notions of instauration and skeuopoetics do, and they pertain both to classical painting and to future perspectives. In fact, we note strong connections with research that the philosopher had had conducted on feelings, relations, forms, and processes, in terms of synaesthesia and structural correspondences. On the basis of his thinking, we can still argue the importance of these concepts and these relations as they relate to physical and phenomenal existence, to materiality and transcendence: a conceptual and imaginative universal that is considered to be eternal. Art is seen as the producer of things capable of performing actions that are purely physical. He makes this claim because these actions expressly and intentionally create things whose existence is their sole purpose.

Keywords: Aesthetics, Comparativistics, Philosophy, Poetics, Form.

“Non è qui, dopo tutto, il destino del sensibile quando si riduce al solo visibile?”
(Mikel Dufrenne, *Le Cap Ferrat*)

Come evidenziato da Maryvonne Saison nello scritto qui presente, l'estetica e il pensiero di Étienne Souriau vanno collocati tra le posizioni di Charles Lalo e Raymond Bayer¹, da un lato, e le osservazioni di Mikel Dufrenne dall'altro, ovvero tra coloro che possono essere considerati i maestri di Souriau e colui che, in un certo senso, ne è l'allievo più famoso.

¹ I quali, tra l'altro, nel 1948 recensirono *La Correspondance des arts* sul *Journal de Psychologie* e sulla *Revue d'Esthétique*.

Nella formazione di Souriau scorgiamo un'interessante messa in scena filosofica, ispirata alle teorie di E. Hennequin, Felix Ravaisson, Jean-Marie Guyau, Eugène Veron, Gabriel Séailles, Victor Basch, Matila Ghika, Alain (Émile Auguste Chartier), Gaston Bachelard, senza dimenticare lo studio sulla «bellezza razionale» nelle opere di suo padre Paul. E questo fa Maryvonne Saison, muovendo attorno a un tema fondamentale dell'estetica e della filosofia, la contemplazione, analizzando proprio un testo di Souriau del 1961. Il fatto poi che Bruno Latour abbia rivisitato, anni fa, con Isabelle Stengers, la nozione di instaurazione (Latour [2009]) e che vi ritorni anche in anni successivi, accentua l'interesse per la visione del mondo umano posto da Souriau. Nella prospettiva del filosofo francese possiamo osservare il rapporto tra l'esistenza di un'opera dell'arte e quella di un essere vivente, tra il valore di un atomo e quello della solidarietà, partendo da un brano di musica, da un atto d'amore, da un segno espressivo-rappresentativo, da un atto della vita comune. In questo senso Souriau viene visto difendere, come William James o Gilles Deleuze, la tesi del pluralismo esistenziale, fornendo l'immagine di un'esistenza *polifonica* di cui è appunto pregno il mondo intero per intrecciate risonanze, dall'ordinario al virtuale. Stati di vita fugace, transitoria, reale o immaginaria modellano, in questa prospettiva, «intermondi» di una grammatica di presenze, là dove ci domandiamo: quali gamme d'esistenza siamo capaci di attivare? Un'attenzione estetica originale che ritroviamo recentemente esposta nella rilettura fatta da Dominique Chateau (2017) in un numero monografico della *Nouvelle Revue d'Esthétique*, ricco di contributi su varie prospettive².

La teoria cosmologica di Souriau, estranea all'antropocentrismo come al logocentrismo, vicina apparentemente alla fenomenologia, ma radicata nell'ultimo razionalismo post-cartesiano, è un punto nodale dell'estetica francese del Novecento e sarà ripresa da René Passeron con l'elaborazione del significato di poietica, ma possiamo anche

² Questo numero è stato preceduto dalla fondamentale raccolta di testi di Souriau (1980).

ritrovarla nel principio di divisione delle arti, tra immanenza e trascendenza, che verrà definito, negli anni novanta del secolo scorso, da Gérard Genette (1994). Senza dimenticare che la sua influenza traspare in critici d'eccezione come Olivier Revault d'Allonnes e Gilbert Lascault. Parallelamente a Souriau, studioso coltissimo nei vari campi del sapere compreso quello matematico, si pone la teoria estetica di Pierre Guastalla con la sua attenzione alle tecniche. Aspetti di questo insegnamento, dove l'estetica vuole configurarsi come una scienza, non saranno dimenticati, in Italia, da Dino Formaggio, Guido Morpurgo Tagliabue, Gillo Dorfles; un primo ritratto, definito e pieno, lo farà Elio Franzini nel suo *Estetica francese del Novecento* (1984). Interesse che prosegue in Italia con varie traduzioni e commenti³. Lo spirito che anima i processi instaurativi arpeggia lumi diversi sui linguaggi del teatro e del cinema, del disegno industriale e delle improvvisazioni artistiche, della pittura e della grafica ornamentale, della musica, fino a quella atonale, e dell'architettura, della scultura e della scrittura creativa con testi incrociati sulle forme e sui materiali. Singolare la sua riflessione sulla rete sensoriale, dalla vista all'udito, dal tatto all'odorato: su quest'ultimo troviamo ancora spunti di grande interesse nella prefazione a Edmond Roudniskta, *L'esthétique en question: introduction à une esthétique de l'odorat* (1977), e già a metà degli anni Trenta Souriau aveva evidenziato l'importanza del caso e dell'azione nell'arte. Le osservazioni sull'estetica sperimentale, insieme all'attenzione verso la specificità, cioè ai *qualia*, elementi caratterizzanti di ogni arte nello spettro totalmente innovativo che Souriau ha elaborato nella *Correspondance des arts*, forniscono ulteriori strumenti di comprensione della complessa struttura del suo pensiero. Nell'elogio che Dufrenne fa di Souriau nel 1980, compendian-

³ E. Souriau, *La corrispondenza delle arti*, a cura di R. Milani, Alinea, Firenze 1988; Id., *Il senso artistico degli animali*, Mimesis, Milano-Udine 2002; Id., *I grandi problemi dell'estetica teatrale*, a cura di C. Cappelletto Mimesis, Milano-Udine 2015; Id., *I differenti modi d'esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte*, a cura di F. Domenicali, Mimesis, Milano-Udine 2017.

do il suo pensiero alla luce soprattutto degli ultimi libri, si sostiene la validità di una fondazione estetica della prospettiva morale enunciata dal filosofo francese. Facendo ruotare, in questo tentativo di lettura, la formula della *natura naturans natura naturata* al fine di promuovere la vita artistica, la vita che da estetica si fa artistica, notando come lo spirito dell'arte si diffonde nella vita, ci troviamo davanti a un modo di rivedere la nozione di instaurazione sul piano dell'esperienza, di un costruirsi della natura stessa in un progetto appunto poetico. L'instaurazione, infatti, concerne quei processi che concorrono a porre un essere in un'incontestabile presenza, consistenza e autonomia d'esistenza, non per un'autorità o idea superiore. L'instaurazione prende così il posto della creazione e dell'invenzione, ma nel senso che le ingloba per un'interna coerenza operativa, attivando i materiali che contengono anche le esperienze vissute, le percezioni, i sentimenti, i sogni. In base a ciò è necessario prendere in esame un punto di capitale importanza, un punto, se congiunto al momento *skeupoietico*, non veramente messo in luce dagli interpreti di Souriau, come Lucie de Vitry Maubrey o Ngo Tieng-Hien: il fatto che l'instaurazione, pur differenziandosi dall'anafora, comporti di fatto una promozione anaforica, cioè una promozione di atti originariamente reiterativi che si esercitano per sé, autonomamente, intrinsecamente, facendosi agenti dell'opera stessa, esistenza via via distinta da quella del suo instauratore. L'instaurazione prende vita, infatti, con la promozione anaforica, in un ricorso continuo di atti estetico creativi e operativi che s'avvolgono e si evolvono nel corso del tempo e della storia, perché in sostanza «non c'è arte senza arte» (Souriau [1988]: 348). L'instaurazione e la promozione anaforica sono evocate frequentemente nei testi di Souriau e fanno sistema costituendo la trama dell'arte in generale, prima e dopo le sue diramazioni e specializzazioni, le sue espressioni spirituali, materiali e sensibili. In vista di un'ontologia dell'esistenza, come del *tonus affectif* delle categorie estetiche coinvolte così si muove la potenza della forma nell'interpretazione di Souriau. Elio Franzini aveva già individuato il ponte tra instau-

razione e promozione anaforica, là dove notava che il filosofo francese, sin da *L'Avenir de l'esthétique* (1929), stava teorizzando la nascita simultanea dell'oggetto appreso cosmologicamente e allo stesso tempo del soggetto che riflette sulla propria esperienza (Franzini [1984]: 259-260). Franzini palesa tutta la forza e l'enigmaticità dell'arte come fare e del fare come arte al cui centro si trova la ragione della forma come processo, movimento, causa-effetto: essa si fa promozione d'esistenza, costruzione di forme in passi successivi di perfezionamento e compimento, percorso sensibile d'atti conoscitivi, lungo stadi d'esistenza cosale in continuo accrescimento conoscitivo. In *L'avenir de l'esthétique* (1929), come in *Les différents modes d'existence* (1945), Souriau ricerca la verità del pensiero che non si astraie dalla vita, ma vi si immerge, secondo le procedure del *patefit*, cioè secondo un'evidenza che costituisce originariamente l'esperienza modellando sensibilità, forme e materie. *Patefit* è una parola latina che significa «è manifesto», espressione utile alla critica del *cogito*, sta per «vi è del pensiero», a condizione appunto di non includervi una concezione del pensiero distinto da ogni altro genere di realtà. «C'è qualche cosa» esprimerebbe poi l'essenziale dell'esperienza aggiungendo la possibilità di discernere secondo un'ampia gradualità di presenza. Si può aggiungere che con l'espressione «c'è del fenomeno» si manifesti la forma come promozione anaforica, strumento e atto per mezzo del quale il dato riceve un grado superiore di chiarezza. Ogni forma, seppur concettualmente identificata è, dice in sintesi Souriau, singolare in quanto «legge» di un atto singolare, e allo stesso tempo universale e vera nell'arte attraverso il lavoro, l'operare, mirando a rivelare, sperimentandola, la verità intrinseca prodotta dalla dialettica dell'azione instaurativa. In un passaggio perpetuo dal virtuale al cosale e al reale l'arte si fa realizzazione non di un essere indistinto, ma dell'essere che diviene opera concreta, immergendosi, l'instaurazione, nel suo stesso darsi forma.

Ma dicevamo della relazione tra promozione anaforica e azione skeupoietica, relazione poco messa in luce dai critici; l'elemento skeupoietico viene visto in tutta l'operatività estesa delle arti.

Nell'antichità, con *skeuè* Tucidide (2005: 559) vuole indicare "equipaggiamento", "armatura". Con *skeuopoiòs*, Aristotele, nella *Poetica* (2010: 26), indica il fabbricante di maschere. Con *skeuastòs* Platone, *Repubblica* (1971) e Aristotele, *Metafisica* (1973: 125), si riferiscono al preparato, al fabbricato. L'arte del vasaio, da vari riferimenti, è poi chiamata *skeuoplasìa*, e *skeuopoiéo* vuole indicare, in Plutarco (1996: 262), il fabbricare ad arte. Tutto ciò è legato anche all'*architektonikòs*, all'architettonico. Platone nel *Politico* (1975: 270), fa riferimento in particolare al lavoro dell'architetto. L'elemento *skeuopoiético* viene esteso a tutte le attività e s'innesta con la promozione anaforica. È un modellare che fa trascendere il dato.

Come ripete nell'ultimo capitolo della *Corrispondenza delle arti*, intitolato *Trascendenze* (Souriau [1988]: 341-348), (la qual cosa fa capire l'opportunità di precisare il senso della contemplazione nella filosofia del filosofo francese), Souriau dichiara che l'arte, nelle azioni che attiva quale complesso insieme di compiti dell'umanità in cammino, mira sempre a favorire un mondo, sia che abbia la durata di un istante o sia compresa nel disegno di una vasta cosmologia non importa, perché essa pone fundamentalmente una natura nuova che si autolegittima nell'immaginare e produrre varie creature, manifestando appunto, in tale manifestazione, lo sforzo per condurre il dato verso il compimento di una presenza piena, verso la concretezza della cosiddetta «patuité», (dal latino *patere*, essere disponibile) nella quale si esplicita appunto l'arte, vale a dire un essere empaticamente aperto, accessibile, operoso⁴. L'interesse cosmologico si muove verso tutti i domini della natura, dal regno animale a quello vegetale, in un accoglimento di ciò che oggi si chiamerebbe un'estetica di tutti gli esseri viventi. Si pensi, a questo proposito, ai *natural writers* o ai *natural thinkers*, all'*Evoluzione della bellezza* di Richard Prum (2020) o all'*Assemblea degli animali* di Filelfo (2021), fino alle *Corrispondenze* di Tim Ingold (2022) dove le pietre «pietreggiano» e gli alberi «alberano»,

osservando come varie componenti della natura comunichino tra loro secondo un pleroma (come avrebbe detto Souriau) di narrazioni, un insieme strutturato di viventi che recitano la loro parte, in corrispondenza del pleroma delle opere d'arte o delle filosofie. Entità non umane in relazione reciproca tra loro erano dunque già analizzate dal filosofo francese nel quadro di un'arte biologica e viste anche indipendentemente dall'umano rappresentare sviluppando diverse ontologie, al di fuori delle categorie culturali nella caratterizzazione antropologica. Annotiamo dunque una condivisione del mondo comune a tutti gli esseri, un procedere in accordo o in disaccordo con gli altri in un continuo divenire. Suoni, colori, volumi, parole, movimenti, emozioni, contenuti psicologici o idee astratte, timbri e toni, l'impiego del basso o della sommità nella musica come nella poesia, esponendosi in opere presentative o rappresentative, offrono un panorama sinestetico atto a comprendere sia le arti e le tecniche tradizionali che le produzioni dell'avanguardia e del design industriale, meditando la scala d'interpretazioni possibili nella trama esecutiva. L'arte in genere si fa arte della vita permanente nella sua *aseità*, affinché la realtà conviva con la verità. Noi coscientemente esistiamo in presenza e allo stesso tempo testimoniamo come perenni artefici di un'autolegittimazione del corso dell'arte indipendentemente da chi l'ha costruito: da un lato le opere dell'arte hanno un corpo unico e definitivo (come l'architettura, la pittura e la scultura) mentre altre hanno invece un corpo multiplo e provvisorio (come la musica o la scrittura creativa). Perché nell'arte c'è un segreto della realtà al suo culmine: «non c'è instaurazione estetica senza una condiscendenza ispirata a norme universali di armonia, nobiltà e pienezza. Non c'è accesso all'esistenza sublime senza una giusta risposta alle domande e senza un compimento totale delle sue condizioni» (Souriau [1988]: 348). Avvertiamo cenni importanti dell'arte-fabbricazione in *L'avenir de l'esthétique* ritrovandoli pienamente rielaborati, e definitivamente riassunti, in *Clef de l'esthétique* (1970). Quindi l'arte è filosofia in atto, e la filosofia, senza distinzione tra *theorein*, *poiein* e *prattein*, un'arte, come si evince chia-

⁴ Su questo si vedano Souriau (1938): 13; Id. (1939): 6 e 10; Id. (1955): 97.

ramente in *L'instauration philosophique* (Souriau [1939]: 67). In sostanza, come sempre sostiene Souriau, ogni filosofia, come ogni arte, deve essere instaurativa per giochi d'interne corrispondenze strutturali. Ciò che pare interessante, rileva Alessia Bodini (Bodini [2002]: 9-10), è il fatto che le arti, nel loro processo di perfezionamento-realizzazione, vengono registrate e valorizzate rispetto ai loro *qualia* e al loro grado di difettosità o incompletezza. Oggetti o sistemi di rappresentazione non si trasformano in macchine, o copie delle cose, ma sono corpo estesissimo dell'arte vivente in un'ampia gamma di possibilità.

Qual'è la posizione del soggetto rispetto all'oggetto? Souriau critica Dufrenne per aver dato priorità all'estetica dello spettatore e non invece alla creazione artistica, cioè all'attività instaurativa, privilegiando la posizione del guardare, non del fare, non della facoltà inventiva. Sembrerebbe in tal senso non dare nemmeno valore all'interprete nell'esecuzione, mirando a una specie di assolutismo, ma non è proprio così, come sappiamo: il senso della ricezione e della percezione ha uno spettro di comprensione molto complesso in Dufrenne. Comunque sia, la discussione tra contemplazione passiva e contemplazione attiva è ben presente nei discorsi di Rosario Assunto ed io stesso ho trattato della contemplazione in senso sperimentale, attivo, volto alla cura e alla partecipazione raccogliendo istanze provenienti dalla fenomenologia. La Saison ha colto il punto cruciale al di là del sistema delle arti diviso da Souriau in base ai *qualia* e alle arti presentative (arabesco, pittura pura, architettura, giochi di luce danza prosodia e musica) e rappresentative (disegno scultura pittura cinema pantomima, letteratura poesia, musica descrittiva), un aggiornamento dell'antico sistema delle arti della fine degli anni Quaranta del Novecento, come tale già superato dagli eventi dell'arte, come tale fuori tempo e necessità. L'idea di un transfert del Rinascimento è importante, sostanziale, come quella di una teologia laica che vi si può applicare, come distingue la Saison.

Inoltre, accanto alla critica della contemplazione, c'è la posizione scientifica. Il lavoro sull'al-

goritmo musicale, (revisione aggiornata del numero aureo che fa pensare a una vicinanza con le posizioni recenti dei neuroscienziati che vogliono trovare una notazione cerebrale nel valore della bellezza) che risulterebbe congeniale a questo approccio. Ma anche qui sarebbe una teoria troppo assertiva e poco problematica. Davanti a questi due punti della contemplazione e della scienza, dobbiamo elevare Souriau alla dignità del minore. Georges Bataille, Jean-Paul Sartre. Emmanuel Lévinas, Maurice Merleau Ponty, Roger Caillois, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gérard Genette, e lo stesso Mikel Dufrenne erano i miti degli anni Sessanta e Settanta e oltre per gli studiosi, soprattutto per i giovani. Dignità del minore, perché sebbene l'estetica comparata sia un piano interessantissimo di fronte agli sconfinamenti creativi delle arti nei confronti dei sistemi che vogliono contenerle da più di un secolo e sia congeniale anche al parallelismo tra le arti tradizionali e le avanguardie, ci è difficile partecipare alla sua tesi circa «l'enigma dell'arte» là dove Souriau sostiene che la sola risposta è quella dei capolavori, «di tutto ciò che ha saputo vincere, di tutto ciò che abita autenticamente questi luoghi sacri dove nessuno accederà mai senza il profetico desiderio di giungervi» (Souriau [1988]: 348). Perché, così si prospetta un ritorno metafisico, e allora cosa ne facciamo della promozione anaforica, dell'instaurazione, della skeuopoietica che riuscivano a riflettere l'universo instabile delle arti nelle loro inquietudini evolutive? E allo stesso tempo perché, con queste letture proporre un nuovo sistema delle arti a pianta circolare, racchiuso imbrigliando l'arte tutta e non restituendola alla libertà e infine perché ancora riprendere come formula scientifica l'algoritmo musicale per un approccio scientifico sistematico? Rimane questo dubbio nonostante l'elogio che certamente possiamo fare al suo immenso sforzo teoretico. L'aveva avanzato, questo dubbio, lo stesso Lalo quando diceva che l'ispirazione instaurativa dell'artista è il tipo della rivelazione metafisica delle realtà assolute (Lalo [1952]: 19).

Di fronte ai risultati più recenti dell'arte digitale e virtuale, del NET, delle più recenti frontiere

e correnti, dei nuovi linguaggi e delle nuove tecnologie, lo schema di Souriau non funziona, ma la riflessione instaurativa e skeoupoietica invece sì, sia retrospettivamente rispetto ai classici della pittura, che prospetticamente. Vi notiamo infatti fortissime vicinanze con la ricerca che il filosofo aveva messo in campo nell'ambito delle emozioni, delle risonanze, delle forme, dei procedimenti tra l'ambito sinestetico e quello delle corrispondenze strutturali. Proprio muovendo dal suo pensiero possiamo ancora dire della centralità di queste figure e di queste relazioni passando dall'esistenza fisica a quella fenomenica, poi cosale e trascendente: un universale del progetto e dell'immaginario giudicato eterno. L'arte viene vista come fabbricatrice di esseri suscettibili di esercitare un'azione per il solo aspetto sensibile. Lo afferma perché queste attività sono espressamente e intenzionalmente creatrici di cose la cui esistenza è il loro fine. Il vasaio vuole l'esistenza di una dozzina di vasi comuni, il ceramista greco quella dell'anfora di Canosa, Dante quella della *Divina Commedia*, Wagner della *Tetralogia*. E così via fino ad oggi, alle proiezioni di un cambiamento naturale nel Metaverso prodotto dall'intelligenza artificiale. Con la riserva però, di indicare la giusta strada tra le non cose al fine di non cadere in un mondo postumano. Infine, possiamo dire che proprio qui ritroviamo l'insegnamento di Souriau e la sua aspirazione alla verità, per non annullarci nella società dell'informazione e nei giochi del «like» con la conseguente perdita dell'empatia, fondamentale nella dimensione estetico-artistica.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele 1973: *Metafisica*, in Id., *Opere*, vol. 6, a cura di A. Russo, Laterza, Roma-Bari.
- Aristotele 2010: *Dell'arte poetica*, a cura di C. Galavotti, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.
- Bodini, A., 2002: *Étienne Souriau: un percorso tra opere dell'arte e prodotti dell'industria*, "Itinera", scaricabile al sito: <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/index>
- Chateau, D., 2017: *Étienne Souriau : une ontologie singulière*, "Nouvelle revue d'esthétique", 19 (1), pp. 33-41.
- Domenicali, F., (ed.), 2017: *I differenti modi di esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine.
- Filelfo, 2021: *Assemblea degli animali*, Einaudi, Torino.
- Franzini, E., 1984: *Estetica francese del Novecento. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano.
- Genette, G. 1994: *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris.
- Ingold, T., 2022: *Corrispondenze*, Cortina, Milano.
- Lalo, C., 1952: *Avant propos*, in AA.VV, *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*, Librairie Nizet, Paris.
- Latour, B., 2009: *Du mode de l'existence de l'oeuvre d'art*, in E. Souriau, *Les différents modes de l'existence*, Puf, Paris.
- Platone 1973: *Repubblica*, in Id., *Opere complete*, a cura di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari.
- Platone 1975: *Politico*, in Id., *Opere complete*, vol. 2, a cura di A. Zadro, Laterza, Roma-Bari.
- Plutarco 1996: *Marcello*, in Id., *Vite*, vol. 4, a cura di D. Magnino, UTET, Torino.
- Prum, R.O., 2020: *L'evoluzione della bellezza*, Adelphi, Milano.
- Roudnistka, E., 1977: *L'esthétique en question: introduction à une esthétique de l'odorat*, PUF, Paris.
- Souriau, E., 1929: *L'avenir de l'esthétique*, PUF, Paris.
- Souriau, E., 1938: *Avoir une âme. Essais sur les existences virtuelles*, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris.
- Souriau, E., 1939: *L'Instauration philosophique*, Alcan, Paris.
- Souriau, E., 1945: *Les différents modes d'existence*, PUF, Paris.
- Souriau, E., 1955: *L'ombre de Dieu*, PUF, Paris.
- Souriau, E., 1970: *Clefs pour l'esthétique*, PUF, Paris.
- Souriau, E., (a cura di): 1980: *Revue d'esthétique 3-4, L'Art instaurateur*, Union générale d'édition, 10/18, Paris.
- Souriau, E., 1988, *La corrispondenza delle arti*, a cura di R. Milani, Alinea, Firenze.

- Souriau, E., 2002, *Il senso artistico degli animali*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano-Udine.
- Souriau, E., 2015, *I grandi problemi dell'estetica teatrale*, a cura di C. Cappelletto, Mimesis, Milano-Udine 2015
- Souriau, E., 2017, *I differenti modi d'esistenza e altri testi sull'ontologia dell'arte*, a cura di F. Domenicali, Mimesis, Milano-Udine.
- Tucidide 2005: *Le storie*, vol. 1, a cura di G. Donini, UTET, Torino.



Citation: M. Saison (2022). Souriau, Dufrenne et la notion de contemplation. *Aisthesis* 15(2): 37-48. doi: 10.36253/Aisthesis-13922

Copyright: ©2022 M. Saison. 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.

Souriau, Dufrenne et la notion de contemplation

Souriau, Dufrenne and the notion of contemplation

MARYVONNE SAISON

University Paris Nanterre
mysaison@yahoo.fr

Abstract. En 1961, un article de Souriau relevant une difficulté signalée en 1953 par Dufrenne porte sur la juste part à accorder à la contemplation dans la relation à l'art. La zone d'ombre concernant la relation humaine et intellectuelle entre les deux hommes fera l'objet d'un premier examen. L'hypothèse souriaulienne d'une transmutation de conceptions théologiques dans le domaine de l'art sera ensuite examinée par rapport à Dufrenne sans évacuer la question de sa pertinence par rapport aux études phénoménologiques ultérieures. La question de la relation à l'art, telle que Souriau l'envisage ressurgira dans sa pleine actualité jusque dans le face à face avec les œuvres.

Keywords: Souriau, Dufrenne, Contemplation, Activité, Passivité.

1. UN ÉTONNEMENT INITIAL

En 1961, Etienne Souriau a déjà publié une grande partie de ses œuvres majeures. Sa position institutionnelle est indiscutable : à un an de la retraite, il détient depuis 1945 la chaire d'esthétique de la Sorbonne. On s'est souvent interrogé sur une éventuelle partition de ses préoccupations entre la philosophie et l'esthétique : la question est discutée, même si la réponse s'oriente souvent vers la conclusion d'une continuité entre les deux versants de l'œuvre. Sans donner des éléments suffisants pour alimenter une réflexion nouvelle sur cette question, un texte de 1961 semble montrer à quel point les préoccupations philosophiques et esthétiques sont liées dans sa pensée: sous la rubrique «Esthétique», il intitule «La part de la contemplation» une réflexion initiée par la lecture de *La phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne, et assied une critique des esthétiques centrées sur la contemplation sur une importation de «l'idée philosophique de contemplation» comme mode de connaissance et d'existence (Souriau [1961]: 180).

Ce texte témoigne de traits souvent signalés de sa personnalité: sa culture, sa curiosité et ses capacités d'intérêt bienveillant mais

perspicace envers les publications de la génération de ceux qui lui succéderont¹. On y retrouve d'emblée les préoccupations majeures de son auteur, puisque ce qui se présente comme un dialogue avec Dufrenne est centré sur le fait que l'art implique une attitude active, l'un des thèmes philosophiques qui a caractérisé toute sa vie depuis *L'instauration philosophique* en 1939. Selon l'auteur de *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, rappelle Souriau, l'expérience esthétique a pour objet l'œuvre d'art en tant qu'elle est perçue esthétiquement; une difficulté surgit, poursuit-il, signalée par Dufrenne lui-même, puisque celui-ci lui accorde que «l'art est action» mais maintient qu'une théorie de l'objet esthétique «doit bien faire sa part à la contemplation» (Dufrenne [1953]: 179). La question de «la part de la contemplation», titre de l'article, est donc introduite à partir d'une opposition entre l'activité (de l'artiste) et la passivité (du récepteur qui contemple).

Depuis la publication de *La phénoménologie de l'expérience esthétique* en 1953, huit ans se sont écoulés. Dans le rapport de soutenance de la thèse soutenue le 6 juin 1953², Souriau avait déjà estimé que le point «le plus fragile» du «parti-pris» de Dufrenne était «de traiter le problème esthétique avant tout au point de vue de l'expérience du spectateur» alors que les contemporains avaient «mis, au contraire, l'accent sur la création artistique», mais il centrait ensuite sa critique sur le fait que son jeune collègue inféodait la perception esthétique à l'art en esquivant le problème du beau naturel sans parler, par exemple de «la contemplation du paysage, de l'objet esthétique naturel». La question de la contemplation ne semblait donc pas

encore préoccuper Souriau qui considérait simplement que Dufrenne se trouvait «en opposition par rapport à l'évolution la plus récente de l'esthétique» lorsqu'il réactualisait une position platonicienne et traditionnelle en se centrant sur l'expérience du spectateur (Souriau [1953]: 432-433).

Huit ans après, sa position semble avoir évolué, le texte de 1961 se focalise sur la contemplation et on peut se demander s'il ne craint pas que Dufrenne soit en phase avec l'esthétique contemporaine, voire en dessine l'orientation future: le succès de *La phénoménologie de l'expérience esthétique* et le possible développement de réflexions esthétiques dérivées de ce nouveau départ retiennent son attention plus que le travail de Dufrenne. C'est une orientation de l'esthétique qu'il entend contrer à partir d'un relevé des principaux sens philosophiques du terme contemplation à l'origine de la définition qui s'est imposée notamment dans le champ de l'art. L'examen philosophique de l'histoire de la notion de contemplation vise à retrouver l'évolution ayant abouti à opposer les états contemplatifs aux états actifs (Souriau [1961]: 199-200).

Souriau rassemble en une première étape Anaxagore et les post-socratiques; malgré le signalement d'une conception acroamatique développée par le pythagorisme, ce premier moment se caractérise par le privilège accordé à la vue. La seconde étape «se passe pour l'essentiel dans la latinité»: le mot se «dépouille peu à peu de tout son dynamisme perceptif originel» (Souriau [1961]: 182) et la passivité de la pensée est mise en avant. La troisième étape est celle de la Renaissance: c'est celle «du re-transfert à l'ordre de la contemplation visuelle et sensible de ce qui concernait la contemplation intérieure et mystique» (Souriau [1961]: 183). Une conséquence «bien fâcheuse» de cette tradition philosophique, ajoute-t-il, subsiste encore et fait croire «qu'il faut opter entre l'amour de l'art et l'action». L'évolution du sens du concept de contemplation permet de comprendre la difficulté de la théorisation esthétique dont a hérité Dufrenne et qui risque d'empêcher tous les esthéticiens de saisir que, loin de détourner de l'action, aimer l'art c'est développer les forces de vie.

¹ Mikel Dufrenne, dans le journal *Le Monde* du 22 novembre 1979 sous le titre «Etienne Souriau est mort», commençait sa notice nécrologique en ces termes: «Cette mort nous touche profondément: d'abord parce que l'homme ne pouvait laisser indifférent; puissant, calme, secret, mais toujours attentif aux autres et généreux, il forçait le respect, et son étrange pudeur, cette réserve où il se tenait n'empêchaient point que ce respect fût amical.»

² Le rapport dans son intégralité a été publié dans le numéro d'octobre-décembre 1953 de la «Revue de métaphysique et de morale», pp. 432-436

Les conclusions du texte sont claires: il s'agit en premier lieu de relativiser la part accordée à la contemplation dans la réception des œuvres d'art : «La contemplation est une des attitudes, nombreuses et variées, un des divers régimes d'activité de l'âme, où peut s'accomplir et se manifester la richesse de nos rapports intérieurs, sincères et vitaux, avec l'objet esthétique» (Souriau [1961]: 198). Dès que la réception de l'art n'est plus définie exclusivement et prioritairement par la contemplation, le propos de Souriau se recentre sur la relation optimale avec cet objet : «les plus hauts états esthétiques» des récepteurs de l'art se caractérisent par le fait que «l'âme engage le plus dynamiquement son existence profonde et son intériorité la plus intime» (Souriau [1961]: 199). C'est bien l'attitude dynamique de notre relation à l'œuvre qui caractérise l'expérience esthétique la plus profonde et la plus intense³: «Plus nous avons une relation vivante, profonde, intime et personnelle, donc active, avec l'art, c'est-à-dire avec telle ou telle œuvre artistique singulière, et plus est authentique et pur en cette relation le fait esthétique.» (Souriau [1961]: 199)

Faut-il considérer que Souriau prend le contrepied de la position de Dufrenne ? Le fait que Dufrenne, comme nous l'avons relevé, lui ait accordé que l'art est action laisse espérer une issue possible de ce désaccord qui ne mette pas en crise la théorisation esthétique et la référence à Dufrenne semble un prétexte à partir duquel Souriau s'inscrit en faux contre une orientation de l'esthétique à laquelle celui-ci n'aurait que partiellement souscrit. Nourrit-il même l'espoir de garder un allié en la personne du jeune collègue, membre de la Société française d'esthétique⁴, qui co-dirige à ses côtés la *Revue d'esthétique* depuis 1960? Si c'est le cas, à quel prix? Minimise-t-il ce qui peut les opposer ou discerne-t-il la difficulté de Dufrenne à produire une esthétique qui transforme radicalement les problématiques de l'esthétique des siècles passés?

³ Pour désigner la relation esthétique à l'objet esthétique, Souriau emploie le terme «esthéticité» (Souriau [1961]: 198).

⁴ Il lui succèdera en tant que président en 1971.

2. UNE VOLONTÉ DE PART ET D'AUTRE DE NE PAS CREUSER LES DIFFÉRENCES

2.1 *La bienveillance de Souriau à l'égard de Dufrenne*

Considérons le détail du texte de 1961 qui alterne louanges et réserves et laisse peut-être percer une certaine ambivalence à l'égard de Dufrenne.

D'emblée, le Maître est positif envers son jeune collègue, qualifiant son livre «d'excellent», mais néanmoins, dans la même première phrase, il se focalise sur une page de ce gros volume qui rencontre «une importante question», ou, ajoute-t-il, ce qu'il faut peut-être considérer comme «une imposante difficulté». La référence convenue à la contemplation pose problème au sein de la réflexion esthétique, et cela n'a pas échappé à Dufrenne: Souriau lui sait gré de faire référence à lui pour stigmatiser «ceux qui mettent le fait esthétique uniquement du côté de la contemplation» au risque de produire «une esthétique où l'art est oublié»⁵ (Dufrenne [1953]: 287). La concession de Souriau consistant à se contenter de poser la question de la «juste part» à accorder à la contemplation (Souriau [1961]: 179) évite un conflit ouvert et laisse possible une conception commune de l'esthétique.

Souriau se focalise en effet sur l'ampleur de la concession nécessaire sans véritablement s'intéresser à la conception dufrennienne de la contemplation; il ne prend pas en considération le tout début de l'introduction de *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, où, mettant en balance les périls à valoriser la pratique de l'artiste, et ceux à se placer du côté du spectateur, Dufrenne précise que la première risque «d'exalter une sorte de volonté de puissance aux dépens du recueillement que suggère au contraire la contemplation esthétique» (Dufrenne [1953]: 2), centrant le fait esthétique sur le spectateur et vouant celui-ci à une passivité réceptrice. Souriau fonde toute son argumentation sur une page qui reprend la même opposition et la même

⁵ Dufrenne précise en note qu'il cite un article de Souriau tiré d'un numéro d'avril 1948 de la *Revue d'esthétique*, p.205

réponse, mais se trouve en fin de la première partie du livre, dédiée à la «Phénoménologie de l'objet esthétique» ; or, à cet endroit, ce que relève Souriau succède à un développement qui retenait un choix fondamental dans sa propre réflexion. Dans la page précédente, en effet, Dufrenne, venait de se référer à l'activité instauratrice et concédait sans difficulté que ce qu'il nomme objet esthétique «est l'œuvre même, l'œuvre en tant que produit d'un faire et justiciable d'une analyse objective». Ce que Souriau omet de rappeler, c'est la distinction qui vient immédiatement après, entre l'analyse objective et la perception esthétique à proprement parler. Lui-même avait pourtant, dans son introduction, signalé que, selon Dufrenne, l'expérience esthétique a pour objet l'œuvre d'art en tant que perçue esthétiquement.

Nous interprétons ce point de départ de Souriau comme un indice de sa volonté de minimiser ce qui pourrait faire ressortir une grave discordance entre Dufrenne et lui. On peut soupçonner que, lorsqu'il considère que la différence entre œuvre d'art et objet esthétique ne le sépare pas de son collègue, il garde en mémoire le passage où celui-ci décrit l'objet esthétique à partir de l'œuvre d'art: après avoir montré que Souriau et lui se comprennent, Dufrenne annonce que ses descriptions, qui «concernent à la fois l'œuvre d'art et l'objet esthétique», «portent sur l'œuvre en tant qu'elle a sa fin dans l'objet esthétique et se comprend par lui» (Dufrenne [1953]: 47). Une longue note suggère alors un rapprochement entre l'analyse phénoménologique et les pages 45-72 de *La correspondance des arts* : «la distinction que nous venons de faire entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique, bien qu'elle soit commandée par l'analyse phénoménologique de la relation au sujet et à sa visée, recoupe à bien des égards celle que, dans sa pénétrante "analyse existentielle de l'œuvre d'art", M.E. Souriau fait entre "l'existence physique", selon laquelle l'œuvre a un corps, et "l'existence phénoménale" selon laquelle elle apparaît aux sens». Les deux autres modes d'existence, «réique» et «transcendante» lui semblent pouvoir être rattachés à l'existence phénoménale, «de sorte que l'étude de l'objet esthétique proprement dit doit suivre les

trois degrés de l'existence phénoménale, réique et transcendante». La note se clôt par la reconnaissance d'une dette à l'égard de son aîné : «nous ne pouvons trouver à la phénoménologie de l'objet esthétique meilleure recommandation que cette rencontre avec l'analyse existentielle de M. Souriau; et nous aurons encore l'occasion de nous en prévaloir».

Le rapprochement effectué dans la note de Dufrenne entre l'analyse existentielle des œuvres et l'orientation nouvelle inspirée de la phénoménologie autorise Souriau à développer sa réflexion sur la contemplation sans s'appesantir sur le renouveau introduit par la phénoménologie qui ne peut être considéré comme un motif de désaccord entre Dufrenne et lui. A la question: «qu'est-ce que percevoir esthétiquement ?», il répond, comme nous l'avons dit, en valorisant l'implication personnelle considérée comme active dans la relation aux œuvres, mais sans autre prise en considération immédiate de l'œuvre dufrennienne. Après avoir qualifié d'imposante la difficulté rencontrée par Dufrenne lorsqu'il centre son travail sur la contemplation, il minimise l'importance de ce qui pourrait les opposer en ajoutant que «la difficulté rencontrée par l'auteur cité n'était peut-être pas foncière», et s'apprête à continuer sa réflexion sur l'origine philosophique du lien entre contemplation et passivité.

2.2 La volonté de Dufrenne de ne pas rompre avec le passé

Souriau, qui conciliait le souci d'objectivité prôné par les historiens d'art et la volonté de compléter cette approche par une réflexion philosophique lié à l'esthétique comme discipline issue de la philosophie, avait des raisons de penser que Dufrenne partageait sa volonté d'inscrire ses travaux dans la continuité des études esthétiques et de promouvoir une esthétique philosophique attentive à tous les apports sur l'art.

Le lecteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* peut être frappé par les nombreuses références à Souriau qui semblent moins proposer une interprétation que relever du désir de faire ressortir l'absence de rupture dans le renouvel-

lement. Souriau est loin d'être le seul auteur cité, mais s'il est difficile d'évaluer comparativement la place qui lui revient, le fait qu'il soit cité comme «M. E. Souriau» fait de lui l'interlocuteur vivant par rapport auquel il est essentiel de se situer, avec respect et sans marquer d'opposition. Comme le stipulait la notice nécrologique qui a déjà retenu notre attention, «cet homme a été un maître». D'emblée, au tout début de son introduction, sans citer nommément Souriau, Dufrenne avait prévenu qu'il n'y avait pas lieu d'opposer les «esthétiques opératoires» et celles qui s'intéressent à la réception des œuvres : l'expérience de l'artiste et celle du spectateur sont compatibles et complémentaires. Peu après (Dufrenne 1953 : 14), lorsque le positionnement adopté ne permet pas d'apporter à un problème la solution trouvée par Souriau, celle-ci est toutefois qualifiée d'ingénieuse. La volonté d'assurer une passation sans rupture pour la poursuite des études esthétiques (notamment à travers la Société française d'esthétique et la *Revue d'esthétique*) que nous avons trouvée chez Souriau se retrouve symétriquement du côté de Dufrenne qui développe un propos nouveau en l'inscrivant dans une histoire continue.

Et force est de constater qu'il reste un grand classique dans sa manière d'importer la phénoménologie dans les études esthétiques comme en témoigne la reprise des topoï traditionnels de l'esthétique et les discussions avec ses principaux représentants -dont Souriau- qu'il s'agisse, par exemple, de la question des catégories esthétiques (Dufrenne [1953]: 575) ou de celle de la classification des arts (Dufrenne [1953]: 388). A plusieurs reprises, il insiste sur une sorte de transposition et de reprise du point de vue de Souriau à l'aune de la phénoménologie. C'est le cas dans la note que nous avons citée qui associe l'analyse existentielle de Souriau et la phénoménologie de l'objet (Dufrenne [1953]: 47-48), et c'est encore le cas lorsque Dufrenne se demande si l'objet esthétique n'est pas en premier lieu signifiant, «problème capital pour la réflexion esthétique» ; une note signale alors de nouveau que le problème de «l'univers du discours» de l'œuvre a été «fort précisément abordé par Souriau» à propos de ce qu'il

appelle «l'existence réique ou chosale» de l'œuvre d'art, et Dufrenne conclut : «la distinction que nous allons faire entre signification et expression, et qui traverse tout notre travail, fait écho à celle que fait M. Souriau entre existence réique et existence transcendante» (Dufrenne [1953] : 162).

Le même parallélisme revient encore lorsque Dufrenne distingue trois aspects de l'objet esthétique : «par sa matière, écrit-il, en tant qu'elle s'offre à la perception, il a l'être du sensible ; par son sens, lorsqu'il représente, il a l'être d'une idée ; et lorsqu'il exprime, il a l'être d'un sentiment»⁶. Lorsqu'il passe de la «phénoménologie de l'objet esthétique» à la «phénoménologie de la perception esthétique», dans le second volume de son livre, il précise à nouveau qu'il considérera trois moments : «présence, représentation et réflexion», ce qui recoupe sensiblement, ajoute-t-il, les trois aspects distingués dans l'objet esthétique : «le sensible, l'objet représenté, le monde exprimé» (Dufrenne [1953]: 419). Selon qu'il s'intéresse à l'objet esthétique ou au sujet-spectateur qui le perçoit, le vocabulaire peut légèrement varier, mais la structure de la réflexion reste identique ; ainsi, lorsqu'il introduit l'idée d'un *a priori* affectif⁷, transformant la question kantienne de la possibilité de l'expérience à l'aune de la phénoménologie, il écrit : «on pourra le déceler aux trois paliers que nous avons discernés, de la présence, de la représentation et du sentiment, où chaque fois un

⁶ Dufrenne [1953]: 188. Une note évoque la possible distinction d'un quatrième aspect qu'il faudrait mentionner en premier, correspondant «à ce que M. E. Souriau appelle "l'existence physique", c'est-à-dire "le corps de l'œuvre d'art", [...] mais ce corps appartient à l'œuvre d'art en tant que connue et non à l'objet esthétique en tant que perçu».

⁷ Après avoir établi que «l'expérience esthétique culmine dans le sentiment comme lecture de l'expression», Dufrenne entend montrer «qu'elle met en jeu de véritables *a priori* de l'affectivité» (Dufrenne [1953] : 539). Ces *a priori* sont eux-mêmes de nature affective et, parce qu'ils permettent de connaître une qualité affective comme structure d'un objet, le sentiment a une fonction noétique (Dufrenne [1953] : 543-544). *L'a priori* affectif est la notion clef permettant de saisir la corrélation sujet-objet et d'envisager une esthétique pure.

aspect de l'objet, vécu, représenté ou senti répond à une attitude du sujet, vivant, pensant, ou sentant» (Dufrenne [1953]: 546-547).

Dufrenne peut ainsi se réclamer de Souriau parce qu'il concilie des moments de nature différente dans l'expérience esthétique: il ne renonce pas à l'idée que «la perception esthétique sollicite aussi l'entendement» (Dufrenne [1953]: 461) bien que son apport se révèle toujours déceptif⁸. Au sein des moments où il retient les leçons de la phénoménologie et développe ses analyses de l'expression et du sentiment, il rappelle son attachement à la rationalité, maintenant que «l'objet esthétique n'est pas que pour le corps» ou qu'il se défie de «l'excès d'éloquence corporelle» (Dufrenne [1953]: 429). La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* révèle un auteur pris entre deux orientations, un auteur charnière entre l'esthétique classique et une esthétique phénoménologique. Les variations dans la lecture de son œuvre dépendent du moment, des préoccupations, de la position et de l'attente des lecteurs plutôt que d'une exégèse scrupuleuse des textes⁹.

Dufrenne, comme Souriau sont des auteurs difficiles à situer dans les grands mouvements de pensée : parce qu'ils sont inclassables, ils restent solitaires et sans disciples, mais ces caractéristiques partagées ne les rapprochent pas pour autant l'un de l'autre.

⁸ Souriau retient l'idée d'une «oscillation perpétuelle» entre «l'attitude critique et l'attitude sentimentale» (Dufrenne [1953]: 514) plutôt que celle d'un «progrès dialectique» menant à une compréhension de plus en plus pleine de l'objet esthétique selon la rectification opérée par l'auteur dix pages plus loin (Dufrenne [1953]: 524).

⁹ Lorsque la phénoménologie prit son essor et occupa une position dominante, les phénoménologues ignorèrent Dufrenne, cessant même discuter ses positions, alors qu'une nouvelle génération de phénoménologues à l'inverse, depuis les premières décades du XXI^{ème} siècle, le revendique comme phénoménologue et ne retient que ce qui va dans le sens de cette interprétation. Ce point a été développé dans *La Nature artiste. Mikel Dufrenne de l'esthétique au politique* (Saison [2018]).

3. UN DIALOGUE EVITÉ ET DES LEÇONS NON ENTENDUES

Pour relancer l'esthétique sur des bases saines et lui redonner un avenir, Souriau esquisse donc un retour sur l'évolution des sens philosophiques du terme contemplation montrant que l'esthétique est «encombrée de fantômes, des mots soutenant debout des concepts vidés de contenu, restes d'anciennes constructions spéculatives, et toujours employées, comme s'ils désignaient des faits observables» (Souriau [1961]: 180). Le corps du long article, qui rencontre et développe des thèmes qui lui sont chers, ne mentionne plus l'auteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* qui avait introduit sa réflexion.

Nous n'avons trouvé que peu de textes de Souriau commentant les publications de Dufrenne alors que des philosophes de premier plan comme Lévinas ou Ricœur ont proposé des lectures critiques de *La notion d'a priori* et du *Poétique*¹⁰. Certes, l'article «L'idée de nature de La Fontaine à Baudelaire» dans les «Mélanges offerts à Mikel Dufrenne» en 1975 commence par citer *Le poétique* mais le corps du texte ne commente pas plus l'ouvrage de son collègue que l'article de 1961, il reste «en marge», comme il l'annonce : «En marge du beau livre de Mikel Dufrenne sur *Le poétique*, où est montré un rapport foncier et, dirai-je, ontologique entre nature et poésie, il peut être intéressant de chercher dans telle époque et littérature à choisir, quelle conscience les poètes ont pu avoir de leurs rapports avec la nature, et quelle attitude poétique cette conscience a pu leur inspirer» (Souriau [1975]: 291-309). Tout se passe comme si Souriau proposait une «illustration» complémentaire et un approfondissement du terme nature à partir de son emploi littéraire. On retrouve l'immense culture, très diversifiée, de Souriau, et son attention particulière pour l'intériorisation et le

¹⁰ Emmanuel Lévinas, «A priori et subjectivité», *Revue de métaphysique et de morale*, 4, 1962, repris dans Lévinas [1994]. Paul Ricœur «Philosophie, sentiment et poésie. La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne», *Esprit*, mars 1961 et *Le Poétique*, *Esprit*, février 1966 (articles repris dans Ricœur [1992]).

souci de la transcendance. Comme en 1961, les préoccupations des deux hommes se rencontrent et se croisent: ainsi, commentant Baudelaire, Souriau retrouve les thèmes de la nature primordiale dont nous gardons la nostalgie et l'opposition entre nature naturée et nature naturante fondamentale chez Dufrenne.

Après 1961, les deux hommes poursuivent leur travail collectif au sein de la *Revue d'esthétique* et de la Société française d'esthétique, mais, dans les œuvres ultérieures à 1953, Dufrenne de son côté ne fait référence à Souriau que pour tenir ses analyses comme acquises et sans plus les commenter: le travail de l'autre ne relance pas de dialogue. Un exemple typique est par exemple la façon dont il renvoie à *La correspondance des arts*, en 1959, affirmant que «les arts traditionnels eux-mêmes posent déjà la question de leurs "correspondance" puis, sans développer, retient les questions qui lui tiennent personnellement à cœur sur les rapports entre les régions ontologiques des différents arts dégagées par Souriau»¹¹.

Plus étonnant encore est l'article de Dufrenne publié en 1980, dont l'intitulé reprend le titre du dernier ouvrage de Souriau *La Couronne d'herbes* de 1975. On y trouve une lecture attentive du livre et plusieurs formules justes et efficaces pour en rendre compte: *La Couronne d'herbes*, peut-on lire, «propose un programme de vie, ou plutôt suggère d'inventer son programme, en se fondant sur le jugement de goût» (Dufrenne [1980]: 111), l'auteur attend de l'art «une sensibilisation à la beauté qui incite à instaurer un art de vivre» (Dufrenne [1980]: 111). Au tout début de son hommage, Dufrenne note que, dans la morale formulée, s'exprime «la philosophie d'un esthéticien qui mise tout sur l'esthétique, qui fonde la morale "sur des

bases purement esthétiques"» (Dufrenne [1980]: 96). La présentation ne génère pourtant aucun véritable dialogue: après avoir résumé son propos en concluant que «cette morale esthétique est l'entreprise inimitable d'un homme solitaire, secret, fidèle à sa propre pensée» (Dufrenne [1980]: 103), Dufrenne, pour montrer que cette morale correspond à un souci actuel, fait un détour par Marcuse et l'école de Francfort. Le livre de Souriau est donc un point de départ pour le développement d'une reprise personnelle, reprise explicite lorsque le thème de l'individu lui permet de défendre en son nom l'idée d'une morale personnelle (Dufrenne [1980]: 109 sq), puis à la toute fin du texte, de plaider pour un élargissement du champ de l'art, suggérant que le déficit de morale serait lié à un déficit de fête.

Soutenir que le dialogue est évité, c'est aussi faire le constat que les suggestions de l'autre n'ont pas véritablement porté leurs fruits. La principale mise en garde de Souriau en 1961 n'a en effet pas amené Dufrenne à se défier du vocabulaire théologique dans les descriptions de l'expérience esthétique. Il est légitime de considérer que Souriau avait vu juste et pointé une ambivalence de Dufrenne qui juxtapose une position classique et rationaliste et le recours à un vocabulaire théologique susceptible de faire saisir l'impact affectif immédiat des œuvres¹².

¹¹ Mikel Dufrenne, «Phénoménologie et ontologie de l'art», in Teyssède et al., [1959]: 152 : «le texte, la figure, le volume, le son habitent-ils des régions ontologiques propres? Quels rapports peuvent-ils s'instaurer entre ces régions, non seulement lorsque la figure illustre le texte, mais lorsqu'elle pénètre dans le texte, comme dans une enluminure ou un calligramme? Ou lorsque le texte n'est pas seulement mis en musique, mais devient musique comme dans le *Sprachgesang*?»

¹² La «captation de l'âme» déplorée par Souriau est indéniablement présente à travers les termes d'envoûtement, de possession (Dufrenne [1953]: 93), de fascination, et même d'aliénation : «je suis comme aliéné: le sensible retentit en moi sans que je puisse être autre chose que le lieu de sa manifestation et l'écho de sa puissance.» (Dufrenne [1953]: 290). L'objet esthétique a l'initiative: «... c'est l'objet qui commande. C'est pourquoi la perception esthétique, pour autant qu'elle est sentiment, est aliénation ; et cette aliénation même est une tâche pour moi, car il faut que j'accepte de céder à l'enchantement...» (Dufrenne [1953]: 296).

Pour exprimer cette impérieuse présence du sensible ou l'empire de l'affectif dans le sentiment, Dufrenne a recours à un vocabulaire directement emprunté au registre du religieux: «c'est le sensible dans sa gloire» qui m'est présenté et l'œuvre d'art attend «son épiphanie» lors de sa perception comme objet esthétique (Dufrenne [1953]:

L'évolution ultérieure de Dufrenne incite à penser que Souriau avait perçu une attirance vers le religieux dont l'auteur de *La phénoménologie de l'expérience esthétique* a senti la nécessité de se défendre sans pour autant parvenir à s'en libérer. En 1959, par exemple, dans *La notion d'a priori*, il persiste à penser que «l'expérience religieuse et l'expérience poétique sont voisines» (Dufrenne [1959]: 286), et il avoue comprendre que la philosophie puisse se tourner vers la poésie qui «se meut dans l'élément du sentiment» et donne accès à ce «qui n'est communicable que par-là»¹³ (Dufrenne [1959]: 288). À l'inverse, dans l'important essai ajouté en 1973 à la première édition du *Poétique*, «Pour une philosophie non théologique», il se défend de tout lien avec la théologie, et prenant le contrepied des «philosophies de l'absence» (Dufrenne [1973]: 7), il veut une pensée qui se nourrisse de l'expérience originaire de la présence : «le ressort de l'ontologie» est à chercher dans une phénoménologie de la perception» (Dufrenne [1973]: 39). L'orientation définitive de Dufrenne vers une philosophie de la Nature est liée à la volonté d'élaborer une «philosophie non théologique»: «pas d'origine absolue aux frontières du néant, mais seulement de l'originaire: la puissance de la Nature.» (Dufrenne [1973]: 56) Si «l'origine est toujours là dans ce pacte que scelle ma naissance», «c'est l'art aujourd'hui qui nous le révèle, – et qui nous guérit de la religion; non seulement de la théologie, mais du sentiment et du comportement religieux, de l'expérience qui sus-

44). Le terme de «communio» est omniprésent et l'analogie avec le service religieux est utilisée pour faire comprendre l'accomplissement de l'œuvre cherchée par un public (Dufrenne [1953]: 85). L'objet esthétique devient l'instrument d'une véritable «révélation» immanente à l'œuvre à laquelle le spectateur doit se prêter (Dufrenne [1953]: 289). Citant Jaspers pour qui l'existence «est toujours devant sa transcendance», Dufrenne conclut qu'une existence «atteste en se dépassant un plus qu'elle-même, qui est peut-être illusoire, mais qui n'en donne pas moins à toute grande œuvre une signification religieuse, comme on pourrait le montrer sur l'objet esthétique » (Dufrenne [1953]: 400).

¹³ Précisons que ce qui vaut pour la poésie vaut pour tout art en tant qu'il est poétique.

cite l'institution et inspire la pensée théologique.» (Dufrenne [1973]: 56)

La rupture avec la théologie est-elle définitive ? En 1981, dans *L'inventaire des a priori*, lorsqu'il signale les apories auxquelles se heurte toute pensée de l'origine, il reconnaît que la pensée théologique reste une tentation dont il doit encore se défendre : «si [la pensée de l'origine] saute à l'Éternel, elle est acculée à penser un Dieu en devenir. Mais précisément, il faut résister à la tentation de glisser de l'originaire à l'origine.» (Dufrenne [1981]: 225).

On ne peut pas dire que l'ambivalence de Dufrenne ne touche qu'accessoirement l'esthétique: c'est au contraire l'expérience esthétique qui provoque le retour du religieux et ravive la force de la pensée mystique. Pour Dufrenne, l'esthétique est philosophique et c'est à partir de l'expérience de l'art que la pensée philosophique devient plus radicale, comme en atteste sa conception du matérialisme exprimée en 1973: «on ne peut être matérialiste que poétiquement : en cherchant le commencement dans un *poiein* de la Nature dont l'art seul – et peut-être aujourd'hui une certaine pratique politique qui s'amorce – donne une idée en l'imitant» (Dufrenne [1973]: 37-38).

Il est difficile de dire si la portée de la remarque de Souriau sur la collusion de l'esthétique et de la théologie a été perçue par Dufrenne et si elle a été consciemment ou inconsciemment à l'origine de ses hésitations et revirements. Ces deux solitaires n'ont pas associé leurs solitudes et n'ont pas développé une position de maître et de disciple. Mais il est très étonnant de constater que Souriau n'a pas été plus entendu par les autres phénoménologues: n'annonçait-il pas le «tournant théologique» magistralement décrit par Janicaud en 1991?¹⁴ L'article de 1961 est centré sur l'évolu-

¹⁴ Dominique Janicaud, dans *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, distingue les premiers phénoménologues, fidèles au projet de Husserl d'une phénoménologie comme science rigoureuse, (Janicaud [1991]: 25) des phénoménologues qui, à la suite de Heidegger et Lévinas ont effectué un tournant à partir duquel «La phénoménologie a été prise en otage par une théologie qui ne veut pas dire son nom» (Janicaud [1991]: 31). Il faut noter

tion de l'esthétique et l'analyse de la contemplation vise à prévenir un tournant théologique de l'esthétique, mais celui-ci n'est-il pas advenu sans que personne n'ait repris l'analyse de Souriau ?

Souriau n'a sans doute pas reçu l'écoute qu'il méritait et la crise de l'esthétique s'est vraisemblablement renforcée de cette surdité.

4. FACE A L'ŒUVRE

Dans l'article de 1961, après avoir interrompu l'histoire de l'emploi philosophique du terme contemplation à la Renaissance responsable du re-transfert «à l'ordre de la contemplation visuelle et sensible de ce qui concernait la contemplation intérieure et mystique» (Souriau [1961]: 183), Souriau résume la description traditionnelle fondée sur l'analogie mystique : «dans la contemplation esthétique il y a comme une captation de l'âme par l'objet – paysage, spectacle, tableau, statue, monument – en face duquel elle se trouve» (Souriau [1961]: 184). Il insiste alors sur une des caractéristiques, importante dans son combat pour défendre une esthétique acroamatique: le fait que toute la construction de cette théorie «repose sur la primauté donnée au sens de la vue, à la fois comme sens esthétique et comme paradigme de l'intuition spirituelle» (Souriau [1961]: 185), contribuant ainsi à soutenir, comme Léonard de Vinci, «la supériorité spirituelle de la peinture, *cosa mentale*, sur la musique» (Souriau [1961]: 186). Nous ne nous attarderons pas sur les nuances esquissées par Souriau et attirerons seulement l'attention sur l'épisode romantique et notamment sur les pages consacrées à Hegel (Souriau [1961]: 188-191).

C'est alors en effet que la question de la contemplation ressurgit, mais dans des situations concrètes de face à face avec l'œuvre. Souriau a construit son article autour du refus de considérer que la réception d'une œuvre implique la passivité: l'objet esthétique n'exige pas une attitude immo-

biliste (Souriau [1961]: 192) et «l'anti-contemplationniste» peut à bon droit soutenir que «le seul usage authentique» d'un monument ou d'une statue «est, marchant autour d'elle, d'en faire défiler mélodiquement les divers profils comme défilent en musique des accords s'enchaînant et se fondant les uns dans les autres». Les inhibitions que les contemplationnistes imposent à l'attitude esthétique et qui, selon eux, en font la pureté, sont liées à la tradition que Souriau a dénoncée: les abolitions des impulsions naturelles ou les inappétences caractérisent une attitude apollinienne refusant toutes les formes participatives mineures propices à une jouissance dionysiaque (Souriau [1961]: 193). Il refuse de séparer l'art de la vie comme le font les contemplationnistes qui font du désintéressement le critère de l'esthéticité d'une attitude. A cette première attitude «où toutes les activités du sujet sont suspendues, sauf celles, toutes psychiques bien entendu, qui peuvent s'exercer doucement, dans les cadres limitatifs qu'implique un tête-à-tête spirituel tranquille avec l'objet considéré» (Souriau [1961]: 194), il oppose «celle où l'âme exerce, sinon tumultueusement, du moins avec élan une sorte de somme de toutes ses activités, même celles qui meuvent le corps dans le trajet aventureux où l'objet l'entraîne avec lui»). Mais plutôt que de durcir encore une opposition née de sa propre construction, il préfère «aller au plus profond» en se demandant à partir de sa lecture de Hegel «de quelle nature doit être l'intériorité pour se montrer adéquate aux données offertes à la perception esthétique [...]».

La réponse nous permet de saisir la position de Souriau face à une œuvre : «sans assurer que ce soit là “la tâche principale” de l'art, nous pouvons fort bien accepter qu'au moins la perception esthétique (le point de vue non de l'artiste mais de l'utilisateur) soit caractérisée par une résonance du moi le plus intime et de la subjectivité la plus profonde en présence de l'œuvre d'art...». Il ne s'agit pas pour autant de prétendre que c'est au niveau de la présence sensible «que s'établit ou que se détermine l'engagement en profondeur de l'intériorité» (Souriau [1961]: 195): «la vie intérieure personnelle» doit être d'une qualité telle

que Janicaud sans faire aucune autre référence à Dufrenne dans le corps de son essai, avait noté que l'on avait pu parler «avec Sartre, Merleau-Ponty, ou même Dufrenne» d'une phénoménologie athée (Janicaud [1991]: 7).

qu'une œuvre particulière entre «en résonance intime avec elle et qu'entre cette œuvre et ma subjectivité profonde s'établisse réellement un rapport vécu et senti». Si un choc se produit face à une œuvre, «le choc était préparé en nous. C'est que l'œuvre répondait à des besoins profonds qui, en nous, attendaient leur assouvissement sans rencontrer l'être qui nous comblerait par sa présence, non seulement parce c'est lui, mais parce que c'est nous, que c'est moi.» L'hypothèse de «besoins esthétiques» (Souriau [1961]: 196) est nécessaire pour comprendre «l'intensité et le caractère réciproquement actif de mon dialogue avec l'œuvre». Ces grands états esthétiques qui revitalisent ma vie spirituelle engagent avec les œuvres des relations «analogues à celles qu'on a de personne à personne; et comparables à celles qu'on engage dans l'amour ou dans l'amitié» (Souriau [1961]: 197).

On peut constater que Dufrenne, au fil des ans, rejoint Souriau pour insister sur la valeur d'une relation active aux œuvres, notamment dans le cas des œuvres contemporaines. En 1968, dans *Pour l'homme*, un livre qui a contribué à l'isoler mais peut être relu avec un nouvel intérêt aujourd'hui, à partir d'une critique de l'attitude technocratique, il prend l'exemple de l'art pour montrer quelle relation de réciprocité doit s'instaurer entre les hommes et les œuvres. Il évoque de nouveau la critique de certaines théories de la contemplation faite par Souriau, allant jusqu'à reconnaître qu'il y souscrit¹⁵. Loin d'être nécessairement passive, la relation à l'art s'enrichit d'une attitude active, «la distance n'exclut [...] pas vrai-

ment la participation active du spectateur. Et en fait c'est cette participation qui fait le prix de l'expérience esthétique.» (Dufrenne [1968]: 249) Il ne s'agit pas d'une revendication hors sol : «cet appel à la coopération du récepteur, ajoute-t-il peu après, me semble un des traits majeurs de l'art contemporain.» Si les positions des deux hommes évoluent lorsqu'il s'agit d'évoquer le face à face avec une œuvre, c'est sans doute sous l'influence de l'évolution de l'art, même si tous deux, pour des raisons différentes, gardent l'idée que certaines œuvres sont plus susceptibles que d'autres de prendre leur place dans la relation d'esthéticité.

Outre ce rapprochement sur le critère de l'activité, qui invite à ne plus se focaliser sur l'opposition activité/passivité, le texte de Souriau permettrait de comparer les deux réflexions sur plusieurs points. Ainsi l'importance attribuée à la musique et l'attitude critique par rapport à la primauté donnée au sens de la vue les réunit¹⁶. En revanche la question du «mode de présence» de l'œuvre d'art amène des réponses différentes: alors que Souriau se méfie de la présence sensible et demande un «engagement en profondeur de l'intériorité» (Souriau [1961]: 195), Dufrenne, à partir du renouveau apporté par la phénoménologie, reste fidèle à un mode de présence sensible à travers l'importance qu'il accorde au sentiment et à l'affectivité. Il reste que chacun poursuit sa propre route sans ébauche de dialogue.

C'est encore plus flagrant si l'on s'interroge sur «le coup de foudre» produit par une œuvre: pour Souriau, ce «choc» fait écho à «des besoins esthétiques» (Souriau [1961]: 196), des besoins profonds «qui attendaient leur assouvissement». Dufrenne, lui, a consacré deux livres, à vingt-deux années de distance¹⁷, à une théorie des *a priori*: la corrélation entre le sujet et l'objet structure le travail de Dufrenne. Que Souriau, comme nous l'avons déjà signalé, n'ait pas réagi à la *Notion d'a priori*, et qu'il n'y songe pas qu'il parle de «besoins esthétiques», rend intrigant une fois encore une telle absence de dialogue entre deux philosophes

¹⁵ «... ceux-là mêmes qui ont accès aux œuvres sont souvent tenus par elles à distance : dont certaines théories de la contemplation, justement critiquées par E. Souriau, donnent une illustration» (Dufrenne [1968]: 249). Dans un autre article, de 1969, «Phénoménologie et ontologie de l'art», il va jusqu'à écrire que l'art contemporain «nous interdit de penser que la contemplation soit l'attitude esthétique par excellence. Il en appelle plus délibérément que jamais à la collaboration du spectateur. Il l'invite à une fête, à une cérémonie sans cérémonial, où il soit en même temps acteur, où la perception de l'œuvre soit en même temps exécution et appropriation» (Dufrenne [1969]: 152).

¹⁶ Mikel Dufrenne [1987-1991-2020]: 200-203.

¹⁷ Mikel Dufrenne [1959] *La Notion d'a priori* et Mikel Dufrenne [1981-2001] *L'Inventaire des a priori*.

qui ont enrichi systématiquement leurs réflexions par des lectures critiques d'autres travaux. Faut-il émettre l'hypothèse que l'un comme l'autre, à leur manière, à la charnière entre deux époques, à la fois trop proches et trop différents, se sont contentés de s'épauler pour approfondir leur réflexion chacun dans son propre sens?

5. LES DISCIPLINES ET LEURS MOTS

Nous ne pouvons conclure cette ébauche de réflexion qu'en faisant écho à Souriau pour noter la pauvreté des mots à notre disposition si l'on veut éviter le terme de contemplation, à la fois trop connoté et décalé par rapport à la réalité contemporaine, même si la contemporanéité n'est pas une boussole absolue. De quels termes disposent les spécialistes issus de disciplines comme l'histoire de l'art, la critiques d'art, la philosophie de l'art ou les esthéticiens aujourd'hui? Quel terme emploie le simple amateur pour qualifier son attitude face aux œuvres? Et comment l'artiste, qui tout à la fois crée, regarde et écoute, rend-il compte de son expérience?

Souriau choque le lecteur contemporain lorsque, dans l'optique d'une opposition avec l'artiste qui crée, il qualifie d'«usagers» de l'art (Souriau [1961]: 180, 195) les individus ou les publics qui trouvent une satisfaction esthétique dans une œuvre à leur disposition. La contemplation, avec toutes ses caractéristiques issues de la philosophie peut apparaître comme une manière d'utiliser ce qui est donné. Au substantif «contemplation» qui qualifie l'acte de réception supposé adéquat, correspond le substantif qui nomme «l'homme en attitude esthétique devant l'œuvre d'art» (Souriau [1961]: 185): le «contemplateur» dit Souriau citant Basch, responsable selon lui du changement d'optique des études esthétiques centrées désormais sur la réception des œuvres. Si l'on reste dans le cadre de la corrélation et du dualisme on peut, comme Dufrenne employer aussi les termes de réception et de récepteur pour qualifier l'expérience esthétique du «spectateur». Souriau, plus proche de l'histoire de l'art et revendiquant une

étude objective aurait-il préféré le couple observation/observateur?

Mais ces termes sont-ils adéquats pour oublier le dualisme et nommer l'expérience du face-à-face en faisant place à la réalité des œuvres et à l'historicité des lectures? Un nouveau type d'expérience contemporaine qui se caractérise par une immersion dans les œuvres ou par une implication des individus et publics dans la réalisation même des œuvres appelle une reprise de la réflexion sur la définition de l'art, sur les disciplines qui en rendent compte, sur l'ontologie des œuvres, sur la description des expériences. Le texte de Souriau qui en 1961 attire l'attention sur la pauvreté et l'inadéquation des mots à notre disposition et qui a fort peu été entendu doit être relu aujourd'hui comme un rappel de l'urgence à reformuler les questions sur de nouvelles bases.

BIBLIOGRAPHIE

- Dufrenne, M., 1953 : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris.
- Dufrenne, M., 1959 : *La notion d'a priori*, PUF, Paris.
- Dufrenne, M., 1968 : *Pour l'homme*, Seuil, Paris.
- Dufrenne, M., 1969 : «Phénoménologie et ontologie de l'art», in Teyssède, B. et al., *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Editions de la connaissance, Bruxelles.
- Dufrenne, M., 1973 : «Pour une philosophie non théologique», in *Le Poétique*.
- Dufrenne, M., *Etienne Souriau est mort*, "Le Monde" 22 novembre 1979.
- Dufrenne, M., 1980: *La Couronne d'herbes*, "Revue d'esthétique" 3-4 (en hommage à E. Souriau décédé le 19 novembre 1979).
- Dufrenne, M., 1981: *L'Inventaire des a priori*, Bourgeois, Paris (réédité en 2021 aux Presses universitaires de Caen).
- Dufrenne, M., 1987: *L'œil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal (repris aux Editions Jean-Michel Place en 1991 et réédité en 2020 aux Nouvelles éditions Jean-Michel Place, augmenté d'une postface de M. Saison sur ce thème).

- Janicaud, D., 1991: *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, L'éclat, Combas.
- Lévinas, E., 1962: *A priori et subjectivité*, "Revue de métaphysique et de morale" 4 (repris dans Lévinas, E., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin 1994).
- Ricœur, P., «Philosophie, sentiment et poésie. La notion d'*a priori* selon Mikel Dufrenne», "Esprit", mars 1961 et *Le Poétique*, "Esprit", février 1966 (articles repris dans *Lectures 2*, Seuil, Paris, 1992, pp. 325-347).
- Saison, M., 1999: «Le tournant esthétique de la phénoménologie», "Revue d'esthétique" 36.
- Saison, M., 2018: *La Nature artiste. Mikel Dufrenne de l'esthétique au politique*, Éditions de la Sorbonne, Paris.
- Saison, M., 2020: *Un ultime message*, in *L'œil et l'oreille*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2020, pp. 200-203.
- Souriau, E., 1939: *L'instauration philosophique*, Alcan, Paris.
- Souriau, E., 1953: Rapport de soutenance de la thèse de Mikel Dufrenne, "Revue de métaphysique et de morale", octobre-décembre, pp. 432-436.
- Souriau, E., 1961: *Esthétique. La part de la contemplation*, "Revue philosophique de la France et de l'étranger" 151.
- Souriau, E., 1947: *La correspondance des arts*, Flammarion, Paris.
- Souriau, E., 1975: *La Couronne d'herbes*, U.G.E., coll. 10.18.
- Souriau, E., 1975: «L'idée de nature de La Fontaine à Baudelaire», in *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union général d'éditions, Paris, pp. 291-309.



Citation: L. Azzariti Fumaroli (2022). « ...Mais, au contraire, seulement une – arabesque ». Autour d'un motif d'Étienne Souriau. *Aisthesis* 15(2): 49-60. doi: 10.36253/Aisthesis-13896

Copyright: © 2022 L. Azzariti Fumaroli. 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.

« ...Mais, au contraire, seulement une – arabesque ». Autour d'un motif d'Étienne Souriau

« "...But only an arabesque". On a motif in Étienne Souriau

LUIGI AZZARITI FUMAROLI

Università Telematica Pegaso, Napoli
luigi.azz@tin.it

Abstract. Taking the arabesque as referent, the article proposes to investigate its meaning in its various meanings, starting with the musical and then continuing with the artistic and literary, in order to highlight how, especially in the literary sphere, Souriau proposes, through this figure, to examine the conditions of possibility of the interweaving of phonetic, semantic and morphological inventions that substantiate language, but that nevertheless can never reach the threshold of *saying*. And which indeed seems to testify to how there is always something that remains hidden in language: an intuitive presence, an image that arrives suddenly.

Keywords: Souriau, Arabesque, Music, Language, Poetry.

1. Le non-reconnu du référent devient souvent, dans le cadre de l'exégèse, une lecture métaphorique qui dissimule l'aporie herméneutique. Ne pas se contenter des premiers *aperçus de concordance* a conduit la critique stylistique du XX siècle à disséquer les mots dans leurs « racines les plus lointaines », et à conférer au référent le rôle de « centre reconnaissable d'une œuvre » (Beccaria [2001]: 9; cf. Ossola [2014]). Appliquer ce principe à une philosophie¹, notamment à une philosophie comme celle d'Étienne Souriau, qui tout en se prévalant du « décalage d'une terminologie parfois perturbante » (de Vitry-Maubrey [1974]: 10), tendrait à ne pas sortir de la dimension dénotative, de la « fonction primaire » (Baudrillard [1968]: 241-242; Eco [1968]: 202-205) de la forme énonciative, suggère de se focaliser sur l'*objectivité* littéraire

¹ Comme le rappelle P.V. Mengaldo (Mengaldo [1998]: 14), tout grand critique ne peut être qu'un philosophe: « En dernière analyse, la critique qui compte et a toujours compté est une, la critique philosophique »; et ceci du fait que – selon Mengaldo (Mengaldo [2003]: 1) – « critique philologique et critique philosophique doivent nécessairement s'enchevêtrer ».

de son écriture, à travers l'examen de certains détails à laquelle celle-ci fait allusion. Grâce aux agrandissements permis par le «jeu d'échelles» (Revel [1996]), l'analyse de ces détails permettrait de les considérer comme des «seuils informationnels» (Piette [1998]: 113), des indices ou, encore mieux, comme des «anomalies affleurantes» (Ginzburg [2006]: 374). C'est le cas de la notion d'*arabesque* que Souriau emploie plusieurs fois dans son œuvre, l'identifiant à une «construction conceptuelle» (Souriau [1928]: 115) en suspension, en fermentation, en cours de métamorphose continue.

2. Voulant illustrer l'acception spécifique qu'il donne au terme *arabesque*, Souriau mentionne, dans le *Vocabulaire d'esthétique* (Souriau [1990]: 153) et dans *La Correspondance des arts*, la composition pour piano de Robert Schumann op. 18, *Arabeske*. Il y voit une pure courbe mélodique qu'il utilise dans la tentative de vérifier la possibilité d'une transposition spatiale de la mélodie, et aussi dans le but d'établir une comparaison entre musique et peinture². Toutefois, ce parallélisme semble particulièrement ingénu, comme l'a observé Dollo (Dollo [2004]: 86-92)³. En effet, dans le sillage de Jules Combarieu (Combarieu [1907]), Souriau a cherché à proposer une méthode de transcription rationnelle de la musique. Il a créé

un système de notation non plus basé sur le pentacorde, mais sur des désignations numériques et littérales qui prennent en considération l'ensemble des caractères du son, y compris sa hauteur. Cela donne lieu à une transcription graphique du morceau de musique, créant ainsi une arabesque semblable à une arabesque figurative.

Même si la notation musicale peut montrer une certaine homogénéité et un certain rythme *spatial*, il ne faut pas oublier que la musique ne peut se réaliser qu'à travers la perception sonore, et que celle-ci ne pourra jamais être transposée en aucune perception graphique au point de s'identifier avec elle (cf. Dorflès [2003]: 88-94)⁴. Le caractère purement rythmico-sonore, typique de la musique, ne permet aucune afférence à un domaine extra musical, et prive de sens la transposition spatiale de la ligne d'une mélodie afin de fournir «une courbe ayant une valeur décorative et un galbe satisfaisant du point de vue des exigences essentielles de l'esthétique de l'arabesque» (Souriau [1969]: 224; cf. Souriau [1929]: 171-172; Souriau [1927]: 214-224). Néanmoins, il semble possible d'élargir le spectre sémantique du terme arabesque, en approfondissant ultérieurement l'occurrence *schumannienne*, comme indication critique qui se prête à être «lue entre les lignes»⁵ – et comme «*par hasard*»⁶.

² Pour illustrer les caractéristiques de l'arabesque, Souriau (Souriau [1969]: 224, note 1) rappelle, entre autres, un passage de *L'Enfant maudit* de Balzac (Balzac [1837]: 211), où l'arabesque est définie comme ce qui, ne parlant ni aux sens ni à l'âme, s'adresse uniquement à l'esprit, en tant que création de la simple fantaisie. Observons que le passage – selon M. Butor (Butor [1998]: 199) – doit être comparé avec la page du roman bref, *Massimilla Doni* (qui remonte, lui aussi, dans sa première version à 1837), où Balzac souligne les analogies entre peinture et musique, analogies particulièrement évidentes quand la peinture figurative cède la place à une «peinture d'arabesques», c'est-à-dire à une «peinture abstraite», expression d'un «art pur» qui contient tout (Cf. Balzac [1839]: 146).

³ Plus en général, T. Munro (Munro [1951]: 206) a observé que le système de Souriau présuppose une équivalence entre les arts, fondée sur la conviction erronée que deux choses semblables physiquement sont aussi semblables sur le plan artistique.

⁴ Dorflès reprend ici l'opinion d'E. Hanslick (Hanslick [1891]: 63-77), selon laquelle «toutes les descriptions fantastiques et toutes les illustrations d'une composition musicale sont métaphoriques ou erronées. Ce qui, pour toute autre forme d'art n'est que description, est métaphore pour la musique. En somme, la musique veut être comprise en tant que musique et ne peut être comprise et appréciée qu'en référence à elle-même». De ce point de vue, les affinités entre musique et peinture, suggérées par Kandinsky, seraient différentes; ces affinités concerneraient, selon lui, la composante temporelle insérée dans la ligne; il s'agirait des différences entre instruments musicaux *linéaires* comme le violon, le piccolo, la flûte, etc., et des instruments qui produisent des notes ponctuelles comme l'orgue ou le piano (cf. Kandinsky [1926]: 119-121).

⁵ Selon la signification que lui a donnée L. Strauss (Strauss [1952]: 20-34), en codifiant «une herméneutique originale des textes» (cf. Momigliano [2016]).

⁶ Telle est l'expression que Proust utilise à plusieurs

L'op. 18 – Souriau ne l'ignorait sans doute pas – représente probablement l'exemple le plus évident de l'influence de Jean Paul sur Schumann. Bien qu'il n'y ait aucune preuve certaine d'un lien direct entre cette composition et une œuvre quelconque du poète de Wunsiedel, c'est son titre lui-même qui en rend manifeste la source d'inspiration (Reiman [2004]: 164). Jean Paul, en suivant aussi les observations que Friedrich Schlegel a faites, notamment dans *Der Brief über den Roman*, représenterait le principal interprète de cet art de l'arabesque, en tant qu'«infinie plénitude dans l'infinie unité» (Polheim [1966]: 24; Muzelle [2000]: 28), dont la composition pour piano de Schumann semblerait, à son tour, vouloir transposer l'idée sur le plan musical. Dans la poésie romantique, et notamment chez Jean Paul, l'arabesque est la forme députée à «suspendre le cours et les lois de l'intellect raisonnant en nous transférant dans la belle confusion de la fantaisie» (Schlegel [1958]: 319), sans renoncer pour autant au principe d'ordre, rendu possible par une trame de relations mnémoniques entre les moindres détails et le tout⁷. Or, d'un point de vue formel, il est loisible d'observer que Schumann, dans l'op. 18, recourt à un procédé comparable, lorsqu'il s'éloigne de la matière à l'aide d'un bref ajout littéralement identique à l'apostrophe finale des *Kinderszenen* (Kranefeld [2000]: 16; Fava [2014]: 222)⁸. Et – comme l'a observé Daverio ([1987]: 162, nota) – malgré la dévalorisation de l'op. 18, exprimée par Schumann dans sa correspondance

reprises dans *La Recherche*, pour désigner – comme l'a remarqué F. Orlando (Orlando [1971]: XXXVI-XXXVII) – la «non-recherche dans la bonne direction».

⁷ R. Haym (Haym [1914]: 559 ss.) et W. Dilthey (Dilthey [1870]: 492) ont estimé à juste titre que la *Lucinde* de F. Schlegel est «la plus absolue monstruosité esthétique», en ce qu'elle obéit au principe formel d'«un chaos bien mis en ordre».

⁸ Il faut rappeler que l'op. 18 est structuré comme un petit rondeau subdivisé en six parties, selon le schéma A-B-A-C-A-coda. De subtiles correspondances se tissent entre les différentes sections: A et C commencent par une même incise, alors que l'épisode de transition entre B et A fournit le matériel de base pour la coda pleine d'expressivité.

(Schumann [1904]: 167, 169), il nous est possible de reconnaître l'habileté avec laquelle le matériel thématique des deux épisodes est mis en relation avec le thème principal, et découvrir, ainsi, au sein du chaos, des principes d'ordre, des sources de symétrie, assimilables à l'acception d'*arabesque* que donne Schlegel en se référant aux romans de Jean Paul. La tendance de Jean Paul à privilégier la parabase, les phrases tortueuses et les longues parenthèses, imprègnerait l'écriture de Schumann dans d'autres œuvres, notamment dans la *Fantasie*, op. 17, où l'épisode *Im Legendenton* se détache en insertion narrative qui découpe les contours musicaux environnants en guise de miroir textuel, de récapitulation microscopique ou de commentaire de la narration environnante (cf. Daverio [1997]: 154; Daverio [1993]: 35)⁹. Plus en général, la tendance à l'imitation musicale que Schumann fait de la «fantaisie bizarre et extravagante» (Schlegel [1958]: 331) de Jean Paul, et donc de son goût tout particulier pour l'arabesque comme *raison autre*, appartiendrait à leur conception partagée de l'arabesque comme une «fantaisie sur rien» (Meninghaus [1995]: 111; cf. Nonnenmann [2001]: 247): comme une «allégorie» (Schlegel [1958]: 331; Schlegel [1963]: 249) qui présente entièrement les caractères d'une symbolique en déliquescence; et dans cette décomposition du symbole se libère une immense puissance, où toute chose peut remplacer tout autre chose. Il s'agit d'une allégorie irréfrénable, qui, soustraite à l'ordre du sens, «représente, invente, modifie et conserve le monde et ses éternelles figures dans une continuelle succession de nouvelles séparations et connexions» (Schlegel [1962]: 20). En raison de sa structure extrêmement complexe, dialectique et progressive, seule l'arabesque serait donc en mesure de

⁹ R. Schumann (Schumann [1984]: 100) écrit dans la lettre à Clara du 11 février 1838 : «Je t'implore de jeter de temps en temps un coup d'oeil aux œuvres de Jean Paul, surtout à ses *Flegeljahre*; au début, tu devras te frayer un passage dans une broussaille plutôt dense – mais ensuite, quels divins effluves de chant se dévoileront devant toi!». Sur Schumann lecteur de Jean Paul, outre les pages du *Tagebuch* schumannien de 1838 (Schumann [1971]: 82-83, 242-243; cf. Otto [1984]; Abbatiello [2016]: 155-161).

lui donner une expression achevée. Son «fourmillement de concepts» (Gockel [1981]: 289) lui permet de ramasser des images et, au fur et à mesure, d'en constituer la signification à l'aide de lacérations combinatoires qui transforment l'élément linguistique, tout en le maintenant *ouvert*, allusif, hautement signifiant (cf. Cottone [1987]: 75).

C'est précisément cette acception du terme qui se reflète dans les pages de Souriau, qui, se référant au domaine littéraire, confère à l'arabesque le sens de forme «sans aucune intention de signification» (Souriau [1969]: 132). Dans *La Correspondance des arts*, lorsqu'il pose la question de la représentation de l'art comme trait distinctif et typologique, il observe qu'à côté des arts représentatifs, dans lesquels il y a une sorte de «dédoublement» (Ibid.: 89) de l'œuvre et des objets représentés, il y a les arts *présentatifs*, dans lesquels «œuvre et objet se confondent» (Ibid.: 89). Il en résulte une subdivision des arts en deux groupes: «le groupe des arts où l'univers de l'œuvre pose des êtres ontologiquement distincts de l'œuvre même; et celui des arts où l'interprétation chosale des données interprète l'œuvre sans y supposer autre chose qu'elle-même» (Ibid.: 90).

3. Force est de constater, toutefois, qu'il y a une asymétrie dans cette division, proposée par Souriau en référence à la littérature, dans la mesure où il apparaît difficile d'envisager une vraie littérature *présentative*. En effet, celle-ci coïnciderait seulement avec «l'arabesque de consonnes et de voyelles, leur "mélodie" [...], leur rythme, et plus amplement le geste général de la phrase, de la période, de la succession des périodes, etc» (Ibid.: 154). Ce qui détermine que la littérature *présentative* est, en réalité, une case vide, à l'exception du cas de figure d'une *prosodie pure*, qui n'existe pas en tant qu'art autonome, puisqu'elle est «seulement impliquée dans la poésie à titre de forme primaire d'un art réellement du second degré» (Ibid.: 132). Une telle pertinence du signifiant permettrait d'opposer la poésie à la prose¹⁰; néanmoins, si l'on

exclut les *Lautdictungen* dadaïstes, les expériences de la langue zaúm, ou bien celles qui sont chères au lettrisme (cf. Keith [2005]), son rôle apparaît assez marginal. Et ceci s'explique – selon Souriau (Ibid.: 159 ss.) – par la pauvreté des sons linguistiques par rapport à la musique proprement dite; mais surtout, ce qui fait de la littérature un art essentiellement représentatif¹¹ dériverait du fait qu'elle emprunte l'ensemble de ses signes à un système entièrement constitué en dehors d'elle-même: le langage (Ibid.: 154). Il en découlerait que la *forme primaire* propre à la littérature ne serait pas celle, pour ainsi dire, d'une organisation musicale des syllabes, mais devrait, au contraire, être comprise comme caractérisée par une série de mots et de phrases, déjà dotés d'un signifiant et d'un signifié. Si l'on devait s'en tenir à une définition rigoureuse de la littérature *présentative*, il faudrait donc prendre en considération l'éventualité que, si le signifiant cesse d'être transparent et transitif, le signifié aussi, avec pour conséquence le fait que, comme dans le langage schizophrénique, «le non sens [...] absorbe et engloutit tout sens, aussi bien du côté du signifiant que du côté du signifié» (Deleuze [1968]: 744). Pour éviter que la dichotomie présentation/représentation appliquée à la littérature apparaisse stérile, il s'agirait donc de vérifier les possibilités de repenser la conception de la *forme primaire*, c'est-à-dire de l'*arabesque* dans le domaine littéraire; il s'agirait de mettre en cause l'enchaînement selon lequel ce qui est privé de toute intention de signification est par la même privé d'évocation représentative, afin de tenter de parvenir à une forme d'écriture dans laquelle existe seulement la signification, mais non la représentation.

Dans cette perspective, la littérature *présentative* serait magistralement illustrée par les *Illuminations* de Rimbaud – où l'«impossibilité d'identifier le référent et de comprendre le sens»,

¹⁰ «La poésie, c'est le verbe stylisé, c'est-à-dire informé en une arabesque absolue» (Souriau [1969]: 158).

¹¹ Selon G. Genette (Genette [1997]: 28), admettre que, dans la perspective de Souriau, la littérature est essentiellement un *art représentatif* la rendrait comparable à l'idée de R. Ingarden (Ingarden [1931]: 26) d'une «stratification» de l'œuvre littéraire. Sur cette question, voir Poli (1998).

révèle ainsi le langage dans son (dis)fonctionnement autonome, libéré des contraintes expressives et représentatives (cf. Todorov [1978]: 214-231)¹² – et par la «prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime» (Baudelaire [1975]: 275) de Baudelaire. C'est Souriau lui-même qui rappelle la traduction des *Tales of the Grotesque and the Arabesque* de Poe faite et introduite par Baudelaire sous le titre d'*Histoires extraordinaires*¹³. La prose de l'auteur américain, capable de conjuguer parodie et terreur, serait transformée en un français souple et lumineux, qui restitue «le ton général de ces récits» avec le même type d'«étrangeté, de fantaisie et toutefois de rigueur des compositions d'arabesques» (Souriau [1990]: 153). Ces *mêmes*¹⁴ arabesques que Baudelaire, dans *Fusées*, définira comme «le plus spiritualiste des dessins», c'est-à-dire comme «le dessin le plus idéal de tous» (Baudelaire [1975]: 652), voulant souligner ainsi l'élément non seulement immatériel, mais surtout idéal qui les caractériserait et qui projetterait

leur principe dynamique vers une verticalisation (cf. Guyaux [1986]: 565). L'arabesque baudelairienne, qui tirerait «sa valeur spirituelle et esthétique de sa sécheresse volontaire, de sa précision décorative, de son pouvoir d'abstraire et de briser» (Richard [2015]: 180), représenterait l'«expression calligraphique de l'aspiration spirituelle à l'extraordinaire» (Pietromarchi [2013]: 84). Le poème en prose *Le Thyrses* (Baudelaire [1975]: 335-336) en serait la preuve, compendium de l'«extatique ambiguïté» de l'artiste et, plus en général, des possibilités virtuellement contenues dans les conditions mêmes de l'art, puisque celles-ci sont traditionnellement condensées dans l'arabesque¹⁵. Celle-ci, en effet, contrairement à la ligne droite, se caractérise par son imprévisible mutabilité, son impermanence infinie, qui la prédispose à assumer des formes toujours nouvelles et différentes, au point d'en faire l'emblème de l'expansion illimitée de l'*aisthesis*: «son développement au-delà des limites de ce qui est conceptuellement définissable et analytiquement déterminable» (Valentini [2017]: 473).

¹² T. Todorov (Todorov [1978]: 132-134; voir aussi Rieuset-Lemarié [2017]: 118-120) fait, par ailleurs, explicitement référence à E. Souriau et à sa division entre arts présentatifs et arts représentatifs quand il examine la question de la *poésie sans vers*. Il faut d'ailleurs remarquer que l'arabesque serait aussi la figure la plus caractéristique de l'écriture de Mallarmé. En effet, l'arabesque y apparaît dans une trame de relations denses et imprévisibles, au niveau sémantique et syntaxique, selon un principe d'asymétrie et de dissonance constantes (cf. Richard [1961]: 549-550; Bevilacqua [2002]).

¹³ Dans la traduction du titre de l'œuvre de Poe, Baudelaire choisit un seul terme, d'ailleurs plus long. Il souligne ainsi le caractère antinaturel de l'arabesque tel qu'il l'entend: «titre remarquable et intentionnel, car les ornements grotesques et arabesques repoussent la figure humaine, et l'on verra qu'à beaucoup d'égards la littérature de Poe est extra ou suprahumaine» (Baudelaire [1976]: 304).

¹⁴ Il faut rappeler à ce propos la confession qu'il fait dans la lettre à T. Thoré du 20 juin 1864: «Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant» (Baudelaire [1973]: 386; cf. Prete [1997]; Macchia [1988]: 209-232).

4. Selon Souriau (Souriau [1969]: 224, note 1), l'indocilité logico-esthétique inhérente à l'arabesque serait, précisément, critiquée par ceux qui considèrent, tel l'auteur du *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Adolphe Franck (Franck [1844]: XVII), que lui accorder une entrée dans un lexique philosophique (comme, par exemple, dans l'*Enzyklopädisch-philosophisches Wörterbuch* de Wilhelm Traugott Krug), constitue une «digression inconvenante» pour une œuvre de ce genre. Une semblable *marginalisation* de l'arabesque, qui se présente comme épice de l'un procédé ininterrompu de désorganisation-réorganisation de l'*aisthesis*, qui n'a pas encore reçu de caractère intentionnel, semblerait caractériser aussi

¹⁵ Dans le bref essai *Von Arabesken* (Goethe [1998]: 230-234), J.W. Goethe avait déjà observé que «l'origine de l'arabesque se trouvait dans l'origine spirituelle propre à toute forme d'art, c'est-à-dire, d'un côté, dans une légèreté festive et sans préoccupation, et de l'autre, dans la disposition à jouir de la décoration en tant que telle» (Pareyson [2000]: 184). Il faut voir aussi Cometa (2004).

la réflexion phénoménologique. Cette dernière – comme le souligne Souriau de façon critique – tendrait à considérer que le moi doit être présupposé par rapport à la réalité des phénomènes, de manière que ce qui se manifeste soit uniquement «phénomène *de* quelque chose ou *pour* quelqu'un» (Souriau [2009a]: 119)¹⁶. Ce qui serait confirmé dans l'usage récurrent de la figure de l'arabesque chez Husserl, et dans ce qui est dit dans les *Psychologischen Studien zur elementaren Logik*. On y observe que si l'on regarde les lignes qui composent une arabesque, on en a une intuition directe; mais «dans un regard où les arabesques deviennent des signes, c'est-à-dire quand elles revêtent le caractère d'un contenu représenté, la disposition psychique en est complètement modifiée» (Husserl [1979a]: 116). La représentation ainsi obtenue se fonderait sur les intuitions de l'arabesque précédemment données, mais ne serait pas elle-même intuition, elle serait au contraire une représentation symbolique (impropre). La distinction entre ces deux types de représentation – explique ailleurs Husserl (Husserl [1979b]: 287) – est due au fait que les arabesques, «qui nous ont frappés de façon purement esthétique, nous apparaissent tout de suite sous une tout autre lumière, s'il nous est possible de les appréhender comme des symboles présomptifs ou des signes linguistiques, même si d'abord, à travers eux, nous ne pensons absolument rien et si n'apparaissent en aucun cas à la conscience des exemples intuitifs de la relation entre signes, contenus indiqués, symboles et contenus symbolisés». Ce passage, repris presque textuellement dans la Cinquième des *Logische Untersuchungen* (Husserl [1984]: 384), induit à interpréter l'arabesque comme l'informe être là de la sensation, et à le rapprocher des «contenus immanents» qui, tout en appartenant à la catégorie des vécus intentionnels, «ne sont pas eux-mêmes intentionnels» (Ibid.: 374). Et celles-ci – selon le lexique des *Ideen* (Husserl [1976]: 210) – jouent le rôle de simples «data hylétiques», nécessaires, bien que non essentiels, à l'acte intentionnel

¹⁶ Sur le rapport complexe de Souriau avec la phénoménologie, voir Dondi (2019).

(Cf. Buongiorno [2014]). L'impression purement esthétique que produirait l'arabesque la transformerait donc en un pur support-supplément hylétique d'une appréhension objectuelle empirique, ce qui la rapprocherait du jugement esthétique empirique kantien. Mais, comme le précise explicitement Husserl, il s'agirait là d'une sensation fugace, parce qu'elle serait bien vite destinée à se transformer en une représentation, c'est-à-dire dans la «conscience de la représentation et du signe» (Husserl [1984]: 385, note). L'arabesque accéderait ainsi au statut de figuralité que la logique discursive et conceptuelle husserlienne identifie à l'image iconique. Sans remplissage intentionnel de sens – en sachant que *sens* dans la sphère du visible signifie, pour Husserl, représentation objectuelle-iconique, *figurative*¹⁷ – l'arabesque resterait en effet inerte et à la marge de la catégorie fondamentale de l'intentionnalité (cf. Carboni [2020]: 35-52).

Au contraire, pour Souriau, «se placer du point de vue du phénomène» de l'arabesque signifierait mettre en œuvre une forme de «glissement» (Souriau [2009a]: 119) qui ne se place pas dans les termes propres de l'*epoché* phénoménologique, qui fait éclore la conscience intentionnelle, mais dans les termes d'une purification de tout ce qui reste extérieur à un pur exister, à un exister qui soit «une manière spéciale, singulière, neuve et originale d'exister» : un «exister à sa manière» (Souriau [1939]: 367). Il s'agirait donc de considérer l'arabesque en dehors de tout présupposé logiciste, c'est-à-dire de toute connexion sémantique qui lui garantisse une valeur gnoséologique, pour la reconnaître comme siège d'un *ars inveniendi* dont nous «ne pourrions rien dire qui ait quelque chose à dire» (Delfini [2020]: 297).

¹⁷ R. Sokolowski (Sokolowski [2002]: 171) écrit ceci: «nous sommes en train de regarder certaines arabesques et d'en admirer la complexité. Tout d'un coup, nous nous apercevons que ces signes élégants sont en réalité des mots; ils écrivent les noms de quelqu'un ou déclarent quelque chose». Pour qu'advienne ce changement, pour faire émerger une figure, pour faire apparaître un mot, nous devons commencer par *entendre* différemment, car «la nouvelle intention va au-delà de ce qui est immédiatement présent».

5. Selon la taxinomie ontologique établie par Souriau, l'arabesque appartient à ce que l'on appelle les «virtuels», aux modes d'existence pour lesquels «n'est ni nécessaire ni présent aucun accomplissement en représentation ou en vision» (Souriau [2009a]: 136). Ceux-ci sont intrinsèquement inachevés: «ils apparaissent, disparaissent, se transforment au fur et à mesure que la réalité elle-même change; ils n'ont aucune solidité, aucune assise, aucune consistance» (Lapoujade [2017]: 32). Leur façon de subsister est perpétuellement *in fieri*. Si cela est devenu évident depuis que Souriau a souligné «le galbe inchoatif» de l'arabesque, c'est-à-dire ce qui place l'arabesque tout entière (Souriau [2009a]: 136) dans son acception d'ornement, au caractère *algébrisant*, abstrait, dans son acception de composition musicale qui semble «tracer des lignes sonores capricieuses et à certains égards purement décoratives» (Souriau [1990]: 153), il reste à comprendre comment la virtualité de l'arabesque peut se concrétiser dans le domaine littéraire. En effet, si l'on ne réduit pas l'arabesque à un pur motif symboliste, à l'esquisse de la naissance d'un objet, comme semblerait l'avoir fait Edgar Poe (cf. Weber [1966]: 33)¹⁸, et si on l'envisage, au contraire, comme le simple ensemble mélodique des consonnes et des voyelles, contenant en soi une pure réaffirmation du noyau asémantique de la parole, il faut observer les œuvres qui utilisent le langage sans aucun égard aux êtres et aux choses évoquées selon les conventions habituelles de la signification et des mots. Toutefois, ce qu'il faudrait prendre en considération, ce ne sont ni les *hiéroglyphes sonores* de Vico (cf. Vico [2012]: 947 ss.), dans lesquelles, dans une parfaite unité de son, de figure et de couleur, serait synthétisée la langue originelle de l'homme (cf. Vitiello [2008]: 90 ss.), ni certains artifices rhétoriques qui se trouvent en deçà du silence, tels ceux des *Elegien* de Rilke (cf. Jesi [1971]: 103), ou bien qui donnent

libre cours à un authentique hédonisme phonique (cf. Jakobson, Waugh [1979]: 181-234). L'arabesque ne semblerait pas non plus, en tant qu'«hésitation prolongée entre le son et le sens» (Valéry [1960]: 637), proche de l'«ineffable» qui indique «notre impuissance à exprimer» (Valéry [1960]: 183; cf. Dragonetti [1961]: 149-156, notamment 152). Quand on cherche à déterminer la forme première du fait littéraire, il ne faudrait pas penser au «domaine des amusettes, des fantaisies», aux vocalisations arbitraires et aux glossolalies, au souvenir atavique d'un quelconque langage primordial supposé; il faudrait plutôt fouiller au milieu des «menus copeaux plaisants dans la menuiserie littéraire» (cf. Souriau [1969]: 217-219): chercher parmi les mots et les langages créés par des auteurs tels Henri Michaux, Marcel Duchamp, Raymond Queneau, Jean-Pierre Brisset¹⁹.

À ce propos, dans le «séminal» (Lecerclé [1994]: 31), *Sur l'esthétique des mots et des langages forgés*, Souriau observe que dans l'éloignement des normes lexicales pour donner vie à une néo-langue littéraire, ce qui est à l'œuvre n'est pas une sorte d'hérésie, subversive dans la mesure où elle s'oppose à une norme contingente²⁰, mais bien une véritable «transgression», qui se place aux limites du «hors langage» (Souriau [1965]: 34), de façon à garantir à l'artiste des «ressources, efficaces et variées» (Ibid.: 44).

Souriau rappelle (Souriau [1969]: 151) que Shelley, avant même la théorie baudelairienne des correspondances²¹, avait reconnu dans l'«imagination» (*imagination, Bildungskraft*) la faculté de percevoir la «similitude entre les choses», avait affirmé que les «poètes, au sens le plus universel du terme» se servent d'un langage capable de révéler des relations pas encore perçues entre les choses, en en prolongeant la perception, «jusqu'à ce que les mots qui les traduisent deviennent, avec le temps, des signes de parties ou de catégories de

¹⁸ J.-P. Weber (Weber [1966]: 33) rappelle notamment que Souriau, rapporteur de son mémoire de maîtrise, l'avait invité à relire les *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe, parce qu'il allait y trouver quelque chose pour soutenir ses opinions sur la naissance de l'objet.

¹⁹ Cf. Bausani (1974); pour Brisset, il faut voir Foucault (1970); plus en général, cf. Klein (2016).

²⁰ Comme cela a été soutenu, au contraire, par Riffaterre (1973); cf. Corbin (1987).

²¹ Cf. Charpentier (1921); voir aussi Benjamin (1982): 468.

pensées, au lieu d'être des images de pensées intégrales» (Shelley [1890]: 2-4). Et c'est ainsi que ces signes révèlent – comme le rappelle Edgar Poe (Poe [1884]: 170) à la suite du poète anglais²² – un lien intrinsèque avec l'élément musical, indéfini en soi, en se plaçant au delà de la logique, de la similitude et de la comparaison. Mais si l'on peut – comme l'observe Souriau (Souriau [1969]: 154) – affirmer que la poétique de Shelley est la quintessence de ce qui, pour l'analyse esthétique, peut être qualifié d'authentique *forme primaire* littéraire, il est tout aussi vrai que, «dans leur forme secondaire», les pages du poète anglais sont entièrement dominées par la *forme secondaire*, c'est-à-dire par tout ce que requièrent les exigences du sens. De ce point de vue, la référence de Souriau à une dimension *hors langage* semblerait suggérer un rapprochement avec ce que Maurice Blanchot définit comme une *écriture hors langage* (Blanchot [1969]: 319-321)²³, entendant définir par là un langage qui n'a plus aucun lien ni avec le discours parlé ni avec le discours écrit, dans la mesure où tous deux prétendent exprimer un langage «qui représente», c'est-à-dire «qui reçoit et donne le sens». Il s'agit d'une «écriture [...] que tout discours, y compris celui de la philosophie, recouvre, récuse, offusque» (Ibid.: 41). Cette écriture est toujours et seulement «pas encore» (Blanchot [1959]: 154) à l'œuvre, parce qu'elle est porteuse d'une signification qui n'est ni claire ni distincte ni pensée expressément, mais reflétée sur un plan spéculaire où elle brille un instant pour tout de suite s'évaporer (cf. Allen [2019]).

Cependant, cette *phosphorylation* (cf. Barthes [1972]: 32) du langage ne semblerait pas, chez Souriau, coïncider avec un retour à «un silence enfin reconquis et plus pur» (Gracq [1960]: 860); Souriau tendrait plutôt à placer le langage sous le signe d'un «inachèvement» (Souriau [2009b]: 195-196), qui le soustrait à toute signification, de façon

à laisser les mots se combiner entre eux, faisant naître une arabesque d'inventions phonétiques, sémantiques et morphologiques, qui jaillissent l'une de l'autre comme dans le dessin d'un «tapis» (Souriau [1969]: 245).

Avec la transposition de la forme de l'arabesque sous la forme du tapis, et donc dans une perspective à laquelle correspondrait une *gnoséologia inferior*, dans la mesure où elle est centrée sur un élément ornemental²⁴, la *forme primaire* linguistico-littéraire revêt le caractère d'une absoluité décorative sans représentation. Dans le tapis, l'espace et le temps sont le tapis lui-même (cf. Bettini [1996]: 169). Celui-ci se fait texte, un texte chatoyant et brillant de multiples styles, un clair-obscur de langages, qui tout en finesse change d'aspect, si ce n'est de sens, selon la façon dont il est *parcouru* par le regard, par l'écriture, par le discours ou même simplement par le souvenir. Parce que «l'essence de la prose est de périr – c'est-à-dire d'être comprise – c'est-à-dire dissoute, détruite sans retour, entièrement remplacée par l'image» (Valéry [1957]: 1501) – ou par l'arabesque.

REFERENCES

- Abbatino, L., 2016: *Robert Schumann filosofo. L'arte poetica romantica*, Mimesis, Milano-Udine.
- Allen, W.S., 2019: *Blanchot and the Outside of Literature*, Bloomsbury, New York.
- Balzac, H. de, 1869: *Œuvres complètes. L'Enfant maudit Gambara Massimilla Doni*, Calmann-Lévy, Paris.
- Barthes, R., 1972: *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- Baudelaire, C., 1973: *Correspondance*, éd. par C. Pichois, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Baudelaire, C., 1975: *Œuvres complètes*, éd. par C. Pichois, Vol. I, Gallimard, Paris.

²² Pour une analyse de l'influence de P.B. Shelley sur E.A. Poe, voir Power (1964): 99-120, notamment, 115 ss.

²³ Si les convergences de vue entre Souriau et Blanchot sont évidentes, en ce qui concerne les questions de nature théologique, voir Brémond (2010): 73-76.

²⁴ E. De Vito (De Vito [2015]: 117-123) a soutenu que ceci serait spécifique à la conception de la décoration de W. Benjamin, qui constituerait la forme gnoséologique par excellence, la configuration idéale. Cf. Benjamin (2009): 38.

- Baudelaire, C., 1976: *Œuvres complètes*, éd. par C. Pichois, Vol. II, Gallimard, Paris.
- Baudrillard, J., 1968: *Le Système des objets*, Gallimard, Paris.
- Bausani, A., 1974: *Le lingue inventate: linguaggi artificiali, linguaggi segreti, linguaggi universali*, Ubaldini, Roma.
- Beccaria, G.L., 2001: *Le forme della lontananza: la variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare*, Garzanti, Milano.
- Benjamin, W., 1982: *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, Vol. V/1, éd. par H. Schwepenhäuser, R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W., 2009: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Vol. VIII, éd. par D. Schöttker, S. Haug, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Bettini, S., 1996: *Poetica del tappeto orientale*, in *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Quodlibet, Macerata, pp. 159-176.
- Bevilacqua, L., 2002: *Lessenza e l'arabesco. La letteratura secondo Mallarmé*, in Goruppi, T., Sozzi, L. (éd. par), *L'utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, ETS, Pisa, pp. 199-213.
- Blanchot, M., 1959: *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M., 1969: *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris.
- Brémonty, F., 2010: *Pascal fut-il penseur dialectique?*, in Hoppenot, É., Milon, Al. (éd. par), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, pp. 62-86.
- Buongiorno, F., 2014: *Logica delle forme sensibili. Sul precategorynel nel primo Husserl*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Butor, M., 1998: *Le Marchand et le Génie*, Éditions de la Différence, Paris.
- Carboni, M., 2020: *Ornamentale. Un percorso filosofico*, Jaca Book, Milano.
- Charpentier, J., 1921: *La poésie britannique et Baudelaire*, "Mercure de France" CXLVII, pp. 299-332.
- Combarieu, J., 1907: *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris.
- Cometa, M., 2004: *Von Arabesken – Neues zu einer Theorie des Ornaments bei Goethe*, "Goethe-Jahrbuch" 121, pp. 122-132.
- Corbin, D., 1987: *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*, Niemeyer, Tübingen.
- Cottone, M., 1987: *Ars combinatoria e arabesco in Friedrich Schlegel*, in Cottone, M. (éd. par), *Figure del romanticismo*, Marsilio, Venezia, pp. 61-79.
- Daverio, J., 1987: *Schumann's "im Legedenton" and Friedrich Schlegel's Arabeske*, "19th Century Music" 2, pp. 150-163.
- Daverio, J., 1997: *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press, Oxford.
- Daverio, J., 1993: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, Schirmer Books, New York.
- De Vito, E., 2015: *L'immagine occidentale*, Quodlibet, Macerata.
- Deleuze, G., 1968: *Le schizofrène et le mot*, "Critique" 255-256, pp. 731-746.
- Delfini, A., 2020: *I racconti*, Garzanti, Milano.
- Dilthey, W., 1879: *Lebens Schleirmacher*, Reimer, Berlin.
- Dollo, C., 2005: *L'estetica comparata di Étienne Souriau: analisi esistenziale sistema delle Belle Arti*, in *Itinerari storiografici*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), pp. 79-92.
- Dondi, A., 2019: *Una critica poco nota alla fenomenologia: i modi di esistenza di Etienne Souriau tra ontologia ed etica*, "Dianoia" 28, pp. 269-283.
- Dorfles, G., 2003: *Discorso tecnico delle arti*, Christian Marinotti, Milano.
- Dragonetti, R., 1961: *Les larmes ou l'impuissance du langage*, "Romanica Gandensia" IX, pp. 149-156.
- Eco, U., 1968: *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- Fava, E., 2014: *Dall'arabesco al geroglifico: le forme musicali incontrano una imago retorica*, "Studi musicali" 1, pp. 211-240.
- Foucault, M., 1970: *Sept propos sur le septième ange*, in Brisset, J.-P., *La Grammaire logique et La Science de Dieu*, Tchou, Paris, pp. VII-XIX.

- Franck, A., 1844: *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Vol. 1, Hachette, Paris.
- Genette, G., 1997: *L'Œuvre de l'art, 2: La relation esthétique*, Seuil, Paris.
- Ginzburg, C., 2006: *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- Gockel, H., 1981: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Goethe, J.W., 1998: *Von Arabesken*, in *Sämtliche Werke*, Vol. XVIII, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., pp. 230-234.
- Gracq, J., 1989: *Œuvres complètes*, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Guyaux, A., 1986: *Notes*, in C. Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Gallimard, Paris.
- Hanslick, E., 1858: *Vom Musikalischen Schönen*, Weigel, Leipzig.
- Haym, R., 1914: *Die romantische Schule*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- Husserl, E., 1976: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, in *Husserliana*, Vol. III/1, M. Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, E., 1979: *Aufsätze und Rezensionen (1890-1910)*, in *Husserliana*, Vol. XXII, Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, E., 1984: *Logische Untersuchungen, Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Erster Teil*, in *Husserliana*, Vol. XIX/1, M. Nijhoff, Den Haag.
- Ingarden, R., 1931: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle.
- Jakobson, R., Waugh, L., 1979: *The Sound Shape of Language*, Indiana University Press-Harvester Press, Bloomington-London.
- Jesi, F., 1979: *Rainer Maria Rilke*, La Nuova Italia, Scandicci (Fi).
- Kandinskij, W., 1926: *Punkt und Linie zu Fläche: ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Verlag Albert Langen, München.
- Keith, T., 2005: *Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde (1912-1922): Ein Vergleich*, Weidler Buchverlag, Berlin.
- Klein, J.R., 2016: *Degrés de la créativité lexicale et littéraire. Esquisse d'une typologie de la "néologie" littéraire*, in Jacquet-Pfau, Ch., Sablayrolles, J.-F. (éd. par), *La fabrique des mots français*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 123-139.
- Kranefeld, U., 2000: "...es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander". Robert Schumanns Arabeske op. 18 zwischen Ornament und Hieroglyphe, "Correspondenz" 23, pp. 4-18.
- Lapoujade, D., 2017: *Les Existences moindres*, Minuit, Paris.
- Lecerle, J.-J., 1994: *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London-New York.
- Macchia, G., 1988: *Baudelaire critico*, Rizzoli, Milano.
- Mengaldo, P.V., 1998: *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mengaldo, P.V., 2003: *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Liguori, Napoli.
- Menningaus, W., 1995: *Lob des Unsinn: Über Kant, Tieck und Blaubart*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Momigliano, A., 1987: *Pagine ebraiche*, Einaudi, Torino.
- Munro, T., 1951: *The arts and their interrelation*, Liberal Arts Press, New York.
- Muzelle, A., 2000: *Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel*, "Sociétés & Représentations" 10, pp. 23-54.
- Nonnenmann, R., 2001: "Variationen, aber über kein Thema". Die romantische "Arabeske" als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18, "Die Musikforschung" 54, pp. 243-254.
- Orlando, F., 1971: *Proust, Saint-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in Proust, M., *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, pp. VII- XXXVII.
- Ossola, C., 2014: *Dell'eleganza del referente*, in Quagliano, M., Scarpa, R. (éd. par), *Metodi Testo Realtà*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 123-132.
- Otto, F., 1984: *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, Herchen Verlag, Frankfurt a.M.

- Pareyson, L., 2000: *Problemi dell'estetica. II. Storia*, Mursia, Milano.
- Pietromarchi, L., 2013: *Baudelaire et la ligne qui danse*, "L'Année Baudelaire" 17, pp. 83-96.
- Piette, A., 1998: *Les détails de l'action. Écriture, images et pertinence ethnologique*, "Enquête" 6, pp. 109-128.
- Poe, E.A., 1884: *The Poetic Principle*, in *Poems and Essays*, Tauchnitz, Leipzig.
- Polheim, K.K., 1966: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Poli, R., 1998: *Levels*, "Axiomathes" 9, pp. 197-211.
- Power, J., 1964: *Shelley in America in the Nineteenth Century*, Haskell House, New York.
- Prete, A., 1997: *Baudelaire e Poe: traduzione come rivelazione*, in Poe, E.A., *Abitazioni immaginarie di Edgar Allan Poe nella traduzione di Charles Baudelaire*, Einaudi, Torino, pp. 209-234.
- Reiman, E., 2004: *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester.
- Revel, J. (éd. par), 1996: *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard-Seuil, Paris.
- Rieusset-Lemarié, I., 2017: *Des arts décoratifs au cinéma: incidences heuristiques du contour, de l'ornement et de l'arabesque dans l'esthétique d'Étienne Souriau*, "Nouvelle revue d'esthétique" 19, pp. 107-125.
- Richard, J.-P., 1961: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris.
- Richard, J.-P., 2015: *Poésie et profondeur*, Gallimard, Paris.
- Riffaterre, M., 1973: *Poétique du néologisme*, "Cahiers de l'association internationale des études françaises" 25, pp. 59-76.
- Schlegel, F., 1962: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Vol. V, éd. par H. Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Schlegel, F., 1963: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Vol. XVIII, éd. par E. Behler, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Schlegel, F., 1967: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Vol. II, éd. par E. Behler, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Schumann, R., 1904: *Briefe. Neue Folge*, éd. par H. Gustav Jansen, Breitkopf, Leipzig.
- Schumann, R., 1971: *Tagebücher 1827-1838*, Vol. I, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Schumann, R., Schumann, C., 1984: *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*, Vol. I, Stroemfeld, Basel-Frankfurt a.M.
- Shelley, P.B., 1890: *A Defense of Poetry*, Ginn & Co., Boston, pp. 2-4.
- Sokolowski, R., 2002: *Semiotics in Husserl's Logical Investigation*, in Zahavi, D., Stjernfelt, F. (éd. par), *One Hundred Years of Phenomenology*, Springer, New York, pp. 171-183.
- Souriau, É., 1927: *L'Algorithme musical*, "Revue philosophique de la France et de l'Étranger" LII, pp. 204-241.
- Souriau, É., 1928: *L'arabesque*, "Revue des cours et des conférences" 2, pp. 112-127.
- Souriau, É., 1965: *Sur l'esthétique des mots et des langages forgés*, "Revue d'esthétique" 1, pp. 19-48.
- Souriau, É., 1929: *L'avenir de l'esthétique*, Alcan, Paris.
- Souriau, É., 1939: *L'Instauration philosophique*, Puf, Paris.
- Souriau, É., 1969: *La Correspondance des arts*, Flammarion, Paris.
- Souriau, É., 1990: *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, Paris.
- Souriau, É., 2009a: *Les Différents modes d'existence*, Puf, Paris.
- Souriau, É., 2019b: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les Différents modes d'existence*, Puf, Paris, pp. 195-217.
- Strauss, L., 1941: *Persecution and the art of writing*, "Social Research" 4, pp. 488-504.
- Todorov, T., 1978: *Les Genres du discours*, Seuil, Paris 1978.
- Valentini, A., 2017: *La figura del "tirso" come exemplum dell'opera d'arte. Riflessioni sul nesso arte-immaginazione in Baudelaire*, "Materiali di Estetica" 4 (1), pp. 452-483.
- Valéry, P., 1957: *Œuvres*, éd. par J. Hytier, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1960: *Œuvres*, éd. par J. Hytier, Vol. II, Gallimard, Paris.

- Vico, G.B., 2012: *La scienza nuova. 1744*, in *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, éd. par di M. Sanna, V. Vitiello, Bompiani, Milano, pp. 775-1264.
- Vitiello, V., 2008: *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Vitry-Maubrey, L. de, 1974: *La Pensée cosmologique d'Étienne Souriau*, Klincksieck, Paris.
- Weber, J.-P., 1966: *L'analyse thématique: hier, aujourd'hui, demain*, "Études françaises" 1, pp. 29-72.



Citation: A. Wiame (2022). About a Fruitful Misunderstanding: From Souriau's Modes of Existence to Latour's Ecologizing Inquiries. *Aisthesis* 15(2): 61-70. doi: 10.36253/Aisthesis-13970

Copyright: © 2022 A. Wiame. 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.

About a Fruitful Misunderstanding: From Souriau's Modes of Existence to Latour's Ecologizing Inquiries

ALINE WIAME

Université Toulouse - Jean Jaurès; ERRAPHIS research team
aline.wiame@univ-tlse2.fr

Abstract. This article examines the particular way Souriau's concepts of instauration and modes of existence have been inherited by Bruno Latour in his *Inquiry into Modes of Existence*. It suggests that Bruno Latour has hacked some key-aspects of Souriau's general ontology in order to regionalize it and, by doing so, to give the Moderns an accurate depiction of the plurality of beings they hold dear. It then shows how Souriau's concept of instauration is crucial to Latour's project of rethinking and repopulating modern institutions, in a gesture aimed at making metaphysics a vital practice that has the power to make the world worth of worrying and caring for.

Keywords: Souriau, Latour, Ontology, Modernity, Modes of existence.

SOURIAU'S COMEBACK, THE HISTORY OF A MISUNDERSTANDING?

Since his death in 1979, Étienne Souriau has never been totally forgotten in French Academia. Most philosophy and arts students and professors know at least the *Vocabulaire d'esthétique* he codirected with his daughter (Souriau, Souriau [1990]) and academics working in the field of aesthetics may know his work, both institutional and philosophical, regarding aesthetics as a distinguished philosophical field, in itself and in its comparative endeavors. However, Bruno Latour and Isabelle Stengers were right when, in their presentation of the reedition of *The Different Modes of Existence*, they underlined that Souriau's «name and his work have disappeared from memory» (Latour, Stengers [2009]: 11-12; 1)¹. What they meant was that, while Souriau's name may still be quoted by

¹ Through this whole article, when a text has first been published in French, the first page number refers to the English translation and the second to the French original version.

aestheticians, his metaphysical work had fallen into oblivion.

If the 2009 French reedition of Souriau's *Different Modes of Existence*, first published in 1943, has allowed for a comeback of Souriau-as-a-metaphysician, one can only wonder about the extent and the nature of this comeback. Since the French reedition and its subsequent translation into English in 2015, no other metaphysical book written by Souriau has been reedited – even *L'Instauration philosophique* (1939), whose title promises an in-depth exploration of Souriau's key-concept of instauration, only exists as an old book in universities' libraries or as a scanned PDF emailed sporadically to a small community of Souriau enthusiasts.

The modesty of Souriau's comeback can be partly explained by a misunderstanding relatively to the context of *The Different Modes of Existence's* reedition. Not only does the 2009 book come with a long introduction by Latour and Stengers (two names largely more preeminent today than Souriau's name) but, in addition, Souriau's reedition has been quickly followed by the French publishing of one of Latour's most important books: *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns* (2012). The resonance between Latour's title and Souriau's one is voluntary: Latour explicitly states that his work has been influenced by Souriau's own inquiry (see Latour [2006]). And yet the apparent congruence between Souriau's and Latour's respective approaches can only lead to misunderstandings: Souriau's theses are strictly metaphysical and lean towards a general (although quite idiosyncratic) ontology, while Latour's book, as its subtitle indicates, ambitions to be anthropological and, by focusing on an anthropology of the Moderns (this strange, elusive collectivity of Western and westernized people), claims that ontology is always regional (see Debaise [2022]). A reader wanting to understand Souriau through Latour, or Latour through Souriau, can only be confused: the first one writes about classical, metaphysical concepts such as phenomena, ontic beings, the virtual, and transcendence; the second about sciences, politics,

religion, and economy as they exist *today* amongst the Moderns.

Maybe the relatively modest comeback of Souriau as a metaphysician can be explained by this confusing editorial context, which can lead to the conclusion that Souriau's concept of modes of existence was simply an impetus for Latour's philosophical project – and, as Latour's project wants to address the pressing problem of global warming and the reorganization of the coordinates of Modern thought it imposes, his situated ontology seems to be more urgent to understand than the metaphysics that “only” served as its lexical background. The history of Souriau's contemporary reception through Latour's work is, truly, the history of a vast misunderstanding, a term I do not use lightly. There is obviously a misunderstanding regarding the different and sometimes opposite meanings that Souriau and Latour respectively give to the concept of modes of existence. But, in addition to this evident misinterpretation, I intend to demonstrate that there is a deeper and subtler misunderstanding: even when Latour's writing seems to be directly influenced by Souriau (through the concepts of pluralistic ontology or instauration, for instance), there is always a twist if not an abrupt reversal. Latour, I want to argue, inherits Souriau's thought in the manner of a hacker: he dives deeply into the system but to better crack the code and do something completely different with it.

There is nothing wrong with misunderstandings: historians, politicians, scientists, or psychoanalysts could all convincingly make the case that they are the very fabric of this world. Consequently, in this article, I will neither aim at setting the record straight by clearly assessing what belongs to Souriau and what belongs to Latour nor try to explain Souriau through Latour or the converse. I will rather consider that misunderstandings can be fruitful and creative once they are distinguished from confusion and I will thus focus on the contact zone between Souriau and Latour: what does Souriau's thought produce on Latour's inquiries? Which misunderstandings become points of convergence or divergence, allowing for Latou-

rian, contemporary reinstitutions of Souriau's ideas? And how does the metaphysics of someone who called for the «Accomplished Man, who has reached his sublime stage and become the master of the destinies of all the other beings in the world» (Souriau [1956]: 239; 216) become, once hacked by Latour, a tool for ecologizing thought?

DE-FLATTENING THE WORLD WITH THE TONES OF EXISTENCE

Before both Souriau and Latour begin to count and to describe the specific modes of existence encountered in their respective inquiries, they open their books with a similar concern: philosophy – or, in Latour's case, modern thought – could very well contribute to a flattening of the world and of the irreducible plurality of beings that inhabit it. In Souriau's words, those who manipulate concepts and shape knowledge are always faced with the questions: «Which beings will we take charge of in our minds? Will knowledge have to sacrifice entire populations of beings to Truth, stripping them of all their existential positivity; or, in order to admit them, will it have to divide the world into two, into three?» (Souriau [1943]: 103; 84). Those are key questions as they oblige us to seriously consider the possibility that a given ontology both sacrifices real beings into oblivion *and* is at risk of dividing one world of live hypotheses² into several worlds unable to communicate with one another and thus losing their live hypotheses or existential strengths (as Souriau underlines, if a young man has the making in himself to be either a Don Juan or a saint, it would be absurd to suggest the reality of a unification where he becomes both at the same

time [Ibid.: 203; 182]). Faced with the risk of losing the unifying power of reality grasped as one world, it seems, Souriau argues, that most philosophers have opted for the radical and yet common solution of positing only one mode of existence. Beings then only exist in one and the same way – real, ontological pluralism be damned. The apparent existential pluralism we encounter in many Western philosophy treatises, Souriau suggests, is not *modal* but only *categorical* and, worse, limited to the categories of knowledge. In other words, most forms of pluralistic ontology in classical philosophy refer to different ways of talking about beings rather than to different ways of being, which include knowledge without being limited to it (Latour, Stengers [2009]: 33-34; 22-23) – a critique that extends from Aristotle to Kant and beyond (Souriau [1943]: 103-105; 85-87).

Or, rather, it is Latour who sees in Souriau's metaphysics something Souriau only suggests by evoking «intensive modulations» (Ibid.: 114; 93) and «polyphonic voices of existence, which are its various modes» (Ibid.: 214; 193): *modes* of existence are not to be understood as ways of saying and knowing but must be construed in the musical sense of the term. They give the tone, or the clef, of specific ways of being with their irreducible voices (Latour [2006]: 309; 22). A phenomenon that manifests existence (through the green of the grass in the morning sun or a work of art) cannot be listened to and addressed in the same way we understand the persistence of the identity of a thing through time, or in the manner we assess that Jean Valjean is a *believable* fictional character (Souriau [1943]: 133-162; 113-142). Latour's musical interpretation of Souriau's inquiry has for tactical consequence to make the two thinkers come closer around the aim they pursue: de-flattening the world by affirming it is a polyphony made of distinct beings with their own music, their own voice, their own tone. If, for Souriau, this thickening of the world has mainly an ontological and existential purpose that remains confined to the field of philosophy (even if, as he underlines, «philosophy would not be worth one hour's exertion if it failed to equip us for life» [Ibid.: 212; 190]),

² I borrow the concept of *live hypothesis* from William James, who claims the importance of distinguishing *dead hypotheses* (which are trivial and do not appeal to our existential beliefs) from live, important, and existential ones. For instance, *believing in the Mahdi* is a dead hypothesis for Christians or atheist people but can be a live hypothesis of the uttermost importance for a Muslim (James [1897]: 2-3).

Latour quickly understands the ethical and political consequences of such a gesture. Souriau, he writes, is a philosopher of *manners* – manners of being and good manners to co-exist with other beings – who invents «the polite respectfulness of good manners in one’s conduct with others» (Latour [2006]: 308; 22).

The importance of articulating good manners with the polyphonic tones of beings proves itself central to the *Inquiry into Modes of Existence’s* project. The book begins with a diagnosis central to the whole of Latour’s work: the Moderns do not know how to properly talk about themselves or, in Latour’s own words, they have «forked tongues» (Latour [1991]: 37; 57) – they do not say what they believe and they do not believe what they say. The Moderns are the ones – wherever they stand on the globe – who claim that they have discovered pure objectivity (Nature or Facts), distinct from any system of beliefs or social constructs (Society or Values). However, *in practice*, outside of philosophy treatises, the Moderns never cease to trespass the supposedly sealed boundary they have established between facts and values – two years of an ongoing pandemic are more than enough to attest we cannot talk about and (try to) adapt to a virus without strange amalgams of medicine, biology, politics, hygiene and mental health policies, economy, ethics, and a whole array of societal reactions ranging from life-and-death fears to conspiracy theories. The dualism between (objective) facts and (subjective) values that the Moderns say they hold dear while practically always transgressing it results from what Latour calls, in his *Inquiry*, a «Modernization front» that seemed to inexorably advance from an archaic past of irrationality (confusion between facts and values) to a radiant future of progress with its crystal-clear clear distinction between objective Science and subjective values (Latour [2012]: 8; 20). *Modernized* were the ones who called themselves rational and said their Knowledge was expurgated from beliefs, values and subjectivity; *archaic* those who persisted in believing in diverse amalgams of facts and values. It is Latour who uses the past tense when writing about the Modernization front, recording the «end

of the modernist parenthesis» (Ibid.: 8; 20). With the Anthropocene, the «increased intermixing of humans and nonhumans» it brings forth (Ibid.: 9; 23), and the decaying modern institutions that will need to be thought and build anew if we want a chance of facing forthcoming ecological catastrophes with a modicum of dignity, everything indicates that we should place the process of modernization behind us and learn how to compose with a diversity of hybrid beings, mixes of facts and values, with each its own tune that the Modernization front had silenced. Composing with a diversity of beings and practices instead of modernizing through dualisms is what Latour calls *ecologizing*: «between modernizing and ecologizing, we have to choose» (Ibid.: 8; 20).

I use *composing* and *ecologizing* as synonymous in an echo both to Latour’s *Compositionist Manifesto* (2010) and to his musical interpretation of Souriau’s ontology. It is, indeed, Souriau’s concept of numerous modes of existence that allows the vast attempt at an ecological composition in the *Inquiry into Modes of Existence*: once you state, as Souriau did, that there is more than one or two ways of being, you escape not only the dualism of the Modernization Front (facts and values, objectivity and subjectivity) but also the temptation to reduce all ecological questions to the meta-dualism, introduced into modern philosophy by the linguistic turn, between the things of the world and their signs. As Latour writes:

It is precisely in order to give up the sign/thing distinction completely that I have chosen to speak of «mode of existence», a term introduced into philosophy in a masterful way by Étienne Souriau. We are going to be able to speak of commerce, crossings, misunderstandings, amalgams, hybrids, compromises between modes of existence [. . .], but we shall no longer have to use the trope of a distinction between world and language. What counts in this argument, moreover, is not so much the choice of terms we use on either side of the distinction as the fact of managing at last to *count beyond two*. Are we going to be able, in the course of the inquiry, to push ontology to take into account more than two genres, two modes of reality? (Latour [2012]: 146; 153)

We now better understand why Latour had to give a musical interpretation of Souriau's modes of existence. This gesture puts language games out of the picture once and for all to insist that we have to compose with beings and networks of beings and not with mere discourses about them. But, in addition, we begin to comprehend that, for each mode of existence we encounter, we will have to *push ontology* in order to attune to the specific requirements and conditions of felicity of each mode, outside of the too broad categories of object and subject, and amongst polyphonic networks of intermixed modes of existence, since counting beyond two implies successful convergences as well as risky reductions. At this point, a reader familiar with both Souriau and Latour realizes that there is more to Latour's gesture than a musical (re)interpretation of Souriau's metaphysics; there is also a *hacking trick* at stake. If both thinkers try to *count beyond two* and identify an arbitrary number of modes of existence that could still grow³, Souriau's system draws the lines of a general ontology that seems to be aiming at perfecting the modern project with a lexicon of conquest and development (see Souriau [1943]: 181; 160-161, for instance), while Latour's tonal push refutes any pretention to a general ontology and insists on the situated character of every mode of existence, intricately with other modes of existence the Moderns actually believed in but silenced at the same time. In other words, Latour radicalizes Souriau's pluralism to make patent that the general ontology the Moderns pretended to possess has always been, actually, a regional one. It is only by regionalizing ontology that a true ecologizing is possible.

HOW MODES OF EXISTENCE BECOME ECOLOGIZING TOOLS

If Souriau writes about conquering new modes of existence, Latour's inquiry, on the other hand, is born from a more terrible statement: the Mod-

erns have consciously depopulated their world; «they have become expert exterminators» (Latour [2012]: 176; 181). As Debaise (2022) notices, the Moderns (a term that includes the forcibly or willingly modernized) are characterized by a specific way of (not) inhabiting the Earth: while they pretend to have the one and only right, universal categories to know the world, those categories are in fact so broadly misconstrued and abstract that they depopulate the world of the beings other than modern and, even, of the practices and beliefs the Moderns themselves are attached to without being able to address them in the right manner. Consequently, the Earth of the Moderns, which is originally historically and geographically situated, has become an uninhabitable, off-ground, abstract place where a variety of modes of existence have been denied. Hence, Debaise continues, the political charge at the core of the *Inquiry into Modes of Existence*: learning at last how to count beyond two and attuning to different modes of existence is resisting the modern denegation, and making exist what had been denied. Latour writes that the aim of his *Inquiry* is to propose to the Moderns «a more *sustainable* habitat» (Latour [2012]: 22; 34).

It is at this level that Latour's hacking trick intervenes. If Souriau's undefine number of modes of existence is the pretext for conquering yet unknown domains of existence in general, Latour's pluralistic ontology is, on the contrary, a tool for humbling the Moderns, as this plurality of modes of existence situates and regionalizes their broad ideas from the inside. The different modes of existence are not to be searched for beyond what we think we already know, but in the very fabrication of the too-broad abstractions we take for univocal, granted institutions. I shall demonstrate this with two examples, which concentrate both the originality of Latour's thought and many criticisms it encounters: Science, and Capitalism.

If Latour is firstly known as a philosopher (or a sociologist) of sciences, readers of the *Inquiry into Modes of Existence* do not find in its pages a depiction of *Science* as a mode of existence – it is a too abstract, too broad, too off-ground con-

³ About the arbitrary character of the number of modes of existence they classify, see Souriau (1943): 181; 160-161 and Latour (2012): 479; 477.

cept which does not contribute to the building of a more sustainable habitat. Scientists, on a daily basis, do not work with Science, Latour argues, but with a variety of practices that should be understood through the connections of two modes of existence erased in statements such as «Science says» or «Science has established». Those modes of existence have the «musical» clefs «REF» and «REP»⁴, respectively for «reference» and «reproduction». The REF mode of existence is already analyzed in depth in *Pandora's Hope* (Latour [1999]: 24-79): it escapes the dualistic conception of knowledge as a mimetic correspondence between the knowing subject and the known thing to show us that what scientists *practically do* is constantly translating the item they study (a mountain to be mapped, for instance) into various documents (data tables, photographs, GPS coordinates, a map, and so far) along a chain of references in which what matters is not to lose the precise and situated connection between the different links (see Latour [2012]: 74-85; 84-95). The REF mode of existence has the capacity to describe the materiality of scientific practices and their strengths at establishing successful translations between various supports without mystifying knowledge as a monolithic, theoretical function that would simply copy the one and true inner essence of a thing. This means that scientists, in their practices, deal with other tones of beings, other modes of existence than objects that would let themselves be reduced to a knowable thing. Actually, what scientists work with alongside a chain of references are beings whose first purpose is not to be known but to, crucially, continue to exist – a mode of existence Latour calls REP, for reproduction: «Let us thus use [REP], for reproduction (stressing the “re” of re-production), as the name for the mode of existence through which any entity whatsoever crosses through the hiatus

of its repetition, thus defining from stage to stage a particular trajectory, with the whole obeying particularly demanding felicity conditions: to be or no longer to be!» (Ibid.: 91-92; 101). As Latour underlined during the *Où atterrir?* Summer school in July 2022, being attuned to the REP tone goes far beyond a disinterested knowledge of an entity, since wanting to persist in one's own being can be full of pathos and harshness for someone who, like he was himself, is fighting cancer, for instance.

Defining sciences at the crossing of the REF and REP modes of existence, stating that scientific knowledges are produced when the difficult attunement of these two tones is maintained, draws a more complicated picture of sciences than the reductionist understanding of Science as the objective mirror or reality. But only this difficult, ontological pluralism gives space to the Modern to honor what they truly value on a repopulated Earth: situated and successful translations only possible through a composition of various skills, celebration of the power of beings that persist in their beings despite perilous hiatuses... Those are modes of existence worth fighting for, that Latour's hacking of Souriau's ontology can foreground.

In a reverse way, this pluralization from within of the Modern's modes of existence can also allow to situate and humble an enemy that would otherwise seem too powerful, too big to fail, if it was only defined as a monolithic abstraction and not as a complicated crossing of different modes. I am thinking here of Capitalism, and of the numerous criticisms a part of the leftwing fringe of French academia has been addressing to Latour regarding the supposedly absent status of capitalism in his ecological thought. In an opinion column that circulated widely in the Fall of 2021, French philosopher Frédéric Lordon writes: «[Latour] has found an infallible method: capitalism does not exist. It is only a word. You can of course designate things with this word but they are so numerous and compose such a profuse and *complex* assemblage that in the end, you do not understand what you are saying. It is better not to talk about it» (Lordon [2021]; my translation). The attack is

⁴ What I call the clefs or tones of modes of existence throughout this article are also named «prepositions» by Latour, a coining he draws from William James on the basis of a brief allusion Souriau makes to the pragmatist philosopher (see Souriau [1943]: 174; 153-154 and Latour [2006]: 306; 20).

such a misconception of Latour's thinking and writing that it would not deserve a line of comment if it was not a perfect example of the exact opposite of the ecologizing gesture Latour deploys in his *Inquiry*⁵. Latour, indeed, refuses to recognize capitalism as one of the modes of existence characterizing the modern way of inhabiting the Earth; according to him, we can only understand capitalism at the crossing of three modes of existence ([ATT]achment; [ORG]anization, [MOR]ality). Stating that, for Latour, it is better not to talk about capitalism sounds as a bad joke as he devotes almost a hundred pages of the *Inquiry* to the intricate way these three modes and their crossings define what the Moderns call *economy* (see Latour [2012]: 381-474; 381-471). This pluralization of the modes of existence characterizing modern economy does not aim at an overcomplication that would inhibit any kind of action; on the contrary, this ontological pluralism wagers that it is because we give ourselves too massive and ill-described enemies that we make ourselves unable to even begin grasping how they could be fought (even the most suborned communist can acknowledge that the mere slogan *Let's abolish capitalism* has no power to change anything to our current conditions of life in a foreseeable future). Patiently describing the different, material instantiations through which we encounter capitalism in our daily lives; giving voices to modes of existence that are silenced by the magic word *capitalism*; weighting the conflicts of values we face when analyzing the complex ways in which modern economy works – all of these approaches brought forth by Latour's pluralistic ontology can give us a chance to distinguish precise and situated forms of modern institutions where our acts and choices can make a difference.

At this stage, hopefully, one can more clearly understand how Latour has hacked Souriau's plu-

ralistic ontology to make it a regionalized and political, ecological tool, humbling the Moderns from within while trying to give them a more sustainable habitat. However, the questions raised in the introduction to this article seem to remain exactly the same: if Latour analyzes modern economy, politics, and sciences while Souriau writes about phenomena, things, souls, and transcendence, shouldn't we conclude that the latter has only *nominally* influenced the former's pluralistic ontology? This conclusion would be totally justified if we did not pay attention to the necessary connection between Souriau's concept of modes of existence and what he calls *instauration* – a connection that is also vital to the way Latour inherits from Souriau, although in his hacker way.

THE INSTAURATION OF A WORLD AT LAST WORTH OF WORRY

There is, actually, one mode of existence Latour's *Inquiry* borrows directly as it is: the one of fictional characters. Fictional beings, Souriau writes, exist in their own particular, fragile way. Jean Valjean or Captain Ahab do not exist as things or bodies do, independently of whether we think of them or not; they need their creator and then their readers to *care* about them in order to deploy their full existence. They are «beings that are present and exist for us with an existence based in desire, concern, fear, or hope, or even fancy and diversion. We could say of those beings that they exist in proportion to the importance they hold for us» (Souriau [1943]: 153; 133). Fictional beings thus have what Latour, following Souriau, calls a *solicitudinal* existence – they need our solicitude, our care, our worries to exist, and they «come to us and require that we *prolong* them, but in their own way, which is never stated but simply indicated» (Latour [2012]: 242; 246).

It should not surprise us that the *solicitudinal* mode is the only mode of existence that Latour borrows from Souriau as it is. As Latour underlines, there are no guidelines, no fixed methods to establish the consistency of a fiction-

⁵ In 2021, Latour simply answered to Lordon's post by tweeting the link to the text of a 2014 conference he gave about the affects of capitalism: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGEN.pdf>.

al being, which makes their condition of felicity and veridiction particularly difficult. Sometimes, a fiction works out, sometimes not, according to the way a creator is able to let himself *be acted* by the characters developing through his writing. Through the making of fictions, we meet worlds that could fail and that need a specific attention to exist. This specific attention, this state of concern for beings and for a world whose accomplishment is not a given but could very well fail, is at the core of Souriau's whole philosophy and makes the originality of his key-concept of *instauration*. Instauration is akin to the more traditional concept of creation, but with a twist: while creation can be accomplished *ex nihilo* by an almighty maker who would generate existence by following a (teleological) project, instauration is what Souriau calls a «drama of three characters» (Souriau [1956]: 229; 205) that follows an uncertain journey implying the Man who creates, the still virtual work-to-be-done, and the concrete, material presence of the work as it is realized. If the work of art is Souriau's favorite example, everything that does not yet exist in its full potential can be the object of this instaurative journey, be it a philosophy book, a life, or even the world. What matters is the tension between the virtual work-to-be-done and its material realization, which could fail. Souriau's world is a world of worries, where nothing is granted, where we cannot create from nothing but are always called by more or less virtual existences that preexist and oblige us – hence Souriau's enigmatic formula of what he calls the sphinx of the work: «Guess, or thou shall be devoured»⁶ (Ibid.: 229). This formula is often quoted by Stengers and Latour, and Latour repeats it in his *Inquiry* (Latour [2012]: 245).

The risky and worried search for a pluralistic world that needs us to care for its variety of tones and that makes us dependent on its diversity of beings is probably the one trait of Souriau's thought Latour directly inherits – without a massive hack. Latour's regionalizing of ontology needs

a concept that escapes the traps of constructivism or criticism to acknowledge that we live on a damaged planet where modes of existence and beings have been silenced or misunderstood and where a continued sustainability requires that we attune to those beings, damaged as they are, rather than dreaming of a *tabula rasa* which always comes with too-abstract utopias. Latour writes as much in the first part of his *Inquiry*, which deals with the method his conceptual journey calls for: «the act of instauration has to provide *the opportunity to encounter beings capable of worrying you*. Beings whose ontological status is still open but that are nevertheless capable of *making you do something*, of unsettling you, insisting, obliging you to speak well of them» (Ibid.: 161; 167). The worry for a world that we depend on as much as it depends on us is thus common to Souriau and Latour, and it obliges us to consider metaphysics not as a gratuitous exercise but as a practice having the power of silencing or respecting modes of existence in their equal dignity. «Yet mind which reality you bear witness for [...], whether it be rich or poor, leading to the most real or to nothingness. For if you bear witness for that reality, it is judging you», Souriau writes (Souriau [1943]: 212).

Paradoxically, Latour's original «hacking trick» of regionalizing ontology while Souriau writes about «the Man» deepens and enlightens a crucial flexion that already inhabited Souriau's concept of instauration. As Lawlor (2011) notices, the word instauration is semantically close to the ideas of institution and instituting and, from its Latin roots, carries at the same time the idea of a recommencement of what had not been able to be (*Instaurativi ludi* were games celebrated in place of those that were interrupted – see Souriau [1939]: 73). Recommencement and institutions are crucial to Latour's reading of Souriau – Souriau, Latour writes with Stengers, «recognized that institutions are as fragile as a work of art» (Latour, Stengers [2009]: 86; 74). But the idea that institutions are fragile and need to be *re-made*, recommenced, is most importantly the crux of the *Inquiry into Modes of Existence*. Regionalizing a pluralistic ontology is vital to us who have been modern-

⁶ Translation modified to better suit the French *devine* (guess and not work it out).

ized in order to instaurate the beings we value «in institutions that might finally be designed for them» (Latour [2012]: 7; 19). The aim of Latour's *Inquiry* is to give the Moderns institutions at last pluralized, at last situated, at last ecologized, at last worth worrying and valuing, so that the Moderns have a sustainable way of inhabiting the Earth thanks to an instaurative process.

Latour's hacking of Souriau's thought thus proves itself to be very Sourialian: one can argue that Latour has instaurated Souriau, has recommenced his conceptual gesture but for the contemporary institutions the Moderns need in order to be able to inhabit a de-flattened world that is worthy of their care. In that sense, Latour's hack is nothing else than an inheritance, for «to inherit is to re-make» (Latour, Stengers [2009]: 87; 74). Since the question *how to inherit?* (from modernity, from Souriau) is now redoubled by Latour's death, I would like to end this article by suggesting there are still more hacking tricks, still more hiatuses to be found in the agitated contact zone between Souriau and Latour. Those hacks should not afraid us: they are the conditions of a generative imagination that worries and cares for the practical impacts it has on the (un)inhabitability of the Earth.

REFERENCES

- Debase, D., 2022: *Reprise de l'enquête sur les modes d'existence. Cours 5*, recording of the conference given at the Collège des Bernardins in Paris, May 30, 2022; online: <https://vimeo.com/722133474> (last accessed on September 29, 2022).
- James, W., 1897: *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Longman, Green, and Co, New York-London, 1912.
- Latour, B., Stengers, I., 2009: *The Sphinx of the Work*, transl. by T. Howles, Introduction to Souriau, É., *The Different Modes of Existence* followed by *On the Work to-be-made*, Minneapolis, Univocal Publishing, Minneapolis, 2015, pp. 11-90 [Latour, B., Stengers, I. 2009: *Le Sphinx de l'œuvre*, introduction à Souriau, É., *Les Différents Modes d'existence* suivi de *De l'œuvre à faire*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 1-75].
- Latour, B., 1991: *We Have Never Been Moderns*, transl. by C. Porter, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1993 [Latour, B., 1991: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1997].
- Latour, B., 1999: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Latour, B., 2006: *Reflections on Étienne Souriau's Les Différents Modes d'existence*, transl. by S. Muecke, in Bryant, L., Srnicek, N., Harman, G. (eds.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, re.press, Melbourne, 2011, pp. 304-333 [Latour, B., 2006: *Sur un livre d'Étienne Souriau: Les différents modes d'existence*, in Courtois-l'Heureux, F., Wiame, A. (eds.), *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris, 2015, pp. 17-53].
- Latour, B., 2010: *An Attempt at a "Compositionist Manifesto"*, "New Literary History" 41, pp. 471-490.
- Latour, B., 2012: *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*, transl. by C. Porter, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London, 2013 [Latour, B., 2012: *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris].
- Lawlor, L., 2011: *A Note on the Relation between Étienne Souriau's L'instauration philosophique and Deleuze and Guattari's What is Philosophy?*, "Deleuze Studies" 5 (3), pp. 400-406.
- Lordon, F., 2021: *Pleurnicher le vivant*, blog post on "Le Monde diplomatique", September 29, 2021; online: <https://blog.mondediplo.net/pleurnicher-le-vivant> (last accessed on October 2, 2022).
- Souriau, A., Souriau, É. (eds.), 1990: *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Souriau, É., 1939: *L'Instauration philosophique*, Alcan, Paris.

- Souriau, É., 1943: *The Different Modes of Existence* followed by *On the Work to-be-made*, Univocal Publishing, Minneapolis, 2015 [Souriau, É., 1943: *Les Différents Modes d'existence* suivi de *De l'œuvre à faire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009].
- Souriau, É., 1956: *On the Mode of Existence of the Work to-Be-Made*, in *The Different Modes of Existence* followed by *On the Work to-be-made*, Univocal Publishing, Minneapolis, 2015, pp. 219-240 [Souriau, É., 1956: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les Différents Modes d'existence* suivi de *De l'œuvre à faire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, pp. 195-217].



Citation: C. D'Aurizio (2022). L'«étrange monadologie» du plérôme. Remarques sur *L'instauration philosophique* d'Étienne Souriau. *Aisthesis* 15(2): 71-81. doi: 10.36253/Aisthesis-13969

Copyright: © 2022 C. D'Aurizio. 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.

L'«étrange monadologie» du plérôme. Remarques sur *L'instauration philosophique* d'Étienne Souriau

The «strange Monadology» of the Pleroma. Notes on Étienne Souriau's *L'instauration philosophique*

CLAUDIO D'AURIZIO
Università della Calabria
d-clode@hotmail.it

Abstract. *L'instauration philosophique* (1939) is one of the most relevant philosophical works by Étienne Souriau. In this book, the French philosopher tries to outline the main laws which define the *instauration* of a philosophical theory, in order to construct a *philosophy of philosophies*. *Pleroma* is one of the key-concepts of this work, and it refers to the dimension that includes all the well-established philosophical perspectives. The aim of this paper is to reconstruct some issues connected to this work, regarding specifically the notion of *pleroma*. The paper underlines the connection between *L'instauration philosophique* and the philosophical *milieu* in which it was written, and then stresses the relevance of artworks and aesthetics for Souriau's idea of *instauration*. The paper deals with the architecture of *pleroma*, and finally examines some similarities and some differences between the *pleroma* and Leibniz's *Monadology*.

Keywords: Souriau, History of philosophy, Aesthetics, Monadology, Metaphilosophy.

L'un des enjeux majeurs de *L'instauration philosophique* (1939) d'Étienne Souriau consiste à déterminer les coordonnées principales d'une « philosophie des philosophies » (Souriau [1939]: 237), selon une perspective centrée sur les notions de forme et d'œuvre. En étudiant les lois et les règles générales que toute philosophie doit suivre, même dans des modalités fort divergentes entre elles, pour la construction d'une œuvre, le texte se propose de dégager, et de construire à son tour, les lois qui déterminent « l'art de la pensée philosophique » (Ibid.: 314).

Le vocabulaire institué par Souriau et les concepts qu'il mobilise dans cette entreprise, sont tirés de différentes traditions de la philosophie occidentale, comme le platonisme, la métaphysique médiévale, le cartésianisme, le kantisme, ou la phénoménologie, et de dif-

férents domaines, comme l'ontologie, l'esthétique, la psychologie, ou l'épistémologie, constituant un heureux « écartisme » (de Vitry-Maubrey [1974]: 200; Chateau [2017]: 11). Mais dans le texte ces concepts subissent une torsion qui leur confère une nouvelle signification.

Ainsi, le mot éponyme du livre est utilisé en accord avec « l'origine latine du mot » (*instauratio*), qui implique « l'idée d'une restauration, d'un recommencement, d'un renouvellement [...] de la reprise, définitive cette fois, de ce qui n'avait pu être d'abord mené à bien », plutôt que dans le sens contemporain d'une institution temporellement première, d'une création *ex nihilo* (Souriau [1939]: 73); la notion de *forme*, qui est fondamentale non seulement dans ce texte, mais dans toute sa démarche philosophique¹, résulte d'une réélaboration intense, dans laquelle la conceptualité platonicienne et le jargon des débats métaphysiques médiévaux et modernes sont entremêlés à la phénoménologie et à la biologie (cf. Houssay [1900]); ou encore, le concept de *patuité*, emprunté à Jules de Strada (de Strada [1865]: 285), qui l'emploie pour indiquer « la qualité qu'a l'être d'être patent par cela qu'il est », devient le terme qui représente l'« éclat suffisant de réalité » (Souriau [1939]: 10) que l'on peut attribuer à un être².

Conformément à l'idée-clé du texte, Souriau instaure son œuvre à travers une reprise anaphorique de termes et de notions appartenant à différents philosophèmes, plutôt que par une création sauvage de nouveaux concepts³: la double tâche de

L'instauration, qui consiste, d'un côté, à conquérir et réaliser un point de vue sur l'ensemble des œuvres philosophiques, et, de l'autre, à s'instaurer elle-même à l'intérieur de cet ensemble, exige et réclame un travail de répétition différentielle.

L'expression citée dans le titre de cet article est tirée du livre de David Lapoujade (Lapoujade [2017]: 17), qui l'utilise pour se référer au cosmos des philosophèmes dans *L'instauration*, à la « constellation de mondes qui s'éloignent de plus en plus les uns des autres en raison des explorations même de la pensée ». Dans les pages qui suivent, nous allons aborder deux questions soulevées par cette œuvre: d'une part, les implications contenues dans la relation entre *L'instauration* et le champ de l'art (et donc le rapport entre une philosophie des philosophies et l'art); de l'autre, la construction du concept de « plérôme », son perspectivisme et ses relations avec la monadologie leibnizienne.

1. DE L'HISTOIRE A L'INSTAURATION

Il faut tout d'abord considérer jusqu'à quel point *L'instauration philosophique* se situe en continuité avec d'autres travaux conduits en France dans la première partie du vingtième siècle. L'ambition de dégager et de construire les lois, si l'on peut dire, *structurelles* de toute philosophie concorde avec une configuration de pensée assez répandue dans plusieurs études et positions dans le milieu culturel où Souriau se forme et travaille. Il s'agit notamment des recherches conduites par une génération d'historiens de la philosophie qui a marqué profondément les méthodes et les styles de la pensée française contemporaine.

position d'un concept déjà existant implique « un nouveau découpage » et des « nouveaux contours » (Deleuze, Guattari [1991]: 23). D'ailleurs, il y a plusieurs points de contact entre la philosophie de Souriau et celle de Deleuze – et ce n'est pas un hasard si *L'instauration philosophique* est citée dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* à propos de l'instauration d'un « plan d'immanence » (Ibid.: 44). Sur la relation entre les deux textes cf. aussi Lawlor (2011).

¹ Elle est développée à partir de ses premiers travaux, à savoir la thèse principale, intitulée *Pensée vivante et perfection formelle* (1925), et *L'Avenir de l'esthétique* (1929). Mais, plus en général, la notion de forme joue un rôle-clé dans toutes ses enquêtes ontologiques et esthétiques – par exemple dans les recherches sur « l'esthétique de l'existence » (cf. Domenicali [2017]: 25-27).

² Souriau fait aussi référence à l'expression latine *patefit* et à l'« expérience du *patefit* » (Souriau [1955]: 98) pour désigner « l'événement d'être patent » (cf. Lapoujade [2017]: 17).

³ À la manière de Gilles Deleuze, par exemple. Mais, à bien y regarder, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991) Deleuze et Guattari insistent sur le fait que chaque concept a une histoire, et que donc chaque nouvelle

L'un des maîtres qui ont inspiré la rédaction de cet ouvrage est Émile Bréhier, auquel *L'instauration* est dédiée (Souriau [1939]: 3; cf. Domenicali, Le Tinnier [2017]), et qui est indiqué par Souriau comme le premier lecteur de son livre suivant, *Les différents modes d'existence* (Souriau [1943]: 138). Les deux tomes de son *Histoire de la philosophie* (1928-1932) représentent pour Souriau un « monument » capable de fournir « *in concreto* » une « représentation totale » de la réalité de ce que *L'instauration* tente d'observer *in vitro*, à savoir « la structure d'ensemble du monde philosophique » (Souriau [1939]: 377-378). D'ailleurs, la consultation de l'index de l'*Histoire* de Bréhier donne l'occasion à Souriau de réfléchir sur les raisons qui permettent à certains auteurs liminaires d'être inclus ou non dans l'ensemble des philosophes – en précisant que c'est la présence ou l'absence « des études techniques du philosophe » ce qui sert de critère pour les accepter ou moins dans le cosmos philosophique (Ibid.: 218-222)⁴.

D'un autre point de vue, les travaux de Léon Brunschvicg représentent un point de référence important pour le développement de la perspective esquissée dans *L'instauration*. En effet, Brunschvicg présente au lecteur une véritable « philosophie des philosophies ». Notamment, dans *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale* (1929), il dresse une « légende des siècles », une « épopée de la pensée repensée », qui donne l'exemple d'une philosophie qui « travaille à représenter les philosophies en tant qu'elles sont esprit toutes, et selon ce paramètre de spiritualité » (Souriau [1939]: 378-379) ; pendant que les remarques préliminaires contenues dans l'avant-propos de *L'expérience humaine et la causalité physique* (1922) lui donnent l'occasion de réfléchir sur la nécessité d'accompagner l'étude de la « succession théorique des philosophies » par la reconstruction d'un « ordre plus

profond et plus complexe », qui ne soit pas lié seulement à « un point de vue grossièrement chronologique » (Souriau [1939]: 380).

Enfin, il y a des relations évidentes entre la méthode dressée dans *L'instauration* et l'approche de Martial Gueroult (1979; 1984; 1988) sur la question des conditions de possibilité d'une histoire de la philosophie et des systèmes philosophiques. Au point que ce dernier est l'auteur d'un article qui, même en reconnaissant certains mérites de la perspective de Souriau, en critique par ailleurs le postulat qui la guide, à savoir « l'assimilation des philosophies et des œuvres d'art », coupable de « réduire littéralement le plan de la philosophie au plan de l'art » et, donc, d'aliéner les philosophies de leur « véritable essence » (Gueroult [1952]: 103; cf. aussi Fruteau de Laclos [2016]: 185-186; pour un approfondissement de ces rapports et ces relations dans la biographie intellectuelle de Souriau, cf. Domenicali, Le Tinnier [2017]). En d'autres termes, Gueroult estime que certaines difficultés soulevées par l'entreprise de Souriau sont déterminées par une assimilation excessive de la méthode philosophique à celle de l'art. Parmi ces difficultés, on peut citer le détachement de la philosophie de ses origines scientifiques – « l'histoire [...] nous montre la philosophie sortant, non de l'effort artistique, mais de l'effort scientifique » (Gueroult [1952]: 108); et, conséquemment, l'éloignement du processus philosophique par rapport aux « processus relatifs à l'établissement des vérités du jugement », et donc du choix de « chercher ailleurs que dans les appareils de découvertes, de vérification et de démonstration [...] les lois fondamentales qui conditionnent l'instauration des philosophies » (Ibid.: 109).

2. L'ART DE LA PHILOSOPHIE DES PHILOSOPHIES

Au-delà tout jugement sur l'efficacité de la méthode de *L'instauration*, Gueroult reconnaît bien l'élément et la particularité qui confèrent une spécificité à l'œuvre de Souriau: la construction d'une philosophie des philosophies qui s'ins-

⁴ Il est vrai que Souriau conteste quelques positions de Bréhier afin d'en adoucir certains jugements. C'est surtout le cas de Raymond Lulle, dont Bréhier soutient que son « prétendu art d'invention n'est qu'un art de classer et de combiner des concepts donnés » (Bréhier [1928]: 703), alors que Souriau veut partiellement le réhabiliter (cf. Souriau [1939]: 90).

pire, en quelque sorte, des modalités de construction des œuvres d'art. Elle est fort significative, car ce sont bien les œuvres d'art, et les logiques qui déterminent leur réalisation, qui joue le rôle de guide et de modèle pour l'enquête menée dans ce livre. Par exemple, le processus d'instauration, c'est-à-dire l'ensemble «d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa patuité» (Souriau [1939]: 10), trouve d'ailleurs l'un de ses critères d'évaluation dans la dimension de la réussite, de l'accomplissement.

En particulier, l'instauration philosophique nécessite cette dimension qui mesure «pour chaque philosophie sa promotion anaphorique, sur la ligne qui va de l'ombre à la lumière» (Ibid.: 384). Toute instauration est, d'un certain point de vue, une aventure, parce qu'elle consiste dans un processus qui peut parvenir à son but, ou bien échouer. L'importance de la dimension de réussite est si puissante que, selon Souriau, on peut parler «d'un véritable parasitisme de l'œuvre par rapport à l'homme», comme si les œuvres (non seulement de l'art, mais aussi de la philosophie ou d'une existence singulière) exploitaient les êtres humains en raison de leur «droit à l'existence» (Souriau [1955]: 211-212).

On peut remarquer en outre que la perspective adoptée par Souriau dans le repérage des lois définissant les philosophèmes est définie plusieurs fois comme «architectonique». Souriau précise qu'il utilise ce mot dans un sens structural, plutôt que par stricte référence à l'architecture en tant que discipline artistique: «nous insistons particulièrement pour qu'on ne pense pas qu'on s'inféode ici à une comparaison privilégiée de la pensée philosophique avec l'architecture. On aurait pu aussi bien s'inspirer de comparaisons avec l'histoire de la musique» (Souriau [1939]: 55). Mais il faut bien remarquer que l'exemple alternatif provient quand même de la sphère des arts.

Plus généralement, on peut dire que le rapprochement de la philosophie et de l'art donne à *L'instauration* une allure particulière, que l'on retrouve, par exemple, dans les nombreuses pages où Souriau emploie des images et des descrip-

tions connotées par un ton presque littéraire, ce qui concourt à la grande hétérogénéité et versatilité du texte. Celui-ci se présente, à la fois, comme un traité de cosmologie, comme un essai d'ontologie, comme une étude d'histoire de la philosophie centrée sur le thème de la «dialectique instaurative» et du «discours thétique» (notamment dans le deuxième chapitre), comme l'esquisse d'une esthétique de la forme philosophique, et comme une réflexion que l'on peut appeler «métaphilosophique», selon une catégorie de plus en plus répandue dans la pensée contemporaine.

Bien sûr, l'importance de l'art pour le concept d'instauration a souvent été soulignée et promue par les lecteurs de Souriau. Par exemple, Bruno Latour et Isabelle Stengers (Latour, Stengers [2009]: 4-5) affirment que l'image – «à la limite du cliché», disent-ils – du sculpteur face à un tas de glaise représente «la pierre philosophale de son grand œuvre»⁵. Aline Wiame a posé la question suivante: la philosophie de l'instauration est-elle une esthétique? Son article part de la constatation que la progression de son œuvre est marquée par l'obtention de la chair d'esthétique à la Sorbonne en 1945 : tous les livres qui suivent cet événement sont centrés sur des questions d'esthétique et de philosophie de l'art, alors que les textes publiés auparavant (à l'exception de *L'ombre de Dieu*) s'adressent plutôt à des questions de «philosophie générale». Mais, au-delà de cette donnée biographique, c'est la conclusion de l'article qui nous intéresse ici. Wiame suggère que le point de contact entre la philosophie de Souriau, prise dans un sens général, et son intérêt pour l'esthétique, est à retracer dans l'*expérimentation*, qui est exemplaire du mode d'instauration des œuvres d'art: «la philosophie, pour Souriau doit être expérimentale [...], et c'est parce que l'esthétique importe par ses aspects expérimentaux qu'elle fait partie intégrante d'une philosophie de l'instauration» (Wiame [2017]: 83).

D'une autre perspective, Lapoujade a beaucoup insisté sur le fait que, dans l'œuvre de Sou-

⁵ Cette image apparaît soit dans *Les différents modes d'existence*, soit dans la conférence *Du mode d'existence de l'œuvre à faire* (1956).

riau, «avant toute ontologie de l'art, il y a un art de l'ontologie puisqu'il n'y a pas d'Être sans manière d'être», et que, donc, chaque acte philosophique présuppose un «art de la philosophie par lequel chaque philosophie se pose ou s'instaure elle-même» (Lapoujade [2017]: 12). Mais, à bien y regarder, en dessous des thématiques esthétiques qui sans doute peuplent l'œuvre de Souriau, Lapoujade a su détecter une inspiration, une exigence plus profonde liée au champ *juridique*. L'accent mis par Souriau sur les différentes manières d'existence, notamment vers les «existences moindres», révèle une urgence, une préoccupation pour leur *droit* à exister qui peut même dépasser les considérations exclusivement esthétiques:

On pourrait s'attendre à ce que, chez Souriau, les traits juridiques s'effacent au profit de traits «esthétiques» ou existentiels, mais c'est l'inverse qui se produit le plus souvent. Derrière les figures esthétiques, on voit se profiler des personnages qui relèvent de la sphère juridique [...]. Les artistes, les philosophes [...] sont [...] des avocats dont les divers systèmes plaident en faveur des entités nouvelles qu'ils instaurent et dont ils veulent asseoir la légitimité. (Lapoujade [2017]: 19-20)

Au-delà de toute classification et de toute répartition rigide, ce genre de remarques permet de souligner l'appartenance de Souriau à un «courant» de penseurs qui ont pratiqué l'esthétique comme une «philosophie non spéciale», pour utiliser la définition d'Emilio Garroni (Garroni [1992]: VI). Parmi ces auteurs figurent Benjamin et Adorno, ainsi que Blanchot et Deleuze, ou même Heidegger et Wittgenstein. Ce qui marque la position de ces philosophes par rapport à l'esthétique c'est qu'ils n'ont pas fossilisé leurs recherches sur les objets de l'art en les séparant du reste du réel afin de produire une «philosophie de l'art». Au contraire, ils ont détecté dans la réflexion esthétique les conditions de possibilité de toute existence, de toute expérience et, donc, de toute philosophie.

Dans cette direction, l'instauration de Souriau ne représente pas un concept issu de façon mimétique des méthodes de création de l'art; mais, au contraire, elle incorpore les expériences et les

existences qui peuplent les mondes de l'art, pour envisager les expériences et les existences qui se manifestent dans le processus de construction des philosophèmes. Ainsi, la question concernant le lien entre le côté esthétique de la recherche sourilienne et *L'instauration philosophique* pourrait être exprimée de cette manière: en quoi les processus d'instauration de l'art peuvent-ils expliquer les moyens de la pensée philosophique?

La réponse à cette question se trouve dans les plis de cette œuvre, dans la construction des images et des concepts que l'on rencontre dans ses pages. S'il est vrai, comme le dit Gueroult, qu'une stricte association entre la philosophie et l'art risque de cacher, soit sur le plan historique, soit dans la dimension architectonique, la relation entre la philosophie et les sciences, ou le lien entre la recherche philosophique et la notion de vérité, envisager les échos entre l'instauration philosophique et l'instauration artistique dévoile en revanche tout un univers peuplé par des mondes virtuels et des existences moindres. La *richesse* de cet univers donne vigueur à la pensée de Souriau, et constitue l'un des points de départ de certaines de ses recherches ultérieures – mais il faut souligner qu'il «ne soutient pas toujours les mêmes thèses» dans tous ses livres (Fruteau de Laclos [2011]: 937). Par la suite, on observera de plus près la construction du concept de plérôme, ainsi que les pages où ce concept transforme le modèle monadologique leibnizien à travers une image fortement littéraire. Mais on peut aisément affirmer dès maintenant que la philosophie des philosophies instaurée dans ce livre se configure elle-même comme un art, comme un essai de composition, problématique mais fécond, des mondes infinis de la philosophie. L'éclectisme de Souriau se manifeste donc en ceci: en assemblant les mondes des philosophèmes, il cherche la pierre angulaire qui permet de construire une architecture de l'univers philosophique.

3. L'ARCHITECTURE DU PLEROME

Le mot *plérôme*, qui signifie «plénitude», provient du grec ancien (πλήρωμα). Il est présent

dans certaines lettres de Saint Paul (*Eph.* 1, 10; *Col.* 2,9), mais surtout il est employé par les gnostiques, qui indiquent avec ce terme le « monde spirituel des “ Éons ” qui entourent la divinité et en expriment l'abondance intérieure dans des aspects particularisés au moyen de figures personnelle » (Jonas [1958]: 233; voir aussi Dillon [1992]). Souriau utilise ce mot pour désigner l'ensemble des philosophèmes qui peuplent le cosmos de la philosophie: « le *corpus* de toutes les œuvres philosophiques apparaîtra comme une sorte de cosmos, d'univers ou de plérôme; comme un ensemble dont on peut concevoir qu'il ait sa nature et ses lois » (Souriau [1939]: 30)⁶. Or, il faut observer de plus près quelques caractéristiques de cette « nature » dont parle Souriau.

Tout d'abord, le plérôme se présente comme un univers où chaque philosophème constitue un monde, comme un macrocosme dont chaque philosophie représente un microcosme. Le plérôme est la « grande assemblée » des philosophies, une sorte de parlement de la pensée que tout philosophe aspire à rejoindre à travers ses œuvres: « c'est ce qui lui assure l'accomplissement de son œuvre, la consolidation personnelle et la vie définitive qu'il a, lui, gagnée du fait d'avoir pu être représenté, dans la grande assemblée d'en haut, par une œuvre plus grande que lui-même, et qui témoigne pour lui là-haut » (Ibid.: 376). D'ailleurs, il est important de souligner que cette assemblée ne dispose pas d'un

nombre limité de places. Au contraire, l'enrichissement progressif du plérôme est ce qui assure au discours philosophique sa consistance à travers les siècles: « la solidité de la philosophie et son progrès continu, c'est un accroissement de l'Assemblée, du plérôme des philosophèmes » (Ibid.: 14).

La *richesse* de l'assemblée philosophique représente un point fondamental de l'argumentation de Souriau. Tout d'abord, elle explique le choix du terme plérôme, qui, comme on l'a vu, signifie « plénitude ». Ensuite, elle montre en quel sens il est possible de parler d'un progrès en philosophie. Cette dernière ne progresse pas par « évolution » au sens « darwinien », ni en « amplitude » au sens d'une « augmentation » de son « degré d'intelligence ». Elle progresse « par enrichissement régulier; par accession sans cesse de nouvelles œuvres au plérôme des œuvres, où celles du passé subsistent selon le droit qu'elles ont au caractère du définitif » (Ibid.: 61). En troisième lieu, s'il est vrai que, malgré « toutes les différences » qui existent entre les philosophèmes, on peut « légitimement faire l'hypothèse d'une *Nature* du monde philosophique, et en chercher les lois ou les grands faits généraux » (Ibid.: 61), la richesse du plérôme est donc ce qui permet à Souriau de développer une philosophie des philosophies capable de ne pas s'ancrer à un seul point de vue. « Considérer la philosophie comme plérôme des œuvres, non seulement c'est lui donner richesse et plénitude substantielle, mais [...] c'est se prémunir contre le risque d'appauvrir pour la simplifier la pensée humaine en son histoire, afin de la faire passer de force dans la filière de telle ou telle dialectique linéaire acceptée a priori » (Ibid.: 52).

Bien sûr, les philosophèmes doivent aussi payer un prix pour la gloire éternelle, pour la consécration théorique de l'accès au plérôme, car toute instauration comporte un « péché originel ». Ce péché est l'abandon de l'indétermination en faveur d'un point de vue singulier. En d'autres termes, l'instauration de toute philosophie (ou mieux, toute instauration) se fait par moyen de la répétition anaphorique d'une « arabesque » singulière, ce qui veut dire l'abandon, pour le philosophème, de la possibilité de tout embrasser, et le « choix » (souvent inconscient,

⁶ À y regarder de plus près, la provenance de ce terme signale une petite oscillation à l'intérieur du texte, car parmi les tâches principales de *L'instauration* il y a la distinction entre la méthode philosophique et celle d'autres formes de connaissance. En effet, « la méthode du mystique [...] subvertit le point de vue philosophique » puisqu'elle renonce « à la partie substantielle [...] du labeur », voire à accomplir « une élucidation philosophique du genre divin, parfaitement conforme aux exigences de la dialectique thétique » (Souriau [1939]: 323-324). Souriau est bien conscient de l'arrière-goût mystique de ce choix: « nous avons même (déférant peut-être en cela à quelque mysticisme dans le choix des termes) employé pour désigner leur ensemble le mot qui chez les gnostiques désignait l'ensemble accompli des êtres du monde supérieur: Le Plérôme des philosophies, avon-nous dit » (Ibid.: 372).

même quand le philosophème se donne la tâche de rejoindre l'absolu, comme chez Hegel) d'une position bien déterminée. Cette « limitation essentielle » n'est pas relative au contenu, mais à la forme. C'est une loi structurelle, architectonique: pour instaurer une philosophie, il faut d'abord avoir un point de vue formel ou une arabesque à partir de laquelle un monde se dessine et prend forme.

Parmi celles détectées par Souriau, la première et la plus importante des lois qui règlent l'instauration philosophique est donc la *loi du point de vue*⁷: il n'y a pas de philosophème sans un point de vue qui dirige et dessine son cheminement sur la voie de l'instauration. Cette loi comporte une relation dissymétrique entre la singularité de chaque philosophie et la généralité du plérôme, car si chaque philosophie exprime un point de vue, le plérôme ne peut jamais coïncider avec un point de vue déterminé. Au contraire, il doit les accepter et les accueillir tous en son sein. D'ailleurs, la tâche de Souriau est précisément de détecter des lois qui peuvent assurer la coexistence de tous les points de vue possibles en philosophie. Il ne s'agit donc pas de l'affirmation d'un relativisme, selon lequel toute philosophie exprimerait sa vérité ou un monde entier à partir de sa perspective – pour Souriau, même le relativisme peut donner forme à un philosophème, comme dans le cas de Montaigne ou de Renan (cf. *Ibid.*: 252-253). Au contraire, il s'agit plutôt d'un pluralisme, qui à son tour fait allusion à une « anaphore d'ensemble », obtenue par la convergence de tous les points de vue des instaurations philosophiques et concernant donc la totalité du discours philosophique.

4. LE PLEROME ENTRE LA MONADOLOGIE ET LE BILLARD

À travers les mots de Lapoujade, on a déjà suggéré une certaine similitude entre la concep-

tion souralienne du plérôme et la *Monadologie* leibnizienne. Il s'agit maintenant de les rapprocher davantage, car l'observation de l'usage de la philosophie leibnizienne jette une lumière supplémentaire sur le choix souralien du terme « plérôme » et sur le perspectivisme que ce dernier réclame.

Tout d'abord, on peut en effet constater que le nom de Leibniz est l'un des plus récurrents dans les pages de *L'instauration*. Il apparaît dans le deuxième chapitre du livre, le plus « historique » de tous, où Souriau établit une reconstruction qui va de la dialectique thétique de Platon à la contemporanéité. Il apparaît également dans le chapitre suivant où la structure de la *Monadologie* est confrontée à celle de la *Philosophia moysaïca* (1638) de Robert Fludd, afin de motiver pourquoi la première accède au plérôme, tandis que la deuxième en est exclue – en dépit des nombreuses correspondances qui existent entre ces deux œuvres. Ainsi, dans les pages finales de ce chapitre, Souriau lui-même propose un premier – et tout à fait provisoire – rapprochement entre les monades leibniziennes et les philosophèmes, entre la *Monadologie* et le plérôme. Dans le domaine

de l'étude philosophique des philosophies, on peut provisoirement [...] assimiler l'idée d'esprit à celle d'une sorte de monadologie, mettant en cause l'unité de ce Plérôme philosophique dont nous avons souvent parlé [...]. Or, pour une philosophie des philosophies, les monades [...] ce ne sont ni les philosophes ni les pensées des philosophes, *ce sont les philosophèmes*. Ils sont les êtres de ce monde des mondes. Et chacun d'eux, en soi, est un aboutissement. (Souriau [1939]: 237)

Néanmoins, la *Monadologie* leibnizienne n'est pas entièrement satisfaisante. Déjà dans l'*Introduction*, Souriau pose la question suivante: « si les philosophèmes sont comme des monades, n'en est-il pas une monadologie ? »; et il répond: « parler ainsi, c'est abattre tout ce qu'on a fait, c'est méconnaître ce caractère essentiellement anaphorique et instaurateur sur lequel reposait la solidité des philosophies » (*Ibid.*: 15). Et, dans le deuxième chapitre, Souriau soutient que la philosophie leibnizienne est trop liée au discours analytique (par

⁷ Les autres sept lois détectées par Souriau sont: la loi d'opposition significative, de médiation, d'évasion dynamique, de redoublement, de destruction philosophique, des visions crépusculaires, du dernier détail (à ce sujet, cf. Courtois-l'Heureux [2015]).

opposition au discours thétique) et n'arrive pas à penser jusqu'au bout les conséquences du modèle architectonique qu'il a, d'autre part, employé si habilement (cf. *Ibid.*: 107-109).

L'échec de la *Monadologie* est relevé dans les §§ 57-58, où Leibniz, à travers la métaphore de la ville qui « regardée de différents côtés [...] est comme multipliée perspectivement », soutient que pour la « la multitude infinie des substances simples » il y aurait « autant de différents Univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les différents points de vue de chaque Monade ». Ce serait le moyen, selon Leibniz, « d'obtenir autant de variété qu'il est possible, mais avec le plus grand ordre qui se puisse » (Leibniz [1714]: 234). Souriau détecte dans ce passage un « symptôme métaphysique » manifestant une vacillation de la pensée qui « se dissout faute de point de vue assignable » (Souriau [1939]: 264-265). En effet, il est « formellement impossible », ici, de distinguer le « sujet philosophique des idées d'obtenir et de pouvoir » (s'il coïncide avec « Dieu, l'univers ou l'hypothèse »): le contexte suggère que « c'est tout cela à la fois, mais dans un rapport indéfini » (*Ibid.*: 265). De cette manière, la *loi du point de vue* générale, qu'on a déjà observée, serait en quelque sorte brisée. La plénitude du plérôme, « sa vision sous mille points de vue divers domptés et assemblés en gerbe unique », risque ici d'être confondue avec « un “défaire” de tout point de vue unique, pour la libération des mille points de vue divers » (*Ibid.*: 264).

Un deuxième passage éclaire plus profondément cette remarque. Dans le dernier chapitre du texte, Souriau affirme que le plérôme possède trois dimensions. La première (déjà mentionnée), est celle de la *réussite*, qui concerne l'accomplissement anaphorique des philosophèmes; la deuxième est celle d'*ordination ou de sériation*, qui manifeste les relations entre les philosophèmes et qui fait « l'âme de toute histoire philosophique de la philosophie »; la troisième est la dimension de *cosmicité*, « qui exprime la promotion » des points de vue « vers une réalisation commune, vers une existence non faite, mais [toujours] à faire » (*Ibid.*: 384-385). En revanche, une conception monado-

logique du plérôme serait « unidimensionnelle », car elle surmonterait « la diversité des points de vue » à travers « la seule supposition d'un être, objet commun postulé des intentions de toutes ces pensées » (*Ibid.*: 382). Ainsi, se dévoile le « danger inhérent à toute monadologie », c'est-à-dire celui de « postuler un univers qui au fond est vide: des miroirs se reflétant les uns les autres ne reflètent, au total, qu'une inanité parfaite, indéfiniment multipliée » (*Ibid.*: 383). En effet, Souriau considère que pour échapper à ce vide il faudrait supposer que c'est « l'originalité de chaque monade », et donc de « chaque singularité », qui soutient « la réalité totale du monde ». Mais, de cette manière, Leibniz affirme, par voie d'anaphore, « une dilatation » et « une promotion » de l'objet commun aux singularités « jusqu'à l'aboutissement à ces divers points originaux, sur la ligne desquels il prend enfin réalité et consistance » – et l'objet commun été impossible à reconnaître « tant qu'il n'avait pas abouti sur ces termes d'anaphore » (*Ibid.*: 383-384).

En résumant, ce qui conduit Souriau à refuser le modèle monadologique leibnizien est le risque d'une théorisation de l'ensemble des philosophèmes habitée à son centre par un *vide*. Ce modèle comporterait aussi le risque d'aplatir les trois dimensions du plérôme sur une position unidimensionnelle. D'ailleurs, le choix du mot n'est pas un hasard: Souriau parle de plérôme, et donc de plénitude, pour se différencier du vide qui gît au fond de la monadologie leibnizienne. La dernière question que l'on souhaiterait poser est alors la suivante: est-il possible d'esquisser une autre image du plérôme que celle de la monadologie, une image qui peut exprimer sa richesse et sa plénitude, ses dimensions – notamment celle de cosmicité ? Avec une allure fortement littéraire, Souriau « corrige » la monadologie en proposant l'image d'un « billiard métaphysique ». « Imaginons », écrit-il,

une bille de billard frappée, qui reste immobile tandis qu'une autre bille, chassée d'elle merveilleusement, va prendre place dans un coin: tel ce monde chassé du premier, mais tout différent, va se placer sur un certain point d'une circonférence. Un autre

coup [...] chasse un autre monde différent, et l'envoie sur un autre point de la circonférence. Chacun de ces coups chassera et posera un monde autrement divisé, et rempli d'autres êtres [...]. Chaque bille chassée, à mesure qu'elle roule [...] devient plus riche, plus variée, plus ouvragée, plus architecturée et [...] plus lumineuse et [...] solide. (Ibid.: 387-388)

Par cette métaphore, Souriau décrit d'abord les déterminations initiales du monde saisies par les «coups» de la pensée pratique. En d'autres termes, chaque coup décrit métaphorise la production d'un monde selon des angles différents: religieux, biologiques, géographiques, et ainsi de suite. Pour l'instant, il faut placer au centre du billard « une sorte de monde vague, sphère grisâtre, opaline, [...] comme une bulle de savon pleine de fumée de tabac » (Ibid.: 388) duquel d'autres bulles sortent tout en se plaçant tour à tour, coup après coup, dans un cercle.

C'est à ce moment-là que la pensée philosophique intervient, rassemblant toutes ces bulles (et donc ces déterminations) comme une main qui les rafle et les pose à nouveau au milieu de la table: « ce n'est plus la bulle grisâtre initiale; on y a rapporté toutes ces nouvelles déterminations; mais elles y sont mélangées, interpénétrées et en désordre » (Ibid.: 388). Le nouveau coup qui va chasser les bulles sera le premier coup philosophique, celui du platonisme, par exemple. Ainsi, du « monde central » va sortir « une nouvelle bille » qui franchit « le premier cercle », tout en se dirigeant « vers un autre cercle concentrique » bien plus distant et vaste. À son arrêt, il y aura maintenant un « cosmos », qui « contient tout ce que contenaient les billes du premier cercle » mais d'une manière beaucoup plus riche (Ibid.: 388-389). Notamment, ce cosmos s'enrichit d'une architectonique. Les données et les déterminations initiales ont acquis maintenant une structure ordonnée: « cette architectonique dessine dans ce monde bien d'autres richesses qui n'y étaient pas initialement » (Ibid.: 389). Il va de soi que chaque coup suivant représentera un nouvel acte philosophique, une nouvelle instauration, un nouveau

philosophème. L'ensemble des coups et des sphères qu'il produit dessine exactement une image du plérôme.

Quelle est donc sa forme ? Si l'on considère les trois dimensions qui appartiennent au plérôme, nous dit Souriau, il devient évident que sa forme peut changer en fonction de la dimension envisagée à chaque fois. Les formes de la dimension ordinale et celle de la réussite ne soulèvent pas de grandes difficultés dans leur détermination – la première étant une arabesque, une « courbe à réaliser en parcourant du regard [...] tous ces mondes »; la deuxième s'exprimant « par une sorte de primat de réalité donné au trajet de chaque sphère roulant vers sa position d'achèvement, à partir du centre » (Ibid.: 390-391).

C'est la forme de la «dimension de cosmicité», au contraire, qui est « le point véritablement difficile » (Ibid.: 392), du fait qu'elle requiert une nouvelle opération. On ne peut pas « réimpliquer » au centre de chaque « billard métaphysique toutes les sphères du grand cercle extérieur ». Il faut s'imaginer un centre idéal du billard, peuplé par « des trois-quarts d'existence, des demi-existences, des quarts d'existence » qui ne constitue pas le véritable point d'unité de toutes les sphères, de tous les philosophèmes. Car l'unité, selon la dimension de cosmicité, ne se fait pas à partir du centre, mais dans le sens inverse, au-delà de la « sphère des singularités séparées » et en direction d'une « grande singularité cosmique universelle » (Ibid.: 393). Cette dernière est toujours à conquérir, toujours provisoire et hypothétique, parce qu'elle représente la « solution idéale des problèmes que rencontre l'action même d'instaurer cette singularité » (Ibid.). Suivant encore l'image du billard, on peut imaginer

de rafler toutes les sphères d'instauration cosmologique sur le cercle extérieur, de les réimpliquer en pensée au centre, en état d'interpénétration ; puis de dilater à nouveau tout cela jusqu'aux limites où siège la réalité plénière. Mais cette fois instaurées toutes ensemble dans une architectonique commune, qui pourtant anaphorise à la fois toutes les singularités. (Ibid.)

Par le biais de cette image vertigineuse, qui tente d'exprimer une architecture conceptuelle très

complexe (celle du plérôme avec ses trois dimensions), Souriau s'achemine vers la conclusion de son œuvre. Il serait intéressant de repérer les modèles et les œuvres artistiques dont il a tiré ce billard métaphysique, ce jeu cosmologique d'une philosophie des philosophies, car il est certain que l'apport des modèles de l'art a été fondamental pour la construction cosmique qu'il vise dans cette œuvre. En mêlant la monadologie leibnizienne au jargon gnostique, les grandes recherches d'histoire de la philosophie de ses maîtres et collègues avec certains des courants les plus influents de la pensée contemporaines, Souriau a esquissé un « art de la philosophie de la philosophie » qui ne se contente pas de résumer l'histoire de la pensée philosophique à travers des concepts particuliers ou à partir d'un point de vue privilégié, mais qui tente de rendre compte des toutes les existences qui habitent les mondes philosophiques.

REFERENCES

- Bréhier, É., 1928-1932: *Histoire de la philosophie*, 2 voll., Alcan, Paris.
- Brunschvicg, L., 1922: *L'expérience humaine et la causalité physique*, Alcan, Paris.
- Brunschvicg, L., 1927: *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, Alcan, Paris.
- Chateau, D., 2017: *Présentation*, "Nouvelle Revue d'Esthétique" 19 (1), pp. 5-12.
- Courtois-l'Heureux, F., 2015: *Le philosophème et ses lois d'instauration. Entre embrassement et embrasement*, in Courtois-l'Heureux, F., Wiame, A. (éds.), 2015: *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, J. Vrin, Paris, pp. 87-110.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris.
- Dillon, P., 1992: *Pleroma and Noetic Cosmos: A Comparative Study*, in Wallis, R.T., Bregman, J. (éds.), *Neoplatonism and Gnosticism*, SUNY Press, Albany, pp. 99-110.
- Domenicali, F., 2017: *La vie comme œuvre d'art. Sur l'esthétique de l'existence d'Étienne Souriau*, "Nouvelle Revue d'Esthétique" 19 (1), pp. 23-31.
- Domenicali, F., Le Tinnier, F., 2017: *Étienne Souriau: Fragments pour une biographie intellectuelle*, "Nouvelle Revue d'Esthétique" 19 (1), pp. 151-196.
- Fruteau de Laclos, F., 2011: *Les voies de l'instauration: Souriau chez les contemporains*, "Critique" 775, pp. 931-948.
- Fruteau de Laclos, F., 2016: *Pour une Epistémologie française. Souriau et la connaissance du sens commun*, "Revue de Métaphysique et de Morale" 90 (2), pp. 177-192.
- Garroni, E., 1992: *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.
- Gueroult, M., 1952: *La voie de l'objectivité esthétique*, in AA.VV., *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau professeur à la Sorbonne par ses collègues, ses amis et ses disciples*, Nizet, Paris, pp. 95-124.
- Gueroult, M., 1979: *Philosophie de l'histoire de la philosophie*, Aubier-Montaigne, Paris.
- Gueroult, M., 1984-1988: *Histoire de l'histoire de la philosophie*, Aubier-Montaigne, Paris.
- Houssay, F., 1900: *La Forme et la Vie. Essai de la Méthode Mécanique en Zoologie*, Schleicher frères, Paris.
- Jonas, H., 1958: *La Religion gnostique. Le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, trad. fr. par L. Evrard, Flammarion, Paris 1978.
- Lapoujade, D., 2017: *Les existences moindres*, Minuit, Paris.
- Latour, B., Stengers, I., 2009: *Le sphinx de l'œuvre*, in Souriau, É., *Les différents modes d'existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, pp. 1-75.
- Lawlor, L., 2011: *A Note on the Relation between Étienne Souriau's L'instauration philosophique and Deleuze and Guattari's What is philosophy?*, "Deleuze Studies" 5 (3), pp. 400-406.
- Leibniz, G.W., 1714: *Monadologie*, trad. fr. par M. Fichant, in *Discours de métaphysique suivi de Monadologie et autres textes*, Gallimard, Paris, 2004, pp. 219-247.
- Souriau, É., 1925: *Pensée vivante et perfection formelle*, Hachette, Paris.
- Souriau, É., 1929: *L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, Alcan, Paris.

- Souriau, É., 1939: *L'instauration philosophique*, Alcan, Paris.
- Souriau, É., 1943: *Les différents modes d'existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.
- Souriau, É., 1955: *L'Ombre de Dieu*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Souriau, É., 1956: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, dans Souriau, É., *Les différents modes d'existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, pp. 195-217.
- Strada, J., 1865: *Essai d'un Ultimum Organum ou Constitution scientifique de la méthode*, Hachette & Cie, Paris.
- De Vitry-Maubrey, L., 1974: *La pensée cosmologique d'Étienne Souriau*, Klincksieck, Paris.
- Wiame, A., 2017: *La philosophie de l'instauration d'Étienne Souriau est-elle une esthétique?*, "Nouvelle Revue d'Esthétique" 19 (1), pp. 77-84.



Citation: F. Domenicali (2022). L'Acte poétique: genèse, problématisation, ontologie. *Aisthesis* 15(2): 83-92. doi: 10.36253/Aisthesis-13968

Copyright: ©2022 F. Domenicali. 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.

L'Acte poétique: genèse, problématisation, ontologie

The Poetic Act

FILIPPO DOMENICALI

Università di Ferrara
dmnfpp@unife.it

Abstract. One of the dominant themes of Souriau's research is the problematization of the poetic act, the creative gesture through which man becomes demiurge, founder of being. Through his opposition to the Bergsonian aesthetic of the creative élan, as well as through his critique of dynamical schema theory, Souriau attempted to define the creative act – the poetic act – as an ordered, ascending process which leads to position of a being (the artwork) in its patuity, ie with an objective degree of reality. In doing so, Souriau redefines the ontology of the creation, coming to elaborate an original theory of the virtual and its actualization, which leads towards an enigmatic and superior existential level which he defines as supra-existential.

Keywords : Instauration, Artwork, Creation, Virtual, Supra-existential.

1. BERGSON ET SES CRITIQUES

À la fin de sa vie Étienne Souriau était en train d'achever son œuvre définitive: *L'Acte poétique*, malheureusement perdue¹. Cette préoccupation, l'argument même de l'ouvrage, est symptomatique, et témoigne de la nature de sa philosophie: en fait, toute la pensée de Souriau, toute sa philosophie est une philosophie de la création². Rien de surprenant dès que, comme l'on sait, le problème de la création – ou mieux, de «l'instauration» – constitue évidemment

¹ Comme l'a souligné Anne Souriau, outre un ouvrage sur *L'Art total*, dont ont été publiés deux chapitres dans le numéro spécial de la "Revue d'esthétique" dédié à Étienne Souriau (*L'Art instaurateur*), «il avait en chantier deux autres ouvrages, l'un sur *l'Avenir de la philosophie*, l'autre sur *l'Acte poétique*. Il tenait à achever en priorité ces deux livres [...] Il n'en eut pas le temps» (Souriau [1980]: 30). *L'avenir de la philosophie* a paru posthume en 1982.

² «Toute la pensée de Souriau est une philosophie de l'art, et ne veut être rien d'autre» (Lapoujade [2011]: 167).

le thème central et le fil conducteur de la totalité de sa production, philosophique et esthétique. Donc, Étienne Souriau a été, pour ses contemporains, incontestablement, le «philosophe de l'instauration». D'autre part il s'est reconnu pleinement dans cette définition. Dans l'une de ses dernières interviews il a déclaré que son problème central a été toujours celui de la définition d'une «logique thétique», c'est-à-dire d'une logique de l'invention (Souriau [1972]: 155) capable d'expliquer le processus matériel de la création/instauration dans tous les domaines (philosophie, esthétique, morale). Dans cette contribution il s'agira donc d'expliquer la genèse – selon une certaine succession d'étapes dynamiques et un précis ordre de problématisation – de l'ontologie de l'instauration d'Étienne Souriau, à partir de ses sources jusqu'à la définition originelle de «l'acte poétique» pensé comme action transcendantalisante, capable de mettre en contact l'homme instaurateur avec une réalité supérieure, «surexistentielle».

Or, pour ce qui concerne les sources d'inspiration d'Étienne Souriau, il faut considérer avant tout que, dès sa jeunesse, il s'est engagé dans une problématique – la problématique de la création et de la définition de l'acte poétique – qui était très bien représentée dans les débats (surtout psychologiques) en cours à l'époque. Comme il l'a reconnu, outre à Léon Brunschvicg, Étienne Souriau s'est toujours considéré l'élève de son père Paul, lui aussi esthéticien, ainsi comme du psychologue de l'art Henri Delacroix, qui avait été son professeur dans sa période d'apprentissage philosophique à la Sorbonne (1912-1914).

Pour ce qui concerne, notamment, Paul Souriau, soulignons que le problème de l'invention était au cœur de ses intérêts philosophiques dès la rédaction de sa thèse de doctorat, *La Théorie de l'invention*, discutée en 1881; ensuite, il a poursuivi sa recherche à travers l'exploration des domaines de l'imagination de l'artiste, ainsi comme de la rêverie esthétique (il s'agit de thèmes qui ont inspiré la bachelardienne «psychologie du poète»). Mais, en 1900, le problème d'une théorie de l'invention était aussi au cœur des intérêts de la naissante psychologie expérimentale, et il avait connu

des contributions majeures dédiées notamment à l'imagination créatrice et à la psychologie de l'invention (Théodule Ribot et Frédéric Paulhan).

Du point de vue philosophique, le paradigme de la théorie de l'invention avait été défini par Henri Bergson dans le essai sur *L'effort intellectuel*, paru dans la “Revue Philosophique” de janvier 1902, et qui se rapporte à tout ce débat. Selon Bergson, l'effort d'invention constitue la forme la plus élevée de l'effort intellectuel et consiste essentiellement à convertir un «schéma dynamique» en images. Créer signifie «convertir» un schéma dynamique en le conduisant de l'imaginaire au réel. Le schéma au début est une forme abstraite, une représentation fluide qui opère comme une espèce d'indicateur de direction. Incorporel, il oriente et dirige l'activité créatrice, qui en constitue donc l'achèvement, la matérialisation à travers les images, selon une direction qui va du tout aux parties, du général au particulier. Entre schéma et images s'institue ainsi une sorte de dialectique, la dialectique de l'art. Bergson écrit que:

Nulle part ce jeu n'est aussi visible que dans l'effort d'invention. Ici nous avons le sentiment net d'une forme d'organisation, variable sans doute, mais antérieure aux éléments qui doivent s'organiser, puis d'une concurrence entre les éléments eux-mêmes, enfin, si l'invention aboutit, d'un équilibre qui est une adaptation réciproque de la forme et de la matière. Le schéma varie de période à période; mais dans chacune des périodes il reste relativement fixe, et c'est aux images de s'y ajuster. (Bergson [1902]: 182)

Donc, dans la description bergsonienne de l'acte poétique nous reconnaissons trois moments indispensables à l'achèvement de l'œuvre: forme virtuelle, concurrence entre éléments matériels et équilibre final (aboutissement). Comme l'on sait, la théorie bergsonienne du schéma dynamique constituait à l'époque le fondement des esthétiques de l'intuition (dont le chef de file était Victor Basch) dominantes en France jusqu'aux années 1920³.

³ Pour une présentation de l'esthétique «du sentiment» (de Bergson à Basch), cf. Franzini (1984): 125-163.

À partir de ces coordonnées théoriques, il n'est pas surprenant qu'Henri Delacroix – l'autre «maître» du jeune Souriau – ait été l'un des premiers critiques de Bergson. Dans ses études sur la psychologie de l'art, notamment, Delacroix soumet à critique la conception bergsonienne de l'invention en tant qu'intuition intellectuelle de la forme, révélation immédiate, sympathie symbolique, *Einfühlung*, ainsi que la théorie du schéma. En fait, Delacroix soutient que la doctrine de Bergson met au premier plan la nouveauté, la synthèse originale, la création et l'intuition, en les opposant au travail discursif, fragmenté, combinatoire de l'intelligence, mais il a le grand tort d'oublier l'activité fabricatrice, en faveur du jaillissement spontané. Comme Delacroix l'a soutenu, paradigmatiquement, dans sa *Psychologie de l'art* – l'«Essai sur l'activité artistique» – l'art s'oppose au jeu, à la rêverie, à la magie et à l'intuition, puisque «L'art est joie de créer, comme le jeu, mais il crée une réalité harmonieuse; il construit un monde qui s'impose aux esprits par son ordre et ses lois» (Delacroix [1927]: 45). Ainsi l'art n'exige pas seulement de l'intuition. Pour construire un monde solide, «qui s'impose aux esprits», l'art a besoin de la réalisation, de l'œuvre. Selon Delacroix, l'art est fabrication, fatigue, travail, effort – pas seulement intellectuel: «[L'art est] avant tout une manière de voir et une manière de faire» (Ibid.: 74-75).

Entre le milieu et la fin des années 1920, deux excellents élèves de Delacroix prolongent sa critique de la conception bergsonienne de la création: il s'agit de Jean-Paul Sartre, qui en 1927 va discuter son mémoire de DES dédié à la nature de l'image dans la vie psychologique – ouvrage qui deviendra *L'imagination* (1936) et *L'imaginaire* (1940)⁴ – et aussi d'Étienne Souriau qui, dès son premier ouvrage, la thèse doctorale *Pensée vivante et perfection formelle* (1925), avait critiqué «la terminologie en usage dans l'école bergsonienne [qui] prête à des confusions d'assez grave conséquence

en ce qui concerne la formation et le rôle des idées générales» (Souriau [1925]: 95). Au concept de «schéma» le jeune Souriau montre préférer celui (platonisant) de «forme essentielle», «cellule génératrice», ou même celui (cartésien) de «figure abrégée»:

Appelons donc, pour préciser le langage, ces formes simples, selon la terminologie cartésienne, des figures abrégées, et souvenons-nous qu'elles ont leur raison d'être d'autant dans leur précision (qui les rend mieux propres à s'imprimer dans la mémoire) que dans leur concision; mais gardons-nous d'introduire ici, plus ou moins consciemment, l'amphibologie que présentent dans le langage des arts les mots d'ébauche, esquisse, croquis ou schéma, qui correspondent tous plus ou moins indifféremment à des préoccupations et des opérations très diverses; en sorte que justement la considération de la pratique concrète de l'art est propre à dissiper entièrement l'équivoque. (Ibid.: 122)⁵

Dès son premier ouvrage, Étienne Souriau se montre donc résolument anti-bergsonien. Encore, dans le XX^{ème} chapitre de *L'avenir de l'esthétique* (1929), il revient sur le problème de l'invention, notamment par rapport à la psychologie de Ribot. Il continue sa critique de «la théorie selon laquelle la genèse de l'œuvre d'art suppose à l'origine une désignation qualitative abstraite de l'invention future – un idéal» (Souriau [1929]: 111). Certes, il est d'accord avec Ribot à ne pas considérer l'œuvre comme (platoniquement) déjà faite, dès qu'il ne s'agit jamais de découvrir une réalité tout à fait préexistante, mais au contraire la forme virtuelle de l'œuvre est une idée qui au début possède seulement certaines qualités ou propriétés qui en font une sorte d'inconnue, au sens mathématique. D'accord avec Ribot, Souriau est convaincu que «La génération effective de l'œuvre d'art n'est jamais un processus par lequel un idéal se concrète-

⁴ Pour ce qui concerne la critique sartrienne du schéma dynamique, cf. Sartre (1936): 66-70; Sartre (1940): 120-124. Au terme de «schéma» Sartre préfère (avec Spaier) celui d'«aurore d'image» (Ibid.: 135).

⁵ Souriau souligne la dépendance de la conception bergsonienne du schéma des idées de Schelling, qui avait employé ce mot dans son *Système de l'idéalisme transcendantal* pour désigner «l'intermédiaire de la notion à l'objet... l'intuition de la règle d'après laquelle l'objet peut être produit» (Souriau [1925]: 122).

tiserait peu à peu, régulièrement, logiquement, en un conception de plus en plus détaillée, de plus en plus positive, et finalement propre à s'imprimer dans la matière» (Ibid.: 112). Tous les deux soutiennent que reconstituer le processus de la création en ces termes serait une mystification psychologique.

En fait, pour Souriau, l'inventivité artistique est une «diathèse» qui se développe brusquement par crises et restructuration globale du champ perceptif, comme l'ont bien compris les théoriciens de la *Gestalt*. Mais, contrairement à Ribot, et aux psychologues allemandes, Souriau insiste sur le caractère éminemment «chosal», sur la «chosité» de l'œuvre à faire, qui a sa vie propre, une existence qui subsiste dans la représentation à travers tous les changements noétiques qu'elle est contrainte à subir au cours de l'expérience du faire. Il dit que «La logique propre à la chose s'impose d'elle-même et peu à peu à l'esprit créateur» (Ibid.: 120). Bref, pour Souriau il est nécessaire changer de perspective, passer d'une théorie psychologique de «l'objet-thème» à une théorie ontologique de «l'objet-chose», et ainsi d'une description essentiellement idéaliste à l'objectivisme positiviste du réalisme esthétique.

On pourrait donc soutenir qu'à la fin des années 1930 la démolition de la théorie bergsonienne du schéma dynamique était désormais achevée. Le dernier coup à l'esthétique de Bergson a été donné par Raymond Bayer dans un long essai paru dans les «Études bergsoniennes» de 1941. Il s'agit d'un texte dont Souriau a déclaré partager pleinement l'esprit⁶. À propos du schéma, Bayer a souligné que, contrairement à ce qu'avait déclaré Bergson:

l'instant de l'intuition et celui de l'œuvre ne sont pas seulement deux instants de durée, ils sont de nature contraire. L'œuvre ne fait réplique à son inspiration que comme l'élaboré à l'immédiat, et l'analysé au global. L'œuvre suppose, elle impose le moment discursif de l'effort intellectuel: elle est cet effort même

[...] la minute de l'intuition n'est ainsi, jamais, la minute de l'œuvre. (Bayer [1941]: 28-29)

2. LA PENSÉE INSTAURATIVE

À partir de la critique achevée du schéma bergsonien Souriau développe sa philosophie objectiviste de l'instauration, qui représente une autre manière de résoudre les problèmes posés par la création, non plus sur le plan psychologique, mais plus proprement ontologique. Il s'agit d'un projet qui – comme Souriau l'a souligné – est doué d'un caractère systématique, et se développe selon quatre moments principaux, dans un certain *ordre* et au cours d'une série d'*étapes* conceptuelles qui correspondent à ses principaux travaux théoriques (Souriau [1963]: 90). Comme nous l'avons dit, le fil conducteur est donné par la remise en cause de l'idée de création au sens bergsonien: la première étape correspond donc à l'analyse et à la classification des formes, et coïncide avec la toute première phase de la réflexion philosophique de Souriau (1925-1929: de *Pensée vivante* à *L'avenir de l'esthétique*). La seconde date des premières années 1930 et est représentée par l'étude positive de la logique et de la dialectique de l'instauration, surtout en référence à la philosophie et à l'art (1930-1939: dont est emblématique *L'instauration philosophique*); à ce moment fait suite l'exploitation des ressources offertes d'une ontologie pluraliste, afin de *penser* l'acte poétique (1938-1943: *Avoir une âme, Les différents modes d'existence*). Enfin, le trajet spéculatif de Souriau s'achève avec l'étude du domaine surexistentiel à lequel tend l'activité de l'artiste (1943-1955: des *Différents modes d'existence* à *L'ombre de Dieu*). Bref, on pourrait conclure que à travers la définition de ces quatre concepts: *forme*, *instauration*, *modes d'existence*, *surexistence*, et de leur rapport réciproque, Souriau a cherché de mener à bout l'entreprise de renouveler la théorie de la création.

Pour développer cet ambitieux projet de recherche, Souriau redéfinit le vocabulaire. Le terme d'instauration s'oppose au terme «création». Comme Souriau l'a expliqué dans *L'instauration*

⁶ Souriau a dédié à Bergson un seul texte: Souriau (1959), de caractère commémoratif. Pour un portrait de Raymond Bayer, cf. Souriau (1960).

philosophique, «il ne s'agit pas d'une création [...] instaurer signifie moins établir temporellement qu'établir spirituellement une chose, un être physique ou moral, et lui constituer, lui assurer réalité en son genre» (Souriau [1939]: 73). À l'entrée «Création» du *Vocabulaire d'esthétique* nous lisons que «Création [...] signifie l'acte par la vertu duquel une chose, un être commencent à exister. Il désigne aussi l'être qui résulte de cet acte». Ce terme – Souriau continue – a donné lieu à «d'innombrables spéculations métaphysiques», notamment en référence au lexique de la théologie. Ici Souriau compte au moins trois facteurs indispensables de la création: 1) *productivité*, dès qu'«Il faut que l'action créatrice soit en même temps productive, c'est-à-dire dire qu'elle soit attestée par l'existence d'une œuvre» (du reste pas nécessairement matérielle); 2) *nouveauté*: autrement il n'y a pas de création, mais seulement recommencement ou imitation; 3) la présence de *l'agent*: «pour qu'il y ait création, il faut l'intervention fondamentale d'un agent créateur; sinon, on devra parler d'apparition, d'émergence, de genèse spontanée, de naissance» (Souriau [1991]: 522-523).

Ainsi on comprend mieux la différence établie entre création et instauration. Tandis que, selon l'usage moderne, «instaurer» signifie établir pour la première fois, générer *ex nihilo*, étant essentiellement synonyme de «créer», en latin «instauration» signifie au contraire: restaurer, recommencer, renouveler, reprendre. «Instaurer» est ré-établir une forme essentielle, à peine esquissée, en lui donnant une pleine réalité. Comme le dit Souriau:

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)

«Patuité» est l'éclat, la présence non révocable, singulière et essentielle, et c'est aussi la qualité de l'œuvre, le résultat objectif du processus de l'instauration. On voit bien qu'avec le passage de la notion de forme à l'étude de la dialectique de l'ins-

tauration, Souriau opère à la fois le passage de la psychologie de l'invention à la philosophie de la création/instauration. Le problème de l'art est devenu ontologique. L'instauration est un acte, une action humaine⁷. À travers cet acte, qui est un acte de travail constructif, l'homme œuvre la promotion anaphorique de la «chose», du «Bathos», du chaos originaire, à l'éclat manifeste, à la magnifique présence de son existence «en patuité», qui s'impose à l'esprit par son caractère formel de perfection⁸.

L'activité instaurative est donc une activité constructive et réglée. Comme Souriau le souligne, «Assurément, toute action instraauratrice implique qu'il est déferé, tant bien que mal, et d'une façon plus ou moins impure, à la dialectique de la réalisation» (Ibid.: 8). Cela signifie que la création/instauration s'accomplit par et à travers un certain nombre d'actes et un certain nombre d'étapes dynamiques – il s'agit bien d'une «dialectique» – qui conduisent à la détermination d'un être (l'œuvre) selon une «ligne anaphorique»⁹ ascendante qui coïncide avec sa croissance en termes de présence ontologique. Or, faire croître un être pour Souriau signifie essentiellement l'enrichir en déterminations formelles: l'informer, lui donner une forme achevée. Ainsi, l'activité instaurative est une activité *informative* au cours de laquelle la matière est élevée, promue, rachetée et sauvée par l'imposition d'une forme qui la pose en communication avec une réalité supérieure, celle de l'œuvre à faire.

L'instauration est donc information, et elle obéit à la loi générale de la réalisation: «pour se réaliser il faut prendre forme» (Ibid.: 17). Durant

⁷ Dans *L'ombre de Dieu* Souriau souligne que «pour éviter toute équivoque, nous dirons création lorsqu'il s'agit d'un acte de Dieu, instauration lorsqu'il s'agit d'un acte de l'homme» (Souriau [1955]: 252).

⁸ À propos du concept de «patuité», voir notamment les considérations de Chateau (2017): 34-37.

⁹ Souriau définit *anaphore* «la détermination de l'être en tant qu'elle est accroissement continu de réalité; et promotions anaphoriques les opérations qui concernent directement la promotion de l'être instauré vers sa patuité» (Souriau [1939]: 10).

sa recherche Souriau a exploré essentiellement trois domaines de l'instauration: l'instauration artistique, qu'il considérait la plus pure; l'instauration philosophique; et enfin l'instauration de soi (morale) (Souriau [1955]: 254)¹⁰. Selon Souriau, art, philosophie et morale sont les trois voies de l'instauration, les trois formes d'un Art Pur. Dans *L'instauration philosophique*, après avoir défini l'art comme une «activité créatrice et constructive – “poétique” au sens hellénique de ce mot», Souriau ajoute que:

L'art et la philosophie ont ceci en commun, que l'un et l'autre visent à poser des êtres, dont l'existence se légitime par elle-même, par une sorte de démonstration éclatante d'un droit à l'existence, qui s'affirme et se confirme par l'éclat objectif, par l'extrême réalité de l'être instauré selon une certaine dialectique thétique. Cette affinité de l'art et de la philosophie réside donc dans leur commune participation à cette dialectique; à cette sorte d'Art Pur dont la philosophie aussi bien que l'art ne sont que des manifestations spécialisées. (Souriau [1939]: 67-68)

Selon Souriau il y a enfin *une seule* dialectique thétique, c'est-à-dire la dialectique qui défère aux règles de l'Art Pur. Déferer aux règles de l'Art Pur signifie obéir aux «catégories» de la pensée instauratrice, qui font l'objet notamment d'une étude monographique à part, présentée dans le quatrième chapitre de *L'instauration philosophique*. Ces catégories sont des conditions nécessaires, de vraies lois de la dialectique thétique, applicables à tous les domaines de la création en tant qu'elles constituent l'architectonique et la structure de l'œuvre. Elles sont condition de réalité et de la réalisation: loi du point de vue, loi d'opposition, de médiation, de l'évasion dynamique, loi des redoublements, de la destruction, des visions crépusculaires et le dernier détail (Ibid.: 238-365)¹¹.

3. PHILOSOPHIE VIRTUELLE

À ce niveau, le problème que Souriau se pose est le problème de la description, d'une perspective philosophique – et donc ontologique – du processus anaphorique de la réalisation de l'œuvre. L'œuvre est d'abord une forme qui requiert d'être instaurée. Il y a un «appel» de l'œuvre. Ma quel est le mode d'existence de la forme? De quelle manière existe l'œuvre qui fait son «appel»? Et aussi, en quoi diffère cette œuvre en creux de l'œuvre réalisée? Il est nécessaire d'expliquer ce passage modal d'un mode d'existence à l'autre. Souriau le fait dans son chef-d'œuvre philosophique, *Les différents modes d'existence*, l'ouvrage dans lequel il explore de la façon la plus systématique les ressources offertes d'une ontologie pluraliste en vue d'une théorie de l'instauration¹². Ici, comme nous le savons, Souriau défend la perspective d'un «pluralisme existentiel» (soulignons: non pas la pluralité de l'être, mais la pluralité des niveaux, des modes et des manières d'être) en essayant deux différents cycles d'exploration ontologique, caractérisés par différents points de départ: le premier (ontique) commence du phénomène, pour passer à travers la chose, l'âme, les imaginaires, le possible, et enfin rejoindre le virtuel. Le second (synaptique) commence de l'événement et aboutit à la réalité énigmatique et mystérieuse d'une «surexistence», d'un possible au-delà. La théorie des différents modes d'existence fournit donc à Souriau un tableau ontologique indispensable pour la description de l'acte poétique du créateur/instaurateur pensé comme la transposition d'un être (l'œuvre à faire) du mode d'existence virtuel à l'existence actuelle de l'œuvre faite, douée de toute sa présence éclatante et manifeste (patuité). Le virtuel est donc sans doute le mode d'existence le plus intéressant de la classification esquissée par Souriau¹³. L'instauration, selon toutes ses formes (artistique, philosophique, morale) est concevable comme l'actualisation d'un virtuel.

¹⁰ Sur l'instauration morale et la vie comme œuvre d'art, cf. Domenicali (2017).

¹¹ Pour une analyse détaillée des lois de l'instauration, cf. Courtois l'Heureux (2015).

¹² Sur l'ontologie polymodale de Souriau, cf. Latour (2015).

¹³ À propos du virtuel souralien, cf. Lapoujade (2017).

Souriau fait référence encore à Bergson, et à la caractérisation bergsonienne du possible. En fait, tous les deux – Bergson et Souriau – soulignent la différence entre le possible et le virtuel, en soutenant que le possible n'est pas un vrai mode d'existence, mais seulement le produit d'une illusion rétrospective générée à partir de la chose accomplie. On imagine une sorte de possible établi par avance, tout fait, qui existe depuis toujours, comme à l'intérieur d'un «armoire aux possibles», comme le dit Bergson, et qui attendrait seulement le juste moment pour se réaliser: «Car le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé un fois qu'il s'est produit. [...] Le possible est donc le mirage du présent dans le passé» (Bergson [1930]: 12-13). Toutefois, selon Bergson (et Souriau) le possible ne précède pas le réel, mais *se fait avec lui*, il lui est strictement consubstantiel: dans le cas de l'artiste, quand il exécute son œuvre, «l'artiste crée du possible en même temps que du réel» (Ibid.: 15). Pour Souriau aussi le possible n'est qu'une variété de l'imaginaire, une sorte d'illusion rétrospective douée d'une réalité seulement psychologique.

Toutefois, différent est le cas de l'existence virtuelle, dès que pour Souriau il s'agit d'une manière positive d'exister. Or, comme l'a souligné Gilles Deleuze dans sa célèbre relecture de Bergson, il faut considérer une distinction importante entre le mode d'existence possible et le mode d'existence virtuel, en soulignant l'opposition possible/réel, virtuel/actuel. En fait, selon Deleuze, tandis que le possible se réalise, le virtuel s'actualise. Qu'est-ce que cela signifie? Il dit que le possible se réalise suivant les règles de la ressemblance et de la limitation (qui sont les conditions de la réalisation) puisque le réel se présente comme l'image du possible réalisé (règle de ressemblance), et même toutes les possibilités ne peuvent pas passer à l'acte et se réaliser à la fois (règle de limitation). Le virtuel au contraire s'actualise selon les règles de la *divergence* et de la *création*, en donnant corps à la thèse bergsonienne d'un réel-durée, création continue d'imprévisible nouveauté:

tandis que le réel est à l'image et à la ressemblance du possible qu'il réalise, l'actuel au contraire ne ressemble pas à la virtualité qu'il incarne. [...] le propre de la virtualité, c'est d'exister de telle façon qu'elle s'actualise en se différenciant, et qu'elle est forcée de se différencier, de créer ses lignes de différenciation pour s'actualiser. (Deleuze [1966]: 54-55)

Pourtant, selon Souriau le processus de l'actualisation du virtuel est différent, et sa définition s'oppose encore à Bergson. C'est là son originalité. Comme nous le savons, il a exploré la teneur existentielle du virtuel à partir d'*Avoir une âme* (1938), dans *Les différents modes d'existence* (1943), et aussi dans *L'ombre de Dieu* (1955). Selon Souriau le virtuel est un mode d'existence en «abaliété», parce que pour exister il a besoin d'une esquisse de réalité, d'un commencement d'être sur lequel prendre appui et élan. Il définit le virtuel comme «un conditionnement conditionné, suspendu à un fragment de réalité étranger à son être propre, et qui en est comme la formule évocatoire» (Souriau [1943]: 85). Exister virtuellement, «c'est dire qu'une réalité quelconque la conditionne [cette existence], sans la comprendre ou la poser. Elle se complète au dehors, se ferme sur soi dans le vide d'un pur néant» (Ibid.: 83), sans nul achèvement ni en représentation, ni en vision, ni en songe. La condition nécessaire et suffisante du virtuel est donc l'harmonie architectonique de la forme, non pas la différenciation: «il faut qu'une loi d'harmonie ferme sur soi, architectoniquement, l'être supposé» (Ibid.: 84). Et c'est justement ce qui fait du virtuel, à différence du simple possible, une réalité positive: «La différence [...] entre l'accomplissable et l'inaccomplissable [...] c'est là la réalité du virtuel, et ce qui en fait un mode d'existence» (Ibid.: 85).

L'exploration du domaine du virtuel est donc préliminaire, pour Souriau, à la redéfinition de la théorie de la création/instauration d'un point de vue ontologique. Les résultats de cette enquête sont présentés dans *L'ombre de Dieu*, où Souriau qualifie de virtuelle la «forme spirituelle» de l'œuvre à faire. Dans ce livre Souriau présente une description du processus instauration

tif qui sera reprise, selon une méthode de dramatisation, dans la célèbre conférence tenue à la Société française de philosophie en 1956: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire* (cf. Souriau [1956])¹⁴. En s'opposant toujours aux théories bergsoniennes de l'élan, de l'intuition et de l'inspiration sympathique de l'artiste, dans *L'ombre de Dieu* Souriau propose un compte rendu objectiviste du processus de l'instauration, en mettant en scène une dialectique entre l'homme et l'œuvre, où l'œuvre se présente au début en tant que forme spirituelle – «l'ange de l'œuvre» (Souriau [1955]: 257) – comme il dit très suggestivement. La forme spirituelle de l'œuvre a le pouvoir d'orienter, de guider et de diriger le processus de l'instauration, en attirant vers soi chaque type de matériel, ainsi que toutes les forces vives de l'artiste/créateur. Il s'agit d'opérer une genèse de l'œuvre d'art durant laquelle, douée comme elle est d'un pouvoir quasi-magnétique, «mille données cosmiques [...] sont exigées, attirées, ordonnées activement par cette forme spirituelle, obligée pour cela [...] de passer par un intermédiaire humain individuel», et dont le travail créatif n'est que «un effort pour informer toutes les données concrètes et naturelles de l'œuvre selon sa forme spirituelle, qui est d'un autre mode d'existence» (Ibid.: 259). Souriau donc analyse la dialectique qui s'établit entre l'homme et la forme spirituelle de l'œuvre à faire comme un dialectique très tendue, toujours exposée au risque de l'effondrement, de l'erreur: l'œuvre peut s'écrouler à chaque moment. Chaque étape de la création constitue en soi un problème auquel l'artiste est obligé de répondre en inventant chaque fois la réponse correcte. Le créateur/instaurateur est plongé dans une atmosphère «questionnante», où il est contraint, pour accomplir l'œuvre qui l'appelle, à répondre subitement, correctement, à l'énigme du sphinx, au risque de l'écroulement, de la réaction catastrophique, de l'effondrement.

¹⁴ Sur la «méthode de dramatisation» par rapport à Souriau, cf. Debaise, Wiame (2015).

4. LA PASSION DU SUREXISTENTIEL

Avec la conquête du domaine surexistentiel – la région d'où provient la forme spirituelle de l'œuvre à faire qui lance l'«appel» – se termine l'exploration ontologique de l'acte poétique de la part de Souriau. Ce sont les thèmes du dernier chapitre des *Différents modes d'existence*, ainsi que du dernier grand ouvrage théorique de Souriau: *L'ombre de Dieu*. La «surexistence». Pour autant que cette référence mystique (ou mythologique) de Souriau ait pu donner lieu à quelques perplexités de la part des commentateurs contemporains, qui l'ont considéré comme un trait un peu inactuel de sa théorie, il s'agit d'un thème – celui de la transcendance possible – qui était sans doute très présent dans le débat philosophique de l'époque. Il ne faut pas oublier que Souriau – penseur réservé, philosophe isolé – a été aussi l'un des premiers critiques de l'existentialisme, auquel il s'est toujours opposé (cf. Souriau [1963]: 93)¹⁵.

Comme l'a souligné Frédéric Worms, on pourrait soutenir que le problème philosophique du «moment» de la Deuxième guerre mondiale était incontestablement le problème de l'existence. Toutefois, tandis que selon Sartre (typiquement) l'existence se présente comme une donnée, comme une immédiateté, comme un fait, pour Souriau au contraire l'existence est toujours à conquérir, étant avant tout le résultat d'un effort d'instauration. L'existence est à instaurer, elle n'est jamais accomplie. Donc, on pourrait penser que, à l'humanisme célébré par l'existentialisme sartrien, Souriau oppose son *trans-humanisme*, où l'homme se dépasse en visant à une dimension ultérieure, transcendante, sans toutefois jamais l'atteindre totalement¹⁶.

¹⁵ Pour une biographie intellectuelle de Souriau, voir Domenicali, Le Tinnier (2015).

¹⁶ Ici on peut entrevoir un rapprochement de Souriau à Jean Wahl, et à son recueil *Existence humaine et transcendance* paru en 1944. Comme l'a souligné F. Worms, «contre Sartre [...] Chez lui [Wahl], la notion d'existence ne désigne pas seulement la singularité de la subjectivité, qui se pose elle-même, irréductible aux catégories de l'objet et à toute essence déterminée. Elle impliquera aus-

Comme Souriau le souligne dans *Les différents modes d'existence*, à proprement parler «il n'y a pas d'existence transcendante, en ce sens que ce n'est pas là un mode d'exister». Mais – ajoute-t-il – «il y a des faits de transcendance: des passages d'un mode d'existence à un autre» (Souriau [1943]: 148-149). La transcendance est donc un fait et un effet en tant qu'il s'agit d'une modulation qui s'introduit dans l'instant anaphorique du passage d'un mode d'existence à l'autre. La transcendance est un «passant sublime» (Souriau [1973]: 334). Elle peut intervenir notamment, durant le trajet instauratif, à travers le rapprochement graduel entre le virtuel et l'actuel, et dans le rapport «diasthématique» qui s'institue entre l'homme et l'œuvre dans l'expérience positive du faire. Donc, il s'agit moins d'une transcendance que d'une «transcendentalisation» – comme Souriau le précise. Ou mieux encore: d'une «transcendantalisante transformation architectonique du mode d'existence» (Souriau [1943]: 148).

Mais, alors, de quelle façon la surexistence peut-elle communiquer avec l'existence? Comment peuvent exister ces instants sublimes? Comment l'acte poétique peut-il faire communiquer l'homme avec le divin? Selon Souriau, à travers et au cours de la dialectique de l'instauration, le créateur fait activement l'expérience du surexistentiel à travers le rapport d'«action-passion» qui le lie à la forme virtuelle de l'œuvre. Il s'agit d'un «Pâtir du surexistentiel», d'une passion vécue subjectivement comme une urgence existentielle, en tant qu'elle concerne tous les hommes de bonne volonté, qui ont à cœur l'inachevé du monde¹⁷. C'est la seule manière, pour l'homme, de «témoigner» pour le surexistentiel, pour un possible au-delà...

Pâtir du surexistentiel, en éprouvant une modification qui lui réponde, et dont il soit la raison (au sens ou raison c'est rapport), c'est là sans doute la seule manière dont nous puissions témoigner pour lui, et

si une véritable transcendance, même si celle-ci ne peut être saisie que dans le mouvement même de l'existence humaine qui se tend vers elle, sans être jamais atteinte directement, ou saisie absolument» (Worms [2009]: 314-315).

¹⁷ Sur cette espèce de «pâtir», cf. Plé (2021): 15, 76.

être en rapport d'action-passion avec lui. [...] C'est le fait d'agir ou de pâtir, conformément à la réalité (même problématique) de ce surexistentiel qui est, non sa projection sur l'existentiel en miroir et par énigme, mais son expérience. C'est une expérience de ce genre que nous avons vue aussi, dans l'action instauratrice, par l'effet de l'anaphore. (Ibid.: 189-190)

Voici donc que, au cours de l'expérience ordonnée et hiérarchique de l'instauration, *in speculum et in ænigmatè* la forme spirituelle de l'œuvre dirige souverainement le processus de la création, en permettant à l'homme instaurateur, qui suit la voie dictée par l'ange, de s'élever spirituellement jusqu'à l'instant sublime de la présence parfaite, au *Patefit* effectif. Ainsi il se dépasse. L'expérience de la dialectique instaurative ouvre enfin à l'homme courageux l'expérience intégrale, polyphonique, qui se développe sur plusieurs niveaux existentiels à la fois. C'est le trait qui fait de la philosophie de Souriau une philosophie de l'aventure, de l'ouvert, d'autres mondes possibles à conquérir... à inventer. Mondes dans lesquels l'homme, en se dépassant, pourra trouver finalement une meilleure mise à point existentielle de soi-même, plus sublime.

Tentanda via est...

REFERENCES

- Bayer, R., 1941: *L'esthétique de Bergson*, in *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion, Paris, 1953, pp. 7-106.
- Bergson, H., 1902: *L'effort intellectuel*, in *L'énergie spirituelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, pp. 153-190.
- Bergson, H., 1930: *Le possible et le réel*, in *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, pp. 99-116.
- Chateau, D., 2017: *Étienne Souriau: une ontologie singulière*, "Nouvelle revue d'esthétique" 17, pp. 33-41.
- Courtois L'Heureux, F., 2015: *Le philosophème et ses lois d'instauration. Entre embrassement et embrasement*, in Courtois-l'Heureux, F.,

- Wiame, A. (éds.), *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris, pp. 87-110.
- Debaise, D., Wiame, A., 2015: *Les âmes du monde*, in *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris, pp. 111-129.
- Delacroix, H., 1927: *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*, Alcan, Paris.
- Deleuze, G., 1966: *Le bergsonisme et autres essais*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Domenicali, F., 2017: *La vie comme œuvre d'art. Sur l'esthétique de l'existence d'Étienne Souriau*, "Nouvelle revue d'esthétique" 17, pp. 23-31.
- Domenicali, F., Le Tinnier, F., 2017 : *Étienne SOURIAU: Fragments pour une biographie intellectuelle*, in "Nouvelle revue d'esthétique" 17, pp. 151-196.
- Franzini, E., 1984: *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano.
- Lapoujade, D., 2011: *Étienne Souriau. Une philosophie des existences moindres*, in Debaise, D. (éd.), *Philosophie des possessions*, Les presses du réel, Bruxelles, pp. 167-196.
- Lapoujade, D., 2017: *Les existences moindres*, Éditions de Minuit, Paris.
- Latour, B., 2015: *Sur un livre d'Étienne Souriau: Les différents modes d'existence*, in *Étienne Souriau. Une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris, pp. 17-53.
- Plé, N., 2021: *Trajectoires intensives. Penser les circonstances du réel avec Étienne Souriau*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- Ribot, T., 1900: *Essai sur l'imagination créatrice*, Alcan, Paris.
- Sartre, J.-P., 1936: *L'imagination*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Sartre, J.-P., 1940: *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.
- Souriau, A., 1980: *L'Art Total*, "Revue d'esthétique" 3-4, pp. 29-30.
- Souriau, É., 1925: *Pensée vivante et perfection formelle*, Presses Universitaires de France, Paris 1952².
- Souriau, É., 1929: *L'avenir de l'esthétique: essai sur l'objet d'une science naissante*, Alcan, Paris.
- Souriau, É., 1938: *Avoir une âme. Essai sur les existences virtuelles*, Les Belles Lettres/Université de Lyon, Paris-Lyon.
- Souriau, É., 1939: *L'instauration philosophique*, Alcan, Paris.
- Souriau, É., 1943: *Les différents modes d'existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009².
- Souriau, É., 1947: *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969².
- Souriau, É., 1955: *L'ombre de Dieu*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Souriau, É., 1956: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les différents modes d'existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009², p. 195-217.
- Souriau, É., 1959: *Bergson et l'art*, Firmin-Didot et Cie, Paris.
- Souriau, É., 1960: *Raymond Bayer: un homme, une œuvre*, "Revue d'esthétique" XIII (2), pp. 161-171.
- Souriau, É., 1963: *Étienne Souriau (né en 1892)*, in Deledalle, G. , Huisman, D. (éds.), *Les philosophes français d'aujourd'hui par eux-mêmes*, CDU, Paris, pp. 81-99.
- Souriau, É., 1972: *La philosophie considérée comme art*, "I castelli di Yale online" V (1), pp. 154-175.
- Souriau, É., 1973: *L'œuvre d'art en tant que personne*, in Meyerson, I. (éd.), *Problèmes de la personne*, Mouton, Paris-Le-Haye, pp. 331-345.
- Souriau, É., 1982: *L'avenir de la philosophie*, Gallimard, Paris.
- Souriau, É., Souriau, A. (éds.), 1990: *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Souriau, P., 1881: *Théorie de l'invention*, Hachette, Paris.
- Wahl, J., 1944: *Existence humaine et transcendance*, La Baconnière, Neuchâtel.
- Worms, F., 2009: *La philosophie en France au XX^e siècle: moments*, Gallimard, Paris.



Citation: N. Ple (2022). Etienne Souriau and the multiplicity of worlds: an experiment on the threshold of indeterminacy. *Aisthesis* 15(2): 93-101. doi: 10.36253/Aisthesis-13926

Copyright: © 2022 N. Ple. 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.

Etienne Souriau et la multiplicité des mondes: une expérimentation au seuil de l'indétermination

Etienne Souriau and the multiplicity of worlds: an experiment on the threshold of indeterminacy

NOELIE PLE

Université Libre de Bruxelles / Université Toulouse Jean-Jaurès
noelieplpn@gmail.com

Abstract. By focusing on the shifts brought about by the formulation of different modes of existence, this article explores the gesture posed by Etienne Souriau's philosophy. Starting from questions such as: What does it change for the multitude of existences to be named in this way? What difference does it make? The question here will be to address the necessity of such a pluralist ontology with regard to our contemporaneity. The challenge is to understand the necessity of such a formula, to draw the problematic threads that allow us to situate this necessity in a larger set of questions, or rather, ways of asking them.

Keywords: Multiplicity, Existence, Imagination, Etienne Souriau.

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.
(Souriau [1943]: 165)

TIRER LES FILS

Un mythe, une croyance, un fait scientifique, un rayon de lumière, un nuage, un souvenir, un rêve, une pensée répétitive, un conte que l'on raconte aux enfants, un livre, la peur, ou la tristesse, une reproduction de peinture, un geste, une tradition ou encore un savoir-faire transmis de génération en génération: chacune de ces entités porte le sceau de l'existence. Chacune de ces choses *est*, à sa manière, et c'est ainsi que dans chacune d'elle *l'existence réside*

et s'accomplit. Dans la perspective du philosophe Etienne Souriau, auteur de la citation convoquée ici en guise d'introduction, l'existence, c'est l'ensemble de nos gestes, de nos histoires, de nos récits¹ – c'est l'ensemble des vies qu'ils contiennent et rendent possibles. Cet énoncé, exprime l'importance du déplacement opéré par Souriau lorsqu'il formule une *ontologie pluraliste* se déployant au travers de ce qu'il nomme «différents modes d'existences».² Précisément du fait que la proposition à partir de laquelle se constitue cette ontologie énonce que l'existence, c'est toutes les existences, alors rien³ – aucune chose, aucun être, aucun événement – ne peut désormais être exclu du réel que nous vivons. Et si rien ne peut plus être exclu, alors c'est une tout autre manière de prêter attention à ce qui arrive, à ce que nous sommes, à ce dont nous héritons, à ce que nous devenons, faisons, laissons, que nous demande à présent l'expérience.

S'approcher au plus près de ce qui est en jeu dans cet énoncé demande de s'intéresser à la différence qu'amène sa formulation. Qu'est-ce que cela change, pour la multitude des existences, que d'être nommée de cette manière-là ? Quelle différence est-ce que cela fait ? A quels types de situations ou de pensées cet énoncé répond-il ? Qu'est-ce qui le requiert ? C'est ce que cette courte déambulation dans la métaphysique de Souriau voudrait parvenir à faire sentir en tirant quelques fils de la pensée sourialienne. Il sera pour cela question de montrer l'ampleur des tremblements qui s'expriment dans l'envers des mots de Souriau rapportés à cet endroit et ainsi, réussir à percevoir l'actualité de la pensée de Souriau face aux défis lancés par certaines situations de notre contemporanéité.⁴ Mais aussi, pour donner de l'importance

aux différences de perspectives sur l'advenir que ces tremblements permettent, parce que donner à capter le geste tracé par Souriau tout au long de sa vie, geste autant philosophique qu'esthétique, requiert de situer ces déplacements à l'intérieur des trajectoires historiques ayant rendues l'expression d'un tel énoncé nécessaire. Cette possibilité d'écouter autrement ce qui arrive demande une certaine plasticité de l'imagination et c'est précisément ce qu'Etienne Souriau nous propose d'expérimenter. Parce que sa philosophie caractérise un appel au faire (Souriau [1956]) et que ces mouvements nous parlent de *manières*, de *techniques*, de *dispositions* expérimentées par Souriau – pour réussir à cultiver le possible au milieu du trouble et au seuil de l'indétermination.

LE SPECTRE DES PRÉSENCES

L'existence, c'est toutes les existences

dès les premiers mots de cette formule, Souriau indique l'horizon problématique dans lequel se déploient les multiples dimensions qui peuplent son ontologie pluraliste. Ces quelques mots parlent à la fois de ce dont se distingue la proposition philosophique de Souriau, mais aussi de la différence apportée par cette distinction, en termes de compréhension des événements. Car si toutes les existences sont, la différence entre l'être et le néant ou entre l'être et le non-être qui hante l'époque à laquelle Souriau écrit *Les différents modes d'existences* (1943) n'apparaît plus comme la question pertinente à poser. Du fait de ce déplacement de perspective, le problème ne tient plus. Car si toutes les existences *sont*, la question de *ce qui existe réellement* ne peut plus être posée en usant de grilles de valeurs permettant de qualifier ou de disqualifier tel ou telle prétendant(e) au domaine de l'existant en s'appuyant sur des couples de notions telles que le vrai et le faux, le beau et

¹ Cfr. Debaise [2019].

² Cfr. Souriau [1943].

³ «Nous partirons d'une proposition à laquelle nous tenterons dans les pages qui suivent de donner toute sa portée spéculative. Elle est exprimée pour la première fois par Whitehead: "Mise à part l'expérience des sujets, il n'y a rien, rien, rien, que le rien"» (Debaise [2015]: 66).

⁴ La profonde actualité de la pensée d'Etienne Souriau avec ce que notre présent exige de nous, en termes d'at-

tention, de ferveur et de lucidité, sera appuyé par les références et la bibliographie secondaire.

le laid ou encore le bien et le mal. Il ne peut pas non plus y avoir au commencement d'un geste de pensée, quel qu'il soit, un principe visant à hiérarchiser les existences entre elles, différenciant la valeur d'existence des entités minérales, végétales, animales ou humaines ; et à l'intérieur de ces catégories, instituant une différence essentielle entre la diversité des membres qui les constituent. Ainsi, aucune pratique qui chercherait à saisir, à percevoir, à comprendre ou à articuler l'ensemble de ce qui est de façon à rendre possible l'émergence du sens ne saurait être juste en commençant par disqualifier certaines zones de l'existence de ce qui peut compter. C'est d'abord une prise de position vis-à-vis de ces mécanismes hiérarchisant et disqualifiant qu'amène Souriau: la différence entre les êtres n'existe pas de manière *à priori*. Et il importe de le formuler parce que la dynamique engendrée par l'usage de ces principes a pour conséquence d'exclure de la pensée, et donc de la vie, une partie des existences.⁵ Le nombre des vies qui peuvent effectivement habiter le réel construit par de tels mécanismes se voit alors considérablement réduit, appauvrit, le réel devenant de moins en moins riche de nuances et de possibilités.

Ainsi, Souriau n'avance pas à grandes enjambées au milieu d'un monde découpé en catégories nettes et tranchées. Au contraire, rien n'est donné par avance, le sens est toujours *à faire* et ce que nous nommons réalité se donne comme une conquête (Latour, Stengers [2009]: 11), comme quelque chose qu'il s'agit de réaliser. Car pour Souriau, la pensée se construit avec ce qui se donne *hic et nunc*, ici et maintenant, et un problème qui tient se fabrique en partant de *l'expérience* (Souriau [1955]: 23). Par pensée, il est important d'entendre la diversité des formes⁶ que celles-ci peut prendre : il y a une certaine manière de penser la lumière dans l'histoire de la peinture comme il y a une certaine pensée de la lumière dans l'histoire de la physique, il y a de la pensée dans la main de l'ébéniste qui s'informe du bois sous ses doigts, de la pensée dans le non-

agir d'une personne interagissant avec un jardin vivant, de la pensée dans la prise en considération d'une situation vécue pour appréhender la teneur d'une parole entendue, etc. Penser ne consiste pas seulement à décrire de façon lointaine, à connaître ou à surplomber, il s'agit avant tout de pouvoir répondre à ce trouble rencontré à même le vécu, aux contacts des choses, quand leurs rencontres activent d'autres récits qu'il s'agit de pouvoir mettre en forme et donc, de pouvoir écouter. Dans cette perspective, penser nécessite de pouvoir *se laisser affecter* par ce qui arrive. C'est ainsi que Souriau écrit dans *Pensée vivante et perfection formelle* (1925): «Il faudra donc prendre affectivité au sens le plus large – manière d'être affecté – en y faisant rentrer toutes les sensations et les perceptions acquises. Qu'on renonce alors à opposer la vie affective à toute autre partie de la vie psychique. Qu'on y fasse rentrer notamment toute la vie intellectuelle» (Souriau [1925]: 23). Les expressions *se laisser affecter* ou *manières d'être affecté* supposent que la rencontre *fait* quelque chose (Plé [2021]: 12) – la rencontre agit sur les existences embarquées par l'évènement. Dans cette perspective, ce ne sont pas nous qui posons les questions, ce sont les questions qui nous posent (Souriau [1955]: 65) et cela, du fait même de cette expérience troublée.

C'est là un point important, souvent mentionné, de la philosophie de Souriau: un problème qui tient résulte de la rencontre avec une «situation questionnante» (Stengers, Latour [2009]: 30), qu'il nomme aussi «épreuve». Dans l'une ou l'autre de ces situations troublées, le monde vient à manquer. Plus précisément, la manière habituelle de s'y rapporter, celle qui avait cours jusqu'à cet instant, ne permet plus d'articuler un sens rendant ce monde ou cette situation vivable. Selon les cas, l'ampleur du vacillement provoqué peut apparaître de façon plus ou moins grande, ce qui importe, c'est l'expérience de la différence mise en jeu par l'évènement. Il y a arrêt, choc, faille, question ou perte du sens. Il y a rupture d'une certaine forme de continuité et transformation de la relation. Pour Souriau, ne pas succomber à l'expérience du vacillement nécessite la mise en œuvre

⁵ Cfr. Debaise, Stengers [2022].

⁶ Cfr. Whitehead [1938].

d'un mouvement, d'un agir, d'un geste. Le réel est une conquête car ce que nous pouvons tenir comme réel n'existe qu'au risque de se perdre (Stengers, Latour [2009]: 14). L'énigme prend alors la forme d'un appel exigeant l'apport d'une réponse, exigeant l'engagement attentif de qui saurait l'écouter, là encore, au risque de tout perdre.⁷ C'est donc ici qu'apparaît la nécessité de prêter attention autrement à ce qui arrive, pour que le trouble rencontré puisse s'éclaircir, pour que ce monde qui manque puisse à nouveau être habité. L'épreuve nous invite ainsi à composer avec la tonalité de ces mondes qui s'éprouvent. Ce déplacement vient inscrire la fabrique de la pensée, mais aussi l'ensemble de nos gestes et pratiques, dans des logiques d'ordre vitale. Retenons ici que pour Souriau, la pensée ne se construit pas sur une base exclusive à priori, n'est jamais détachée de ce qui est en train d'arriver, du cours des événements et des dynamiques complexes agissant de l'intérieur chaque situation.

C'est chaque mode d'exister

ainsi, l'existence telle que pensée par Etienne Souriau est distributive: tout existe et c'est à partir de ce «tout existe» que chaque mode de pensée peut commencer à expérimenter d'autres perspectives sur ces mondes que nous habitons, qui nous font et que nous faisons en retour. Ce geste consistant à refuser l'amointrissement du réel n'a pourtant rien d'une tentative d'homogénéisation ou d'universalisation des existences. Si la situation des problèmes propres à la philosophie de Souriau ne l'amène pas à s'interroger sous la forme d'un «ceci ou cela existe-t-il ?» ou encore d'un «qu'est-ce que

ceci?», sa manière d'aborder l'existence n'en reste pas moins précise. L'ontologie pluraliste de Souriau se déploie au travers d'une multitude de nuances existentielles correspondant aux *différents modes d'existences* déjà évoqués et constituant l'ensemble du spectre des présences.

Bien qu'ayant déjà été de nombreuses fois repris, je voudrais brièvement revenir sur ces modalités existentielles car leurs spécificités vont s'avérer nécessaires pour la suite de cette proposition. Parmi celles-ci, on trouve notamment le mode d'existence des *phénomènes*, dont l'existence a la particularité d'être manifeste, éclatante. Le phénomène «[...] est présence, éclat, donnée non repoussable. Il est, et il se dit pour ce qu'il est» (Souriau [1943]: 113). Aux phénomènes s'ajoute également le mode d'existence de la *chose*, également appelée *existence réique*. La chose correspond au maintien et à la permanence d'une identité à travers le temps: «Il y a accord sur le caractère systématique de la chose, et sur ce fait que ce qui la caractérise spécifiquement, c'est de rester numériquement une à travers ses apparitions ou utilisations noétiques» (Souriau [1943]: 120).⁸ Le statut des réiques a en cela la particularité de comporter la pensée car: «Il faut une pensée pour maintenir la chose dans l'existence, au-delà de ses manifestations phénoménales, et pour constituer un cosmos peuplé de choses reliées entre elles» (Lapoujade [2017]: 27). C'est par l'opération de la pensée que l'instantanéité du phénomène passe du côté de ce qui demeure. L'ontologie sourialienne comporte, en plus de ces deux tonalités existentielles, d'autres êtres taillés dans une consistance singulière, affective: ce sont les *êtres imaginaires*, aussi appelés *êtres sollicitudinaires*. Parce que leur existence dépend de notre sollicitude; «En ce sens, il faut donc 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

⁷ «Dans le «drame à trois personnages» qu'est toute instauration, le «créateur» est «agent», responsable certes, mais seulement parce qu'il est confronté à l'énigme insistante de la question de l'«œuvre à faire» et aux prises avec ce qui, à chaque étape du trajet d'accomplissement, lui demande «Que vas-tu faire de moi?», avec ce qui, à chaque étape, peut rater ou avorter si l'agent s'est trompé, ou, pire, s'il s'est rendu sourd à la question, s'il n'a pas su se faire «proie et ressource» pour la réponse à donner» (Stengers [2015]: 71).

⁸ «Pour l'identité, elle est toujours de même nature. Est est une communion avec soi-même, une indifférence à la collocation et à la répartition spatio-temporelle; dont l'état d'existence latente ou de remote présence est une conséquence ultérieure» (Souriau [1943]: 122).

souci, ou de crainte ou d'espérance, aussi bien que de fantaisie et de divertissement» (Souriau [1943]: 133). Les êtres imaginaires sont faits dans l'étoffe des rêves (Souriau [1943]: 136), leurs existences sont suspendues au monde des phénomènes, elles imitent le mode des réiques, redoublent l'univers des choses et des phénomènes tout en y participant proportionnellement à l'intensité des affects qui les suscitent.⁹ A cette stratification existentielle entremêlant ensemble ce qui se manifeste et ce qui demeure, comprenant également l'épaisseur mouvante de nos imaginaires et de nos affects, s'ajoute un dernier mode spécifique d'existence.¹⁰ Il s'agit du mode *d'existence des virtuels*, dont la particularité est d'être «taillée dans une étoffe de pur néant» (Souriau [1943]: 136). Le virtuel ne se distingue pas du réel mais de l'actuel, c'est-à-dire de tout ce qui est effectivement là. Leur singularité est d'être conditionné par tous les autres, ce sont des esquisses ou amorces d'existences absentes. Si le phénomène est saillie lucide, les existences virtuelles se donnent à vivre dans les creux de l'expérience. Différant de l'imaginaire et du possible, l'existence virtuelle *est* là tout en n'y étant pas, elle participe à la trans/formation du réel en ouvrant des brèches qu'il s'agit de réaliser pour les faire exister et leur donner de l'importance, pour leur donner la force de tenir par elles-mêmes.

Quantité d'ébauches ou de commencements, d'indications interrompues, dessinent autour d'une réalité infime et changeante tout un jeu kaléidoscopique d'êtres ou de monumentalités qui n'existeront jamais; qui n'ont d'autre réalité que d'être d'avance ou hypothétiquement conditionnés, déterminés parfois avec une précision parfaite, dans leur étoffe de néant. Mode d'existence particulièrement riche d'une multitude de présences qui sont absences (Souriau [1955]: 136-137).

En tous, en chacun prit à part, intégralement, l'existence

⁹ «Quant à l'imaginaire en général, on voit que son mode spécial d'existence (...) réside dans sa suspension totale au phénomène de base» (Souriau [1943]: 135).

¹⁰ Cette liste est non exhaustive comme précisé par Souriau lui-même dans ses *différents modes d'existence*.

réside et s'accomplit

la réalité sourialienne se constitue ainsi à la croisée de plusieurs dimensions, entremêlant existences matérielles et immatérielles dans une même dynamique créatrice de mondes. La prise en considération de cette amplitude existentielle faite de pics, de crêtes, de creux et de contrastes toujours changeants ouvre, en le peuplant, l'interstice qui divisait jusqu'alors être et non-être. Par la mise en perspective de ces écarts, l'ontologie pluraliste de Souriau élargit les limites du monde tangible, du monde vécu, mais aussi celles des mondes possibles et donc, celles des mondes à faire. Le philosophe David Lapoujade nous dit à ce propos que: «La force d'un problème, ce n'est pas sa tension interne, c'est l'incertitude qu'il introduit dans la (re)distribution de réalité. On entre dans une zone où l'on ne sait plus ce qui doit être tenu pour réel. Une nouvelle perspective fait irruption, qui bouleverse l'ordre d'un plan d'existence donné, déplace le centre de gravité des existences» (Lapoujade [2017]: 59). Cette absence, ce monde qui manque mais qui est aussi et dans le même temps ouverture sur l'altérité, a notamment le pouvoir de réintroduire la possibilité d'un infini à l'intérieur de l'univers déjà bien élargi que Souriau nous propose. La force du geste posé à cet endroit étant d'énoncer un infini sans le référer à quelque forme de transcendance lointaine. L'infini devient ici quelque chose dont nous pouvons faire l'expérience, par lequel nous pouvons être affectés, si tant est que nous créions les conditions pour le percevoir, pour y prêter attention et réussir, par la suite, à nous en rendre capable.

EXPÉRIMENTER DES MONDES

Broder d'autres motifs

au début de cet écrit, quelques questions ont été formulées en lien avec l'énoncé de Souriau. Il y avait parmi celles-ci: *Qu'est-ce que cela change, pour la multitude des existences, que d'être nommée de cette manière-là? Quelle différence est-ce que cela fait?* L'enjeu était alors de comprendre la

nécessité de poser une telle formule, de tirer les fils problématiques permettant de la situer dans un ensemble plus vaste de questions, ou plutôt, de *manières de les poser*. Les dernières lignes de cette brève plongée dans la pensée de Souriau m'ont permis de glisser vers un autre versant, mais non des moindres, de sa philosophie, qui est précisément celui à l'intérieur duquel s'entrecroisent le monde qui manque, la force du problème, la possibilité d'un infini et la nécessité d'imaginer d'autres voies possibles pour faire et penser le réel auquel nous appartenons.

C'est que le monde entier est bien vaste, s'il y a plus d'un genre d'existence; s'il est vrai qu'on ne l'a pas épuisé, quand on a parcouru tout ce qui existe selon un de ses modes, celui par exemple de l'existence physique, ou celui de l'existence psychique; s'il est vrai qu'il faille encore pour le comprendre l'englober dans tout ce qui lui confère ses significations ou ses valeurs; s'il est vrai qu'en chacun de ses points, intersections d'un réseau déterminé de relations constituantes (par exemple spatio-temporelles) il faille aboucher, comme un soupirail ouvrant sur un autre monde, tout un nouvel ensemble de déterminations de l'être, intemporelles, non spatiales, subjectives peut-être, ou qualitatives, ou virtuelles, ou transcendantes; de celles peut-être où l'existence ne se saisit qu'en des expériences fugaces, presque indicibles, ou qui demandent à l'intelligence un effort terrible pour saisir ce à quoi elle n'est pas encore faite, et qu'une pensée plus large pourrait seule embrasser; s'il est vrai même qu'il faille, pour appréhender l'univers dans sa complexité, non seulement rendre la pensée capable de tous les rayons multicolores de l'existence, mais même d'une lumière nouvelle, d'une lumière blanche les unissant dans la clarté d'une surexistence qui surpasse tous ces modes sans en subvertir la réalité (Souriau [1943]: 82-83).

Cette lumière blanche dont parle Souriau dans le passage cité, qui pourrait également être nommée bruit blanc, désigne une tonalité existentielle comprenant toutes les autres sans les réduire ou les homogénéiser. C'est là le point important à capter, cette tonalité est ce qu'elle est du fait de tout celles-là et l'enjeu du geste sourialien consiste à pouvoir l'entendre sans perdre ou amoindrir le

détail de toutes ces autres. Souriau écrit également à ce propos que «L'existence ce n'est pas analysable. Ce qui paraît éléments de l'existence, appelons-le d'un autre nom. Appelons-le, par exemple, réalité» (Souriau [1943]: 105). Le point de vigilance à avoir consiste donc à ne jamais oublier que la réalité d'un être est plurielle, ou disons aussi *plurimodale* (Lapoujade [2017]: 62). L'entrelacement des nuances explorées constitue une broderie aux motifs complexes et la voir demande d'opérer un changement de focale. En tant qu'êtres vivants, nous sommes simultanément fait d'ADN, de chair, de bactéries, de rêves, d'histoires, de désirs, de sociétés, de territoires, de mots entendus, de souvenirs oubliés ou encore de gestes partagés. Chacune de nos existences humaines et autres qu'humaines se constituent au gré d'assemblages complexes faits de choix, de captures mais aussi de rapports de force de toutes sortes. L'existence est multiple au sein même de ce qui avait jusqu'ici l'habitude d'être considéré sous la forme d'une «chose» ou d'un «individu» bien délimité.

Si singularité et multiplicité vont de paires chez Souriau, comprenons que la manière dont les choses se font, dont les êtres apparaissent et disparaissent, la manière dont ces êtres insistent et persistent dans le cours de l'existence, courbe l'expérience d'une certaine façon selon l'intensité de leur présence. Ces façons sont liées aux embranchements, aux intersections, aux différentes bifurcations réalisées à même l'expérience. Ces façons sont également liées à la possibilité pour un être de se répéter, de s'intensifier en changeant de mode d'existence. Plus une réalité se constitue en investissant l'ensemble du spectre des présences, plus cette réalité va compter dans ce qui fait la trame de l'expérience. Parce qu'il y a agir et relation, il y a influence et donc répercussions. Chaque forme réalisée apparaît ainsi comme prise dans la complexité du tissu relationnel de l'expérience, en lien avec, évoluant au gré des contacts et multiples interactions qui caractérise cette expérience en train de se faire. Tout est toujours «à l'œuvre». L'ontologie sourialienne est à ce titre une ontologie relationnelle et mutationnelle. Souriau formule également qu'«On ne choisit pas (faute

de le savoir faire) entre des données de réalité ; on choisit entre des possibles offerts ou refusés» (Souriau [1955]: 31). Et cela, parce que certaines configurations du monde plus que d'autres nous permettent d'imaginer bifurquer, zigzaguer, changer le sens de nos existences et de nos directions en multipliant les manières grâce auxquelles nous nous orientons dans ce réel composite.

Un réel amplifié

comme cela a été dit, cette nécessité d'élargir les limites de ce que nous nommons «existence» concerne nos manières de l'aborder et d'y prendre part. Il apparaît alors nécessaire de chercher *comment rendre la pensée capable de cette amplitude existentielle sans faillir face à l'ampleur et à l'indétermination rencontrées*. Cela a été dit, en liant intimement sa méthode philosophique au cours des événements, l'ontologie pluraliste d'Etienne Souriau se positionne à la marge des grilles de lectures à priori et des grands dualismes évoqués plus avant. Si la pensée réflexive occupe bien une place dans l'univers aux multiples dimensions esquissé par Souriau, son existence caractérise une manière d'être et d'agir spécifique puisqu'*exister, c'est toujours exister d'une certaine manière*. Ainsi, nos différents modes de pensée caractérisent différentes façons de se rapporter à l'expérience : l'ensemble de ces manières d'entrer en relation a un effet sur la relation nouée, participe de la direction que prend le cours des événements. Il n'y a donc pas d'un côté des sujets pensant et de l'autre un monde attendant d'être pensé. Se rapporter collectivement à ce qui arrive en plaçant notre attention au niveau des seules logiques économiques ou en donnant de l'importance aux logiques du vivant a des effets très différents sur l'ensemble des êtres concernés par la question. Une partie du réel est possiblement manqué du fait de cette manière de prêter attention, d'entrer en relation, ce qui ne signifie pas que cette ou ces parties de l'univers cessent d'exister. Par contre, ne pas les inclure dans nos systèmes de sens a un impact sur leur possibilité à se maintenir dans le cours de l'existence, précisément car penser et agir ne sont pas deux

choses différentes¹¹. Le nouveau régime climatique face auquel notre époque se trouve confronté en est un exemple de taille. Ainsi, l'agir de la pensée n'existe pas en dehors du spectre des présences mais fait bel et bien partie de celui-ci, agit, compose et décompose des possibles au sein même de celui-ci.

Si utile qu'il soit de séparer la vie totale de l'esprit humain en fibres distinctes, afin d'exposer plus clairement les faits et d'en suivre linéairement les principaux décours, abstraction faite de leur unité organique, ce n'est là, en effet, qu'une abstraction. Et cette abstraction devient danger, puis erreur, si, oubliant cette unité, on en vient à considérer ces fibres isolées comme réellement indépendantes les unes des autres. Il en va pareillement au plan individuel et au plan collectif (Souriau [1925]: 23).

L'opération réalisée par la pensée qui pense, d'une façon ou d'une autre, ne doit donc jamais être oubliée ou soustraite du résultat sur lequel aboutit la réalisation, tout comme la situation l'ayant demandé jamais évacuée de la réponse apportée. Si la question que Souriau pose aux êtres qu'il aborde prend la forme d'un *comment?*, c'est que la relation à nouer ne passe pas par à un qui, un quoi ou un qu'est-ce que ? Ce qui l'intéresse, c'est la *manière* dont chaque existant prend forme et consistance au milieu et avec l'ensemble de toutes les autres choses. *Comment tiens-tu ?* est une question qu'il ne cessera de poser aux êtres abordés. Et c'est donc aussi en usant d'un *comment?* que Souriau interroge l'agir de la pensée. *Comment les opérations de la pensée entre t-elles en contact avec les zones du réel abordées ? Pour quel genre de réalité voulons-nous témoigner et quels*

¹¹ «Ce qui est en jeu avec le mode d'existence réique n'est pas une réalité inhumaine, étrangère à la pensée. Bien au contraire le statut réique *comporte* la pensée, et même de triple manière: comme liaison, comme conscience et comme agent. Ce qui explique pourquoi Souriau ne perde pas une seconde à essayer de comprendre par quel miracle la pensée et le monde extérieur peuvent s'accorder: c'est deux fois la même chose, autrement dit le monde ressaisi sous le mode d'existence de la chose» (Stengers, Latour [2009]: ??)

*genre de mondes voulons nous voir exister?*¹² C'est par cette modification de la question que Souriau transforme le rapport à l'expérience, c'est ce qui lui permet de rendre compte de la singularité, des contrastes, des nuances et du relief qui font autant l'existence que l'expérience. Souriau pose la nécessité d'engager l'agir de la pensée dans d'autres directions à l'intérieur desquelles la part de créativité, de fabrication des êtres, puisse être pleinement aperçue et prise en charge.

De l'importance d'imaginer

au sortir de la guerre, Souriau élabore ainsi une ontologie nous obligeant à ne jamais prendre de raccourcis, à poser différemment la question de l'identité des êtres, des choses, à prêter attention aux mots avec lesquels nous nommons, parce que ces mots agissent et interfèrent avec les zones du réel concernées. Se saisir de la portée de cette transformation des coordonnées existentielles amenées par ce philosophe suppose de percevoir qu'à présent, c'est tout notre rapport à l'existence qui s'en trouve changé. Si tout existe à sa manière, si Dieu, les âmes, les fantômes, les souvenirs, les formules mathématiques, les conflits sociaux existent selon une configuration du monde qui leur est spécifique, alors aucune de ces choses ne peut plus être approchée sur le mode de l'équivalence généralisée qui est le propre des choses et à l'intérieur duquel prend également forme la pensée. La mise en perspective du spectre des présences nous permet de sortir de cette amoindrissement de l'existence: chacune des entités nommées à l'instant n'est pas simplement un mot mais devient un monde à part entière, ou plutôt, une manière de faire monde, c'est-à-dire de l'investir selon des grandeurs autant intensives qu'extensives, selon des échelles de temps plurielles et des fréquences d'apparitions variées.

¹² «Connaître les voies de l'instauration, les voies du réel, et la discipline de leur conquête, en même temps que la positivité du travail philosophique, ce n'est pas seulement connaître ce qui, peut-être, existe, c'est aussi savoir comment ce qui n'est pas pourrait devenir, et quelles sont les conditions de la réalité de ce que nous rêvons» (Souriau [1939]: 23).

Dans les premières lignes de cet écrit, a été posé que parvenir à écouter autrement ce qui arrive exigeait de parvenir à une certaine plasticité de l'imagination. La question de l'imagination que nous permet de poser le réel amplifié élaboré par Souriau fonctionne avec celle de l'attention. Chaque chose existe selon le nombre et la mesure qui est la sienne (Souriau [1938]: 26), selon des degrés de complexité variés, nous obligeant à passer d'une dimension à une autre, de passer des fils aux motifs sans jamais relâcher la vigilance requise par la situation. Parce que la continuité sourialienne investit plusieurs dimensions ; suivre le fil d'ariane ou de lisière par lequel se font les connexions nous oblige à moduler ou faire varier nos façons de prêter attention à ce qui arrive. Pour voir avec l'en-deçà et l'au-delà de l'ici maintenant, pour saisir l'épaisseur, pour donner de l'importance à d'autres manières de faire monde. «Il faut donc comprendre bien ce qu'est l'importance philosophique, ce droit d'être pris en considération qui n'est nullement le fait d'importer à quelqu'un, mais une importance par soi, une certaine *spissitudo entis* ou densité d'existence» (Souriau [1982]: 73). Parvenir à prêter attention à l'ensemble de ces manières revient chez Souriau à nous en rendre capable, à nous rendre capable de vivre parmi une infinité de configuration qui nous dépasse sans employer, sans succomber aux vacillements éprouvés. Sans disqualifier et sans réduire. Dès lors, le trouble continue d'habiter ces zones de compréhension nécessaires à la vie : le souvenir du vacillement n'est jamais loin et chaque pas réalisé suppose un grand nombre d'ajustements, un certain «art du discernement».¹³

Dans l'*Avenir de la philosophie* (1986), Souriau écrit que «(...) comprendre est une harmonie active. Comprendre un objet de pensée, c'est disposer de relations avec lui spontanément bien adaptées (sans heurts et sans chocs) même quand il est actif» (Souriau [1982]: 140). Il ajoute quelques lignes plus loin que «Cette conscience

¹³ «S'il convient de parler "d'arts du discernement", c'est qu'un art s'apprend, se cultive, s'expérimente». (Debaise, Stengers [2015]: 14).

par délégation qui constitue la connaissance philosophique n'est pas une altération. Ce n'est pas un *être-autre*, c'est un *être-avec* » (Souriau [1982]: 142). *Etre avec*, pour qu'il ne soit plus seulement question de pratiques de savoir mais plutôt de logiques de compréhension, parce que le mot comprendre veut dire *prendre avec* et qu'il nous dit aussi que raconter veut dire toucher, entrer en contact.

RÉFÉRENCES

- Debaise, D., 2015: *L'appât des possibles, reprise de Whitehead*, Les Presses du réel, Dijon.
- Debaise, D., 2019: *Le récit des choses terrestres. Pour une approche pragmatique des récits*, in Herbin, R. (ed.), "Corps-Objet-Image" 4, TJP Editions, Strasbourg, pp. 1-10.
- Debaise, D., Stengers, I., 2022: *Résister à l'amincissement du monde*, "Multitudes" 85, pp. 129-137.
- Lapoujade, D., 2017: *Les existences moindres*, Editions de Minuit, Paris.
- Plé, N., 2021: *Trajectoires intensives, penser les circonstances du réel avec Etienne Souriau*, Editions de l'Université de Bruxelles.
- Souriau, E., 1938: *Avoir une âme – essais sur les existences virtuelles*, Belles-Lettres/ Annales de l'Université de Lyon, Lyon.
- Souriau, E., 1956: *Du mode d'existence de l'oeuvre à faire*, "Bulletin de la Société française de philosophie n°1", in Stengers, I., Latour, B. (eds.), *Les Différents modes d'existence par Etienne Souriau*, Presses universitaires de France, Paris, 2009.
- Souriau, E., 1982: *L'avenir de la philosophie*, présenté par Anne Souriau, Gallimard, Paris.
- Souriau, E., 1939: *L'Instauration philosophique*, Les presses universitaires de France, Paris.
- Souriau, E., 1943: *Les Différents modes d'existence par Etienne Souriau*, Stengers, I., Latour, B. (eds.), Presses universitaires de France, Paris, 2009.
- Souriau, E., 1955: *L'ombre de Dieu*, Presses universitaires de France, Paris.
- Souriau, E., 1925: *Pensée vivante, perfection formelle*, Hachette, Paris.
- Stengers, I., 2015: *L'insistance du possible* in Debaise, D., Stengers, I., (eds.), *Gestes spéculatifs*, Les presses du réel, Dijon, pp. 5-22.
- Stengers, I., Latour, B., 2009: *Le sphinx de l'oeuvre*, in Stengers, I., Latour, B. (eds.), *Les Différents modes d'existence par Etienne Souriau*, Presses universitaires de France, Paris, 2009.
- Stengers, I., 2015: *Que vas-tu faire de moi ?* in Wiame, A., L'Heureux-Courtois, F. (eds.), *Étienne Souriau, une ontologie de l'instauration*, Vrin, Paris, pp. 63-85.
- Whitehead, A.N., 1938: *Modes de pensées*, fr. trad. by H. Vaillant, Vrin, Paris, 2004.



Citation: S. van Tuinen (2022). The Use of Souls: Souriau and Political Spirituality. *Aisthesis* 15(2): 103-113. doi: 10.36253/Aisthesis-13908

Copyright: ©2022 S. van Tuinen. 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.

The Use of Souls: Souriau and Political Spirituality

SJOERD VAN TUINEN

Erasmus University Rotterdam
vantuinen@esphil.eur.nl

Abstract. The body is at the heart of critical and phenomenological concerns, yet it is the soul that is increasingly under pressure. As we are being stripped of our structures of commonality, we need a renewed concept of political spirituality. My aim is to enrich Simondon's concept of spirituality as transindividuality through Souriau's transmodal architectonics. My argument proceeds in two steps: (i) I emphasize the precarious and communal modality of «having a soul», defining it as a *possession without ownership* and demonstrating its inseparability from the problems of intensive variation and discontinuity. (ii) I then argue that Souriau is inspired by Leibniz's disjunction between the ontic soul and the relational body, which holds the key to an account of spiritual commitment that exceeds the union of corporeal and psychical existences insofar as it invents a new common *use* for them.

Keywords: Transindividuality, Surexistence, Possession and use, Leibniz's account of substantiation, Form-of-life.

The various responses to the Covid-19 pandemic have only indirectly affected our bodies, their direct point of impact was the soul. As individual bodies were temporarily confined, suffered illness, and became the object of invasive monitoring and compensatory work-out schemes, we have been stripped bare of something much more precarious: our multiple implicit forms for living together. The virus marks a critical acceleration in the digital reduction of our capacities for affective resonance and its promise of happiness. What has really collapsed is neither the supply chains of our life support systems nor the functions of organic life as such (although these are also under mounting pressure), but the manifold syntheses in which our life in common acquires *form*.

«Let's keep in touch for further conspiracies»: the concluding line of an e-mail received from a prominent Berlin based critical theorist. «Looking for people to conspire with over the Summer»: an invitation from a dating profile. It is not by accident that the opaque intimacy of conspiracy has become such a compelling new

form of sociality. To conspire literally means to breathe together. In times of the state sanctioning, or withholding, of air, breathing becomes a fugitive form of belonging. In ancient Greek, *pneuma* means both breath and soul. In exhaling what they take in from others, conspirators inhabit bubbles: not only do these shared atmospheres filter the information that comes from the outside world, they are looped into existence as a set of mutual inspirations and aspirations that do not adhere to the molds of intersubjective recognition. To conspire is to expand our lives. It is to participate in a reciprocal animation that belongs to no transcendent organization and that does not depend on constitutional rights and duties. As we witness the withering of the state as well as of the traditional media and institutions of civil society, the bubble therefore signals quite a bit more than the libertarian dream of privately insured and immunized life. For better or for worse, it is the vital art of a shared *presence*, of an increased capacity to be affected. Involving a whole morphology of existence, to conspire is to take care of the soul.

Far from a remnant of Christian metaphysics, predicated on the idea of individual immortality and predestination, and nowhere near to the ever-shrinking domain of psychology, which understands the psyche as symbolic body, the soul is of the order of what Gilbert Simondon has called the *transindividual*: a psychosocial structure of individuation that already anticipates «collective individuation» (society and its institutions), although it is enacted and propagated reciprocally in and through individual subjects insofar as they continue to exist in, and communicate through, tense relations to their «pre-individual realities» (Simondon [2020]: 308-319, 243-244, 339-344, esp. 340). To understand spiritual life in terms of transindividuality involves a rethinking of causality, of the way our singular lives are determined and harmonized by relations. While our pre-individual relations extend to infinity and divide over a multiplicity of species and things, our souls exist as the metastable (relative and improvised) unities or forms of these relations beyond our biopsychical selves. Typical transindividual structures are

affects, desires, customs, values, and beliefs, as well as semiotic and technological schemas – commonalities which do not depend on a single agent or formal recognition, but rather on the constant informal exchange between several agents. What makes us feel alive, what *possesses* us, is the different ways in which we are incorporated in the larger clusters of mutuality (what Simondon calls «groups») through which we become who we are.

In the spirit of Simondon's refusal to concede ontological priority to already individuated reality, and reflecting his use of the term «mode of existence» as a strategy of philosophical problematization, my aim here is to explore the transindividual structuring of the soul through the work of Étienne Souriau. Modes of existence are networked structures of affective harmonization (one of the etymological roots of *mode* is the Latin *modificare*, modulation) which lack essence and exist only in and through their effects. In works such as *Avoir une âme* (1938), followed by *Les différents modes d'existence* five years later, Souriau sketches out many such modes, including the three that concern us here: the body, the soul, and the virtual existences. My aim is to complement the concept of transindividuality with Souriau's concept of the transmodal composition of the soul, which he calls *surexistence*, and develop some of the philosophical and political implications. Like Marx's vivid description of life in communist society – «to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticize after dinner» – but in a less historically restricted and centralized way, we individuate as a superposition of diverging and converging modes. In the absence of a unified, world historical subject, it is only by expanding our horizon of possible attachments and by taking care of the interplay at work between them that we can fully concretize our potentials.

Moreover, while Marx's concept of mode of production is often traced back to Spinoza's concept of substance as immanent cause, I provide a different genealogy for the concept of transmodality, following a lead from Souriau to Leibniz's notions of the communication of perspectives and

the composition of substances. In contrast to the «bathos» of monism, Souriau singles out Leibniz because of his swaying between an «ontic pluralism» (posing a multiplicity of ultimate realities (monads)) and an «existential pluralism» (posing the multiplicity of interrelating modes of existence [striving possibles]) (Souriau [2015]: 99). As we will see, Leibniz's double commitment, which articulates in the disjunction between the individual soul (form) and the relational body (matter), is essential to Souriau's own elementary distinction between being and (sur)existence, as well as to his account of spiritual instauration as an individuation that exceeds the union of corporeal and psychological existences insofar as it invents a new common *use* for them.

THE INSTAURATION OF THE SOUL

Following Heidegger's interpretation of modern metaphysics, identified first of all with Leibniz, we can determine modern ontology as a transformation of being into *operativity* (desire, will, *Drang*) and of representational truth into effective certainty (belief, perception, *Vorstellung*). To be is to be effective. The central concept, from Spinoza and Schelling to Nietzsche and Whitehead, is not substance but the demand to exist and to universalize oneself. Only what is set to work in one or several modes is substantial or real, and thereby possible. Existence precedes essence. To know a thing or idea in all its singularity is to know the schematism of its inner strivings.

When Souriau writes that «to exist, it is necessary to act, but to act, it is necessary to exist», (Souriau [2015]: 130) he too calls attention to this «poignant aspect of the world». The «universal, philosophical approach to all of reality» is:

to discern, in all that is presented to us in the present or the past as fully made, a movement toward existence with the appearance of a work, which involves instaurative forces down below, and appeals and iridescences – in short, an assistance of which the apparently inert object is evidence – up above (Souriau [2015]: 156-157).

However, contrary to Heidegger, who defined modernity by its premodern attempt to predicate all striving on the will to power of a single, foundational mode of existence, that of Cartesian subjectivity, Souriau emphasizes the plurality of the modes of existence. The laboring subject is an essential force in, and outcome of, the work of instauration, but so are the virtual (*virtus*, force) existences – the «appeals and iridescences» – that play their role without themselves ever becoming fully actual.

The problem is that the virtual existences are vulnerable to the judgment of Souriau's implied adversary, the skeptic who resists the desire for creation that these ephemeral swarms incite and require (Lapoujade [2021]: 10-11, 21). In fact, there is nothing particularly obscure or esoteric about their mode of existence, especially not when contrasted with the profane image of work. One way to conceive of them is as the background noise or cloud out of which a figure will emerge. «We live in the midst of a forest of virtuals that are unknown to us», a «kaleidoscopic interplay» of a «multitude of absences» that, like Leibniz's minute perceptions, «have no other reality than that of being conditioned hypothetically or in advance» (Souriau [2015]: 156-157). Although conditioned by the eventual figure that will change their modality, these sketchy existences are also the conditions of the figure that is to-be-made, since without them, the transmodal passages involved in its realization remain unthinkable. In short, the restless pressures and counterpressures of the virtuals, the communication between all sorts of evocatory existences, differentiates what can and what cannot be accomplished, and as such is implied in any creative act.

When Souriau describes the work of instauration as a surexistential «drama», this is because the point of view intrinsic to the work excludes any form of sovereignty on the side of the creator or worker. For example, there is no writer without a virtual readership, for which the currently existing readership is no more than the «evocatory formula». Whatever form the work to-be-written will take, it will only come about as the «reverberating

effect» (Souriau [1938]: 114, 25) of this informal readership. The soul of the author itself will find its realization as the place where this reverberation takes place, but only insofar as it has let itself be expanded by collaborating with it. Something similar can be said of the reader: their task is not to represent a work from their own standpoint but to generously participate in the completion of the work up to the «acme» of its presence, where it appears precisely as its own point of view, its «highest degree of perfection» (Souriau [1938]: 24). As with the conquering of somebody's heart, our soul cannot really exist except by making common cause with those metamorphic forces that we help become effective and that make us more real in turn.

Like Simondon one generation later, Souriau defines the soul as an overflowing of the actual psyche into the richness of its relations. By calling this relational wealth «virtual» he shifts the emphasis to the precarity of its mode of existence:

To have a soul is to possess riches not actually in your possession; it is truly to live certain unreal lives; it is to be greater than yourself [...]; it is to constitute a substantial universe and to be that universe yourself, though it be made only of insubstantial events, transitive operations, and labile phenomenalities (Souriau [1938]: 3).

If spiritual existence is not actual but virtual, this is because we are dealing with a life that we do not own. Souriau repeatedly contrasts Giordano Bruno with Descartes in this regard. The continuity of the clear and distinct cogito passes through a premonitory and penumbral «demi-existence» in which what Descartes calls the *res cogitans* does not yet exist (Souriau [1938]: 28; Souriau [2015]: 120-121). The representational consciousness of the psyche contains no information about the consistency of the soul, no matter whether that of itself or that of others. Rather, for the soul to exist it must «conquer» the noise of the «lesser existences» (Souriau [1938]: 31) that surround the individuality of self-consciousness. The reality of the soul is measured by its virtual belongings, but the soul itself is only one factor in

the architectonic of this belonging: «The soul that we do not have, but that we could have, is formed, in its virtuality, from the harmony that arranges whatever it may be, whose interrupted contours were momentarily traced by the sketch of an interior melody, into chords» (Souriau [2015]: 157). The point is that, for a soul (*un peu d'harmonie*) to be realized, it must be supported by a spiritual form, the formal cause of the work to-be-made that grounds all other modes insofar as they participate in its realization.

This intermittent existence between real existence and a lack of reality means that happy are those souls for whom life conforms to the fullest extent to a single mode of existence. Builders build walls and athletes train their bodies, just as hunters hunt, fishers fish, farmers farm and thinkers think (Souriau [2015]: 26-27). However, it is given only to very few of us to live a life that almost entirely coincides with a single stable form. For the rest, and especially for those with many «talents», it is riddled with leaps and translations between modes in which we only participate more or less. Here the synaptic mode of existence of the soul is inseparable from the question of intensive variation: «how *is* the saint the man of action, how *is* the man of letters the lover, how *is* the soul the body?» (Souriau [2015]: 204). Even if, in the work of instauration, we are carried by virtualities, it therefore does not follow that the transmodal passages involved in the instauration of our lives are unproblematic. On the contrary, the soul usually appears in the problematic form of a virtual work to-be-made. We know ourselves to be implicated among the forces that condition the realization of this work but without knowing what is required from us, except that all these forces must be put in some kind of relation to one another.

OVERCOMING DUALISM THE LEIBNIZIAN WAY

At first sight, what Souriau calls an architectonic appears to be the same as what we traditionally call the body. Isn't it generally the case that

a soul cannot exist separate from its incarnation save by way of miracle? Isn't embodiment the a priori mode of being-in-the-world of the soul? The problem with this interpretation, however, is that it downplays almost everything that we have problematized qua the mode of existence of the soul so far. For it assumes that there is a kind of internal relation or pre-established harmony between the soul and its body, which tends to reduce the soul to the psyche. We must therefore correct a misunderstanding that pertains to both the body and the soul.

For too long philosophers have been fixated on the body. For phenomenologists the precedence of being a body over having a body constitutes a solipsistic enclosure from which no fleshy togetherness can save us. Even Michel Foucault's analytic of the microphysics of power serves only to demonstrate that the soul is the «effect and instrument of a political anatomy; the soul is the prison of the body» (Foucault [1977]: 30). In reality, our organisms are relatively indifferent to power grabs. The soul, by contrast, is the affectability animating the body (Lyotard [1997]: 243). Its opaque presence constantly oscillates between growth and remission. The soul is thus the open field in which potentials and tendencies meet, in which the (re-)composition of the body takes place (Berardi [2009]). It is the soul, precisely insofar as it does not coincide with its body and knows much more interdependency, that is the object of power.

For Souriau, the question of power is that of spiritual possession. If existence itself is a hope or possibility, the realization of one or several modes is a question of possession. Yet we must insist that possession is a double-edged sword. To possess is simultaneously to dominate and to be enslaved. While the philosophical tradition approaches this duality dialectically – by way of an endless redistribution of essence and existence, or soul and body, or potentiality and actuality, or cause and effect – this obfuscates that the problem of incorporation need not be that of re-establishing their unity. Rather, Souriau is speaking of a possession without ownership. The soul neither possesses a body nor is it possessed by it (Lapoujade [2021]:

61, 46-47). Rather, to possess oneself is to devote oneself to emergent potentialities one does not simply own. What one has does not coincide with what one is, because the very richness of these «properties» lies in their autonomous existence. In fact, it is not the soul but these potentialities that must be given a «body», in the instaurative process that gives them the completion they lack without us.

The enlargement of the soul has less to do with ownership or embodiment than with efficacy or grace. The very distance between the soul and its existences is also the need for a more real existence of everything it requires. For all these existences to acquire presence, a body beyond the individual psyche has to be made that celebrates a new type of interiority to which we as its co-creator must adapt in turn. Perhaps this conquest of one's virtualities is best compared to the process of transubstantiation. As the soul of Christ demands to be made effective in the bread and the wine and does not exist outside it, the authority of the priest is entirely based on the extent to which the speech act «this is my body» is answered by the community of other souls who feel equally obliged by the presence of Christ. In the theurgy (the «work of God») that makes beings pass from one mode of existence into another there is no separation between cause and effect, possessor and possessed, or medium and message. The soul does not represent the body or vice versa. Rather their transindividual relation is one of expression or substantiation. It is only in this operative sense of a *presentia realis* that the architectonic of the soul equals a body. The soul only exists if it can lean towards something that leans towards it – that is, if it can believe.

Contrary to the body that we make / do / give, the empirical body we have or the organic body that we are offer no model for this kind of individuation. Approached from a different angle, this is also implied by Spinoza's famous dictum, illustrated with the examples of sleepwalking and drunkenness, that «no one yet has been taught by experience what the body can accomplish»? We do not know what the architecture of the body consists

of – that is, which modes of existence converge in it, and according to what ratio – because the work of its composition is precisely what, in terms of Souriau, remains «to be done»: it requires the commitment of a soul, which is the rational part of our lives.

In problematizing the consistency of our lives in terms of having or lacking a soul, Souriau agrees with Spinoza that we are dealing not with a metaphysical but a practical problem (Souriau [1938]: 3). But then why does he retain the old dualism of body and soul at all? Because instead of substantial union, which carries the risk of possessive individualism, there are «collaborations (I am able to make *use* of my body, that instrument, and it is also able to make *use* of me), transitions, correspondences, and a certain habit of being together» (Souriau [2015]: 190, my emphases). In fact, we must resist at all costs the risks of monism: the conflation of the ontic and the existential, or of totality and unity, as well as the nullification of the distance between body and soul. For how are we to conceive of creation when the multiple modes are still predicated of a single substance, or at least adhering to the Great Chain of Being, in which their intra-active solidarity is totalized following a preexisting order?

The real question is not how to achieve the union of body and soul but something quite different: «Soul is what we are. Is it mad to want to be the body that we have, to want to be it, as well?» (Souriau [2015]: 189). What is at stake in spiritual life is the realization of a mutual «use» of bodies and souls that gathers the different ontic and transitory modes of existence not in an identity but in a way that exceeds its constituents. «What interests us is a totalization, which, beyond the plurality of the kinds of existence, brings about something that not only embraces them, but distinguishes itself from them and surpasses them» (Souriau [2015]: 197). In order to overcome any hierarchy between body and soul, in other words, *we must learn to count beyond two*. Surexistence cannot be understood in terms of either an ontic monism or an ontic dualism but demands an ontic pluralism that matches an existential pluralism.

It is here that Souriau turns to Leibniz, who had already redefined the soul as a force of realization (*vis viva*) that is being modified and dispersed under the influence of a multiplicity of other forces even as it gathers and harmonizes them in the unity of its own «body» or point of view. If the body constitutes the individual soul's point of view, the mode of existence of the soul is the capacity to own a body. It is a claim on, or demand for, the modes of existence of other souls as so many dimensions of oneself. To capture their vibrations is to incorporate them, yet in *giving* them a body, we *acquire* a spiritual life beyond ourselves. For Leibniz, the pursuit of individual power is therefore not opposed to collective harmony and freedom, but the condition for it, and vice versa.

If everything that is real has a soul, it therefore does not follow that Leibniz or Souriau are «idealists» who reduce everything to a single mode of existence. Elsewhere I have given a Leibnizian account of the relatively and relationally individuated nature of bodies in terms of transindividuality, that is, not in terms of embodiment but in terms of a *com-positioning* through which monads get a grip on one another (van Tuinen [2021]). On the one hand, it is obvious that, for Leibniz, the intersubjective haunts the transindividual. Simondon calls it «the interindividual»: the moment when the metastability of spiritual life collapses into identity, that is, the narcissistic structure of monadic egos «that remain in their same level of individuation and that seek in other individuals an image of their own existence parallel to this existence» (Simondon [2020]: 180).¹ In Leibniz the stability of this mirroring is warranted by a strict domination of form over matter, that is, a strict separation between the monadic closure of the soul and the relational nature of embodied social life. The soul is a moment of disindividuation of the social (a regression to the purely individual) and social life is a disindividuation of the soul (the

¹ Simondon echoes Souriau when he speaks of the «false aseity» of those who retreat into substantial individuality (Simondon [2020]: 278, 313).

group regresses to something merely social). On the other hand, what remains unthought in this vulgarized Leibnizianism is what Simondon calls the «obscure zone» of the operation of individuation itself, which cannot be explained on the basis of what is already individuated (Simondon [2020]: 350-355). As I have argued, the transindividual must be understood as this transformative weaving between the monadic and the corporeal. It is precisely the impossibility of truly separating the orders of the individual and the social, coming to the fore in the fascination with the confusion of the hierarchy between souls (and the ensuing solipsistic fear that we will not recognize ourselves in our own kind) and in the need for mediating «bonds (*vincoli*)», that situates Leibniz squarely within the spiritual life of mannerism and the baroque.

The reason why any separation between the domain of private spirituality and publicly life is impossible, is that there exists no such thing as a common outside world in general. Instead, the cosmos is «under construction», being composed as an infinitely scaled clustering. Even in the idealist reading, Leibniz does not bracket the world but renders it internal to the different points of view and thereby multiplies it (Leibniz [1989]: 42). Perspectives are not added on the world like mental representations; rather, they are immanent modifications of the world. A comprehensive or self-reflexive Leibnizianism shows that they are manners of having, not manners of being. To possess being is to possess a body, but to possess a body is to be entangled with other souls in a mode of perspectival overlap that remains external to each of them considered individually. It is these other souls considered in separation from their bodies that, for Leibniz, have a mode of existence resembling the virtual forces of metamorphosis in Souriau. They are implied by the representations and appetitions of the soul, just as they pervade our organic bodies in the form of fluctuating matter, all the while remaining irreducible to either mode of existence. Thus, there exists the monadic soul that demands for its own realization body parts, selecting and linking them through itself,

but also the polyphony of other monads that meet this demand but without giving up on their own demands. Beyond the pre-established harmony of monads, the architectonic challenge is to realize all these existences by giving them transindividual (spiritual) bodies that exceed the (idealist) unity of soul and organic body that they each seek to actualize on their own.

It is in these threefold terms that Souriau gives his most concise description of spiritual life. He does not outright dismiss the Leibnizian notion of a pre-established harmony but emphasizes the problematic nature of the work involved in the realization of such an integral «hypothesis»²:

Immanent justice: to exist in the manner of a body, is to be a body; in the manner of a soul, to be a soul. You will be a soul if, in the mathematical ratios of their architecture and the array of their sororities, your interior harmonies outline virtual riches and make you greater, and also more indestructible and fulfilled, than you yourself are. But you will only also be a spiritual being if you can manage to live while bearing witness for the *surexistent* that would be the unique being, master of all three of these voices in concert, of these three modes of existence [of body, soul, and virtuals – svt]. This being does not exist, but you bear witness for its reality, which is higher and richer than that of any of those polyphonic voices, if your life is modified and modulated in accordance with this *surexistence*: the substantial union of the three (Souriau [2015]: 212).

Instead of the unity between body and soul, the substantial union of three consists of a conformity or correspondence. Body, soul, and the virtuals do not mirror or resemble one another immediately, i.e., to the point of the total identity. Rather, their surexistential unity remains exterior to their ontic determinations even though it transforms them. Each responds to the responses of

² Souriau resists the notion that harmony is pre-established for the same reason that he dismisses monism, namely insofar as it risks effacing the modal differences in the falsity of a unified totality, but he does not reject it as the challenge to maximize integral reality (Souriau [2015]: 202-203).

the other two in an «echo»³ (Souriau [2015]: 210, 106, 223, 233, 238; Leibniz [2007]: 336-338; cf. Simondon [2020]: 279), a communication across an incompressible difference, such that in their mutual aid a new, transformative mode of existence appears. A surexistential mode is «a common reality having dominion over ... the modes that correspond to one another». It surpasses the diversity of the modes that participate in it, not by undoing specific existences, but by becoming the new «reason or law» of their response at the existential crossroads. Just as, in art, one does not have genius but pays attention to the call of genius in the works to be done, in a spiritual conversion the soul becomes obliged to a new right of existence. Immanent justice means that the surexistential reality that you bear witness to is what judges you (e.g. God). This is what spiritual life consists of: I lend existence to something that is bigger than me, I «use» or «repeat» it in some way, with a passion «that modifies me without changing me» (Souriau [2015]: 210) entirely.

Instead of a question of domination – or total union, which would come down to the same thing – the political challenge that issues from this transmodal understanding of spiritual life is that of a pragmatic of existential transformation. How can we remain an open place for the surexistential modes that cannot exist without us? Through what infrastructures of proximity do we protect the virtual nature of the soul from the institutional forces that actualize us only as bureaucratically situated psyches? In short: how do we strengthen our imagination beyond the ongoing reproduction of possessive individualism?

THE COMPOSITION OF SUBJECTIVITY

In this more political key Giorgio Agamben has recently emphasized that the metaphysical mystery of the conjunction of body and soul is

³ In my *The Philosophy of Mannerism. From Aesthetics to Modal Metaphysics* (van Tuinen [2022]: 83-104), I discuss this transition from mirroring to echoing as the trademark of Leibniz's pragmatism.

less interesting than the practical mystery of their *disjunction* (Agamben [2016]: 272). For only a disjunction can replace the relation between already individuated terms with a direct, pre-individual contact. Just as, in the eucharist, the normal mediation of dominance and servitude through ownership is replaced with a more immediate form of intimacy, Elias Canetti famously observed that in the crowd the fear of being touched disappears and gets replaced with a feeling of absolute equality. Like an intermonadic capture, a crowd marks a «destitution» of juridical and social property relations. Destitution is not about destroying the relation that provides the unity of composition of bodies but about liberating other modes of unification that have remained inactive. At stake are those modalities of having a body that do not adhere to the forms of individual ownership and embodiment. Instead of actualizing having as being, these are the modalities in which the body can incorporate something like a collective soul. Or in terms of Agamben, at stake is not a negation of our bodies but a «deposition»: a different «use (*chresis*) of bodies», that is, a disaggregation that is at the same time a new freedom of forming and dissolving bonds (Agamben [2016]: 12-13).

The autonomy of use is not that of a new form of sovereignty but of a sovereignty rendered inoperative. To conceive of use without appropriation is to think common life as that which effectuates itself according to its own rule or form instead of an already established form. Always admitting of variations, it is precisely through their non-coincidence that soul and body, form and life, dominator and dominated can enter a threshold of indistinction. Masochism, for example, consists of a neutralization of the juridical order and the contract through parodical exaggerations of master-slave domination. Of course, it matters still whether one is a master or a slave, but what changes is that masters and slaves now become integral parts of a more playful relation that exceeds them and potentially modifies their composition according to a new, inappropriable capacity to affect and be affected. When «expropriated», use is not about the relationships between subjects or between sub-

jects and objects, but about communal life itself in relation to own way of relating / manifesting itself. (The function of the hyphens in Agamben's concept of «form-of-life», in turn borrowed from Wittgenstein (*Lebensform*), is to indicate that the genitive is both objective and subjective.) With every new «use of bodies», life, in its habitual sequence, makes itself a new consistency, a new mode of individuation, indeed, a new mode of having a soul. This communal autonomy is what makes a form-of-life resemble a spiritual bubble. What's exciting is not that the body is still unknown, but that new forms of spirituality arise among the deactivated property relations. Form or modality is no longer a property but a use, just as the unity of the body is restored to its vibrating potentiality. Since spirituality is the taking care of the transindividual form of our life, what Agamben calls the use of bodies equals the expansion of our souls (Agamben [2016]: 31-37).

To speak more concretely, let us conclude with an example provided by Susan Sontag when she describes her feeling of discontinuity as a person in transmodal terms:

Feeling of discontinuity as a person. My various selves – woman, mother, teacher, lover, ... – how do they all come together? And anxiety at moments of transition from one “role” to another. Will I make it fifteen minutes from now? Be able to step into, inhabit the person I'm supposed to be? This is felt as an infinitely hazardous leap, no matter how often it's successfully executed (Sontag [2012]: 209).

Neither Souriau nor Sontag would deny that souls are ontic or thing-like in that their mode of existence involves a certain permanence or what Souriau calls «monumentality». Sontag's soul, the mode of existence called «Sontag-ity», is, as it were, precisely this experience of «self-possession in the indivisibility of a personal identity» (Souriau [2015]: 148). But this experience of self-possession is made possible by the stability of the environment to which the soul in turn belongs. The subjectivities that correspond to womanhood, motherhood, teacherhood, and loverhood not only demand correlates such as children, stu-

dents, and lovers but, as the scare quotes around the word «role» suggest, a whole ecosystem of conspiring factors without which the correlative realization of their drama is bound to stall – a transmodal architectonic that was already rapidly disappearing in the time and place where Sontag was writing.

We are used to work on ourselves as a work of art, but this amounts to kitsch as long as we are not able to handle a spiritual distension between the individual psyche and its virtualities. It is not difficult to interpret Sontag's description of the modal vertigo of the soul in terms of a narcissistic longing for the integrity of individual identity beyond the fixity of social roles. Does it not express precisely the kind of paranoia about ourselves that contemporary psychotainment taps into with its promise of «equilibrium» and «harmony»? And is it not precisely this paranoia that saps our potentials?

Both for Souriau and for Sontag, however, the problem of the existence of the soul does not get defined at the level of the private individual but in terms of the structural conditions of our capacity to «be greater than ourselves». While continuity has never been a given, today it is not so much the institutional division of roles but the architectonic coherence of modes that is under pressure. Just as «social» networks and artificial intelligence cheapen and foreshorten our experience of the other, it becomes increasingly hard to imagine a transindividual constellation that still «outlines the me in which it can be incorporated» (Souriau [1938]: 116-117). Reduced to the empty form of a profile page, the I of digital networks is no longer the index of some in-/anterior property. We do not know whether we can still rely on our collective harmonies, precisely because their operation does not need the robinsonades of ghostly subjectivity that it continues to generate like post-industrial waste. Doesn't Sontag describe the permanent crisis of presence of the zombie self under the conditions of a recombinant capitalism, in which we are reduced to transitory functions in the socio-juridical management and regulation of «human potential»? Do we not live in a world in which the sys-

tematic forces of operativity constantly appeal to the capacities of our psychic life but without offering us the means to realize them in any meaningful form?

It is here that Souriau's account of surexistential instauration reveals not only its heuristic value, but also its practical purpose. What needs to be restored is not the integrity of the body or the ego, but our attachment to the world. In order to become more present, we need to re-anchor ourselves by reclaiming the potentials of a shared point of view and defend this form-of-life from that which denies its possibility. To realize our existence is to metastabilize new circuits of transindividuation in which we bind and influence one another by making ourselves tools for others who are to be used in turn. And as the verbs 'to bind and influence' suggest, we need to be particularly aware of the risk of confusing solidarity with social control.

In his description of the «fortunate poverty» (Souriau [2015]: 213) of life in having to find its own form, Souriau's account of spirituality comes remarkably close to Agamben's free use of bodies. It is knowing:

how to isolate that which really is plenitude and richness, what is most capable of approaching surexistence. That reality relates to us like a chord's harmony with the distinct voices that perform it. It is through *use* that we play the polyphonic voices of existence, which are its various modes, and on the plane of which we find ourselves through our practice of the art of existing – It is through *use* that we can give back to that polyphony, as if from another world, the accents and chords that are our contribution to, as well as our participation in, the realities of *surexistence* (Souriau [1938]: 214, my emphases).

Use is the domain of partial agreements and differences. The insistence on use rather than possession makes it clear that the achievement implied is not solitary, unlinked, or isolated but something that works through circulation, transformation, and alchemy. Moreover, it is not based on the hierarchic functions of social and institutional life but on the weaker yet more direct

links such as the road we make as we walk, or the rhythmic convergences of love within overdetermined interests and contradictory attachments. In use possession itself becomes a co-belonging in potential. Forms-of-life circulate among us not as totalities but as tonalities, not as positions but as resonances. All incomplete are those who refuse the closure of the self as much as the functional division of totality. It is those who maintain a certain opacity of existence, typically in the mode of conspiracy or complicity.

REFERENCES

- Agamben, G., 2016: *The Use of Bodies*, transl. by A. Kotsko, Stanford University Press, Stanford.
- Berardi, F., 2009: *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, transl. by F. Cadel and G. Mecchia, Semiotext(e), Los Angeles.
- Foucault, M., 1977: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, transl. by A. Sheridan, Vintage Books, New York.
- Lapoujade, D., 2021: *The Lesser Existences. Étienne Souriau, an Aesthetics for the Virtual*, transl. by E. Beranek, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Leibniz, G.W., 1989: *Philosophical Essays*, ed. and transl. by R. Ariew and D. Garber, Hackett, Indianapolis.
- Leibniz, G.W., 2007: *The Leibniz – Des Bosses Correspondence*, ed. and transl. by B. Look and D. Rutherford, Yale University Press, New Haven.
- Liotard, J.F., 1997: *Postmodern Fables*, transl. by G. Van Den Abeele, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Simondon, G., 2020: *Individuation in Light of Notions of Form and Information*, vol. 1, transl. by T. Adkins, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Sontag, S., 2012: *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964–1980*, Rieff, D., (ed.), Picador, New York.
- Souriau, É., 1938: *Avoir une âme. Essai sur les existences virtuelles*, Les Belles Lettres / Annales de l'Université de Lyon, Paris.

- Souriau, É, 2015: *The Different Modes of Existence*, transl. by E. Beranek and T. Howles, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- van Tuinen, S., 2021: *Intersubjectivity and Transindividuality: Leibniz, Husserl, Deleuze, and the Composition of Worlds (Animal Monadology)*, “Lo Sguardo. Rivista di filosofia”, 32, pp. 109-129.
- van Tuinen, S., 2022: *The Philosophy of Mannerism. From Aesthetics to Modal Metaphysics*, Bloomsbury, London-New York.



Citation: I. Rieusset-Lemarié (2022). Les formes constantes: une ontogonie ubiquitaire et pragmatique. *Aisthesis* 15(2): 115-123. doi: 10.36253/Aisthesis-13905

Copyright: © 2022 I. Rieusset-Lemarié. 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.

Les formes constantes: une ontogonie ubiquitaire et pragmatique

The constant forms: a ubiquitous and pragmatic ontogony

ISABELLE RIEUSSET-LEMARIÉ

Université Paris 1
irieusset@orange.fr

Abstract. According to Etienne Souriau, ontology must be grasped in light of an ontogonic perspective in which future is to be rebuilt permanently as an act. We show that “constant forms” support Souriau’s aim that ontogony must be both ubiquitous and pragmatic. Firstly, the “constant forms” support Souriau’s ubiquitous ontogony which aims to escape the reification due to the “law of localization”. Secondly, as far as they are considered as “action template”, the “constant forms” support Souriau’s pragmatic ontogony according to which “existence is an act”. Thirdly, Souriau characterizes as “constant forms” the morphemes on which is based his synaptic vision (as opposed to the ontic vision) which values the dynamical role of transitions in order to create a future as an act, as it is required by the criteria of pragmatic ontogony.

Keywords: Ontogony, Constant forms, Ubiquity, Copula, Morphemes.

1. UNE ONTOGONIE UBIQUITAIRE: VISER L’UBIQUITÉ POUR ÉCHAPPER À LA CHOSIFICATION

Pour comprendre une philosophie et, spécifiquement, ses enjeux ontologiques, il faut partir de ce à quoi celui qui l’a conçue tente d’échapper. Pour Etienne Souriau, cette «malédiction» à laquelle l’être humain doit échapper, c’est ce qu’il nomme la «loi de localisation». Pour qui se demanderait si le mot de «malédiction» n’est pas trop fort, il suffit de se rappeler ce passage de *Pensée Vivante et Perfection Formelle*, qui associe à la «Marque de la Bête» (soit le signe le plus maléfique qui soit) cette obligation à occuper un lieu:

tout vivant est avant tout un corps – un corps qu’il traîne de lieux en lieux, un corps qui n’est jamais en deux lieux à la fois et, qui pis es (c’est bien là la Marque de la Bête), qu’il faut qu’il soit toujours quelque part; un corps qu’il s’agit de protéger contre les heurts et les blessures, et pour cela qu’il faut déplacer, mais qui effectue ses déplacements dans un laby-

rinthe, dans un espace peuplé d'impénétrables qu'il faut contourner pour passer outre, qu'il faut chasser de leur lieu pour l'occuper. Et sans doute, c'est plus une chose qu'un vivant, l'être dont l'histoire se confond avec celle de son corps, et par conséquent avec celle des objets résistants (Souriau [1925]: 211-212).

La visée ontologique d'Etienne Souriau est donc d'abord à comprendre comme cette exigence d'échapper à la «chosification» résultant de cette malédiction qui marque l'être humain du fait de sa soumission à la «loi de localisation»: «Là est le problème. Etre, ubiquité, deux pôles. [...] Voilà pourquoi nous pensons que la vie vivante [...] suppose quelque chose de plus que la simple position d'une réalité. Ne la possèdera que celui qui saura dépasser la loi de localisation qui est l'essence de cette réalité, sans en perdre cependant la saveur» (Souriau [1925]: VI). L'exigence ontologique de Souriau est donc d'échapper à cette chosification (déterminée par la «loi de localisation») grâce à la «vie vivante» qui ne pourra être l'enjeu que d'un processus de conquête sans cesse renouvelé: «C'est au sein même de l'univers réel [...] qu'il faut construire la vie. Elle ne peut donc différer de ce réel brut que d'un point de vue formel, architectonique, c'est à dire rationnel, si on se garde de confondre le rationnel et l'idéal» (Souriau [1925]: VI). Dans cette «vie vivante» qu'il faut «construire», on reconnaît les fondements de cette philosophie de l'instauration qui sera l'œuvre de Souriau. Pour resituer cette exigence dans le cadre de la problématique de ce livre instaurateur qu'est, pour Souriau, sa thèse qu'il réédita trente ans après sous le titre *Pensée Vivante et Perfection Formelle*, il faut partir du rôle fondateur qu'y joue la raison: «La conquête de la vie vivante est avant tout œuvre de raison» (Souriau [1925]: VI). Cependant, ce qu'entend Souriau par «raison» reste non seulement spécifique (par sa différenciation de l'idéal) mais singulier, en tant qu'il appréhende cette raison «d'un point de vue formel» (Souriau [1925]: VI). Pour être fondé sur la raison, l'enjeu ontologique visant à échapper à la «chosification» va s'actualiser par la recherche

de ces «formes perpétuelles» qui échappent à la «loi de localisation» en tant qu'elles «peuvent être supportées par des substances diverses» (Souriau [1925]: XI). Cette Raison (en tant que solution pour échapper à la «loi de localisation» et trouver cette forme d'ubiquité qui permet de posséder la «vie vivante» sans perdre la «saveur» de la réalité) s'avère s'actualiser, pour Souriau, dans la capacité de «penser en formes stylisées» ce qu'il faut entendre, dans cette visée sourialienne, comme des formes perpétuelles qui resteront toujours à reconquérir en raison du «caractère partiel et fragmentaire des ubiquités conquises» (Souriau [1925]: XII).

Cette «conquête de l'ubiquité» (qui donne à la visée de Souriau des accents valériens) ne pourra s'actualiser que dans un à venir toujours à reconduire parce que, dans sa visée ontologique, la constance de la forme perpétuelle, semblable à elle-même, sera toujours à reconquérir: «Constance ou plutôt inflexibilité [...] Il s'agit moins de garder une idée à l'abri du changement que de la refaire toujours semblable à elle-même. [...] Ceci posé, il nous a paru qu'il n'y a pas d'autre signe du passage de l'idée par la forme qui revient semblable à elle-même, que la perfection même qu'elle a sous cette forme» (Souriau [1925]: XVIII). Où l'on voit que la philosophie de Souriau, dite de l'«instauration», serait plus rigoureusement qualifiée de philosophie de la réinstauration. Mais la perfection de la forme ne se trouve ni en amont ni, a fortiori, en aval, raison pour laquelle Souriau préfère utiliser le qualificatif de «formes stylisées», pour éviter les connotations téléologiques du concept de perfection :

Voilà pourquoi nous parlons moins de penser par formes parfaites, que par formes stylisées. Ainsi évitons-nous les dangers que comporte la notion de perfection, si souvent entachée (par l'intervention de la finalité) de considérations métaphysiques, qu'on a cherché à éliminer entièrement ici. Au reste, il était impossible de tomber dans ce danger, dès qu'on était averti que le critère cherché devait être une qualité intrinsèque de la forme. Ainsi l'ordre logique des idées nous a conduit à conclure par des considérations esthétiques [...] (Souriau [1925]: XVIII).

C'est l'ancrage de son ontologie dans l'esthétique qui permet à Souriau d'éviter le piège de la téléologie, tout en préservant l'articulation entre constance des formes perpétuelles et processus de leur (ré)instauration, toujours en devenir. C'est pourquoi l'ontologie sourialienne ne peut être qu'une ontogonie. C'est cette perspective ontogonique qu'on retrouve chez Jankélévitch: «Le devenir n'est rien d'autre que de l'être toujours naissant; le devenir n'est pas seulement ontologique et ontophanique. Il est encore et surtout ontogonique, ou plus simplement encore, il est création perpétuellement recommencée» (Jankélévitch [1957]: 26). Mais la spécificité de cette visée ontogonique demeure chez Souriau en tant qu'il vise à instaurer ce que nous qualifions comme une «ontogonie ubiquitaire».

En rappelant que l'antithèse de l'ubiquité, à ses yeux, est la singularité (Souriau [1925]: 164), Souriau montre qu'il entend par «ubiquité» ce qui peut se reproduire à l'identique (où s'atteste l'incidence valérienne et benjaminienne pour laquelle ce désir d'ubiquité s'appuie sur des capacités de reproductibilité). On retrouve ce «retour semblable à soi-même» de la «forme constante» en tant qu'elle actualise la perfection de la «forme stylisée» et qu'elle donne vie à cette exigence d'ubiquité, non sans altérer quelque peu le sens de ce dernier terme qu'elle infléchit du côté d'une capacité à jouer de la cyclicité du temps pour qu'elle «se retrouve identique en divers lieux et temps»: ce qui serait la façon dont Souriau pense réalisable cette forme minimale d'ubiquité permettant d'être en plusieurs lieux et temps, si ce n'est «à la fois» – critère d'une ubiquité absolue – à tout le moins à chaque tour et retour, cycliquement – critère de ce que nous qualifierons d'«ubiquité relative». La visée périodique prévoyant le retour de régularités aurait cette puissance ubiquitaire chère à Souriau: «il y a cependant ici une véritable induction, dès que la constatation du retour d'un fait lui ôte sa singularité, pour le mettre hors du hic et nunc, s'il se retrouve identique en divers lieux et temps» (Souriau [1925]: 163). Cependant, l'ontogonie ubiquitaire sourialienne est, avant tout, stratégique.

2. DU POUVOIR D'ANÉANTISSEMENT DES HEURTS RÉELS A LA SAISIE DES FORMES CONSTANTES PAR LES HEURTS IMAGINAIRES

La stratégie ubiquitaire est posée comme une alternative à une certaine expérience du temps car «pour ceux qui se heurtent aux angles de la vie, qui se blessent à ses durs à coups, le temps est fait d'anéantissemments» (Souriau [1925]: 153). Ce que cherche à éviter Souriau, ce sont les heurts: heurts de l'espace (en tant que conquête d'un autre lieu, d'un autre territoire, non sans heurter les autres présences qui y étaient assignées) et heurts du temps (en tant que celui-ci est vécu comme puissance d'anéantissement). Ces heurts sont causes de blessures. Pour y pallier, reste la posture philosophique qui opère, côté espace, comme une «conquête de l'ubiquité» et, côté temps, comme puissance du passé à engendrer un «présent tout neuf» (Souriau [1925]: 153). Dans les deux cas, sortir des logiques de heurts et d'anéantissement sera l'enjeu de l'instauration de ces «formes constantes» par lesquelles une forme d'ubiquité sera conquise (Souriau [1925]: XI-XII) et par lesquelles une forme du présent, soutien d'anticipation de l'action à venir, pourra recroiser une forme du passé. Une des solutions envisagées par Souriau pour échapper à ces logiques d'anéantissement sera d'engendrer «une conception rythmique du devenir, par laquelle tout ce qui a disparu doit reparaître quelque jour: en sorte que rien n'est véritablement anéanti» (Souriau [1925]: 160). Mais cette visée fondée sur la présomption de «périodicités» est critiquée par Souriau: «Une telle méthode est, bien entendu, fort éloignée des exigences pragmatiques, à cause même de son caractère fataliste. Elle peut servir à prévoir, mais non à agir» (Souriau [1925]: 162-163).

Qu'elles soient ontologiques, logiques ou esthétiques, les réflexions philosophiques de Souriau apparaissent, in fine, pragmatiques, ancrées qu'elles sont dans l'exigence de mettre au jour des dispositifs prédisposant à «agir». Si le verbe «être» ne sera in fine important qu'une fois ramené par Souriau à sa fonction de copule (nous y reviendrons), c'est le verbe «agir» qui importe le plus

pour Souriau. L'ontologie tend à s'y effacer au profit de l'établissement d'une pragmatique déterminant une orientation ontogonique qui nous permette d'échapper au fatalisme. Ce qui compte pour Souriau, c'est ce qui permet de prédisposer (par des formes constantes) aux conditions d'actualisation d'un sujet agissant. Mais agir, pour Souriau, c'est d'abord se saisir de la réalité par des formes constantes.

Pour rendre compte des processus psychiques par lesquels la saisie d'une forme constante est possible, Souriau fait du récit de la rencontre d'un chevreuil une situation méthodologiquement heuristique. Dans ce contexte, l'ontogonie stratégique de Souriau va se faire agonistique. On va y retrouver, en effet, le rôle du heurt et de l'obstacle mais, cette fois, au sein d'une «expérience fictive» qui va en transformer la valeur. Alors que dans la réalité il s'agit de se protéger des heurts, voire de les éviter par une stratégie de «contour», on ferait appel au contraire à l'imagination de ce heurt pour concevoir une forme constante. Dans ce cas, le heurt imaginé s'avèrerait positif tant son rôle dans la capacité à concevoir la permanence d'une forme serait fondamental. C'est dans la situation de sa rencontre avec un chevreuil – dont le récit a valeur de modèle archétypique – que Souriau développe ce rôle heuristique du «heurt imaginaire»: «Il se tourne vers moi; son contour change: il n'en reste de commun avec son aspect visuel de tout à l'heure que sa couleur d'un brun sombre» (Souriau [1925]: 210). A ce stade on peut croire que, à défaut des autres percepts visuels, à tout le moins la couleur permettra de trouver ce point commun entre les différents aspects saisis par la vue de ce chevreuil. Mais la couleur échoue aussi à ce rôle: «Sorti de la pénombre du bois, il entre au soleil, et tandis qu'il est noir par son flanc à contre jour, tout son profil dessiné par la lumière est d'un roux ardent» (Souriau [1925]: 210). Cependant la récolte méthodologique de cette rencontre du chevreuil ne va pas s'arrêter à ce constat d'échec des formes visuelles à prétendre prêter support à une forme commune identifiante. Ce que préparait ce choix rhétorique de la rencontre d'un chevreuil aux abois, c'est ce moment où, le voyant dispa-

raitre, c'est d'une autre rencontre, imaginaire, que naquit la possibilité d'en saisir, enfin, une forme

Qu'y a-t-il de commun entre tous les aspects, toutes les figures, toutes les grandeurs et toutes les couleurs qui ont correspondu à cette chose unique, un chevreuil? Qu'y a-t-il eu, sinon de savoir qu'en quelque moment où j'eusse pu, mieux caché, plus rapide, l'approcher d'assez près pour le heurter (et même de nuit sans le voir), j'aurais toujours heurté la même masse, frappé le même contour? Or ce chevreuil de nuit auquel je songe n'eût été ni plus ni moins réel que ce chevreuil de jour. Mais il eut été stable, essentiellement identique à lui-même; et c'est à celui-là que j'ai référé indistinctement celui-ci (Souriau [1925]: 210).

Ce qui relève de l'identité est invisible pour les yeux. Pour Souriau, la question ontologique de la saisie de l'identité n'est pas de l'ordre d'une essence mais d'une expérience, mais à condition de prendre en compte un des résultats de sa démarche ontologique singulière à savoir que «l'expérience est fictive» (Souriau [1925]: 217). La saisie d'une forme constante donnant prise sur une identité ne peut être engendrée que par la fiction d'une expérience imaginaire. Elle est donc affaire de représentation. Mais alors que, traditionnellement, les philosophes pensent les produits des représentations en termes d'images, selon un paradigme visuel, Souriau met à jour les racines tactiles de l'expérience fictive de l'imaginaire. Cependant, ce n'est pas tant un sens qu'il s'agit de valoriser qu'une expérience: celle de la résistance d'un corps éprouvée par le heurt qu'on éprouve à sa rencontre :

Un monde dans lequel nous rechercherions avant tout la continuité formelle des apparences visuelles, différerait profondément de celui où nous vivons, dont l'ordre essentiel est celui des résistances corporelles. Gardons-nous, en effet, des confusions où nous pourrions tomber en parlant ici de sensations tactiles, musculaires et surtout cinétiques. Ces formes sont faites [...] des obstacles que rencontre cette activité, réelle ou fictive, et de son arrêt selon certains contours, qui en dernière analyse ne sont pas autres que ceux de notre corps dans certaines positions (Souriau [1925]: 211).

Si ce heurt, fût-il imaginaire, est perçu comme positif, c'est que loin d'y être subi, il est plutôt de l'ordre, agonistique, d'un combat, d'où résulte une victoire, celle qui permet de récolter comme une «proie» (Souriau [1925]: 132), la saisie d'une forme constante permettant d'appréhender l'identité d'un être qui, dans la réalité, n'apparaissait que fuyante:

Je me suis dédoublé. Un moi [...] est resté immobile [...]. Un autre moi, celui qu'éveillé je vis dans mes rêveries [...] a couru aux flancs du chevreuil, l'a empoigné aux cornes, s'est éloigné là-bas traîné et secoué par lui, et l'a maîtrisé, haletant, dans l'ombre de la forêt. Mais si ces deux moi se sont peu à peu éloignés l'un de l'autre, les deux chevreuils, au contraire, sont restés sans cesse mêlés, et c'est l'animal imaginé (le chevreuil de nuit, toujours à la même distance du moi imaginaire et touché par lui) qui a donné consistance, unité, identité personnelle, aux divers aspects fugitifs de l'animal réellement vu (Souriau [1925]: 211).

Il faut une forme pour donner consistance à l'identité. La permanence ontologique des identités n'est pas une question d'essence, elle n'est pas un donné ontologique originaire. La permanence des choses est un réquisit de la raison qui se construit via la saisie des formes constantes grâce auxquelles on peut s'inscrire dans la démarche d'une ontogonie en agissant sur notre devenir. Mais ce que met à jour l'«exempla» du chevreuil, c'est le rôle de l'imagination dans l'instauration de cette forme. On saisit cette forme constante grâce à un «acte imaginé» (l'acte de la saisie imaginaire de ses cornes, dans le cas du chevreuil).

3. LA VISÉE SOURIALIENNE SINGULIÈRE DE LA LOGIQUE A L'AUNE DES FORMES CONSTANTES

«L'imagination de l'acte agit comme force idéo-motrice» (Souriau [1925]: 125): au delà de l'exemple heuristique du chevreuil, cette «loi» posée par Souriau va jouer un rôle dans la mise à jour d'un de ses concepts essentiels, celui du «gabarit d'action». Car ce n'est pas, seulement, l'on-

tologie, que Souriau revisite en la soumettant à un impératif d'action mais également, de façon indissociable, la logique. La question ontologique de la permanence des choses va nécessiter un réexamen de la logique à l'aune de la saisie des formes constantes (Souriau [1925]: 131). Or, ces formes constantes que la stylisation a simplifiées pour qu'elles soient transférables par le raisonnement à d'autres cas, Souriau va les appréhender en termes de «gabarit d'action»:

Que l'on songe en effet à la façon dont interviennent ces simplifications dans le raisonnement [...] il faut que le transfert en soit aisé à d'autres cas; [...] Il faut donc avant tout qu'elles puissent être retrouvées semblables à elles-mêmes en différents temps de notre vie psychique, pour faire leur fonction de gabarit. Nous voyions tout à l'heure que les propositions qui assignent à une forme un rôle de ce genre prennent facilement la forme décisive [...]. Or qu'est-ce qu'une décision, sinon précisément un gabarit d'action auquel nous pourrions comparer notre façon d'agir, et qui leur servira de type? (Souriau [1925]: 124-125).

C'est sous le prisme de cette aide à la décision (et de l'action qui en résulte) que Souriau revisite la logique en allant jusqu'à mettre son concept de «gabarit d'action» à la place de la cause efficiente et même de la cause formelle. La question est celle de la volonté: «celui-là seul en est doué pour qui la décision prise, qui fut la chiquenaude mettant en branle l'activité initiale, [...] n'a pas été seulement cette cause efficiente, mais encore une cause formelle, rigide, indéformable, contraignant l'exécution à actualiser la décision, non en s'en inspirant, en en dérivant, mais en y ressemblant» (Souriau [1925]: 125). A la place de la cause de l'acte, Souriau met un «gabarit d'action» qui opère comme un modèle, issu de l'imagination, mais où «l'imagination de l'acte agit comme force idéo-motrice» (Souriau [1925]: 125). Le «modèle» (qui est une forme) est performativement «instaurateur» d'un acte, et il évite l'inévitable évolution temporelle qui fait que l'acte diffère de la cause (volonté) qui en a lancé le processus (Souriau [1925]: 125). Ce que recherche Souriau, c'est que l'acte ne s'écarte

pas de la forme instauratrice (et c'est le rôle des ressemblances des «formes enharmoniques»). C'est toute la complexité de la philosophie de l'instauration qui valorise le dynamique mais requiert la permanence stable de la forme instauratrice: «les régularités naturelles procèdent [...] d'une exploration du monde, dont une forme explorante est la condition. On rencontre ici le problème du devenir [...]. L'expérience vécue du changement [...] est corrélatrice à l'instauration et au maintien dynamique d'un acte informateur» (Souriau [1925]: 128). Ce qui compte, pour Souriau, c'est le «maintien dynamique» de la forme instauratrice, en tant qu'elle est une forme constante, ce qui permet que le devenir ne soit pas la déviation de tendances incontrôlées mais soit à la ressemblance de ce «gabarit d'action» qu'est la décision, qui part d'une «forme essentielle». Mais pour que cette forme maintenue constante reste opérationnelle, encore faut-il que les choses qu'elle permet de saisir ne se métamorphosent pas. Tel est l'enjeu de l'étrange allégorie par laquelle Souriau appréhende la logique comme un jeu de colin-maillard:

Il est, si j'ose dire, quelque similitude entre la pensée déductive et le jeu de colin-maillard. On a saisi quelque chose dans les ténèbres; on en sait tout ce que la main peut apprendre; puis sans lâcher on réfléchit, jusqu'au moment où l'on annonce comment, rouvrant les yeux, on apercevra ce que l'on tient. Il faut, cela est évident, que l'on n'ait pas saisi Protée, et que durant qu'on ôte le bandeau, il ne se métamorphose pas entre vos mains. [...] Tel est ce qu'on peut appeler le postulat pratique de la déduction. Tout raisonnement déductif suppose la chose en état d'attente; c'est à dire inchangée depuis le moment où elle fut appréhendée sous une forme jusqu'à celui où l'on revient vers elle avec une autre forme (Souriau [1925]: 135).

La logique requiert la constance de la perception enharmonique présumant une communauté de matière de l'objet sur lequel porte le raisonnement qui doit être postulé «constant», même si ce raisonnement a pris du temps, ce qui implique de postuler que «ce temps doit être resté sans action, non sur nous mais sur l'objet» (Souriau [1925]:

134). Souriau semble, à première vue, au service de l'invariance des choses. Mais à force de faire un problème de la stabilité des choses entre la perception des formes par laquelle on les saisit, Souriau parvient à mettre le doute sur la stabilité de notre identité, du fait de la variation du temps. Il y a une incidence de déconstruction ontologique dans la méthode de questionnement systématique adoptée par Souriau. De là le questionnement sur la stabilité problématique des prédicats que nous attribuons à des sujets. Il y aurait un présupposé atemporel d'invariance problématique dans tout raisonnement logique du fait qu'on aborderait la copule «est» comme un «éternel présent invariable» alors que le doute serait de savoir s'il y a coïncidence entre un «a été» et un «est maintenant» ou un «sera». La copule (sur laquelle insiste Souriau) est à la fois aspectuelle et temporelle. De là le rôle fondamental de la copule dans la perspective du «temporalisme logique» qu'adopte Souriau:

Les propositions catégoriques, en posant sans condition l'inhérence de l'attribut au sujet, rendraient impossibles l'emploi séparé de l'un et de l'autre. Mais il y aurait des propositions où les deux termes ne seraient ni impliqués ni même contemporains: dans les jugements hypothétiques, la copule n'exprimerait pas une inhérence, mais une génération du conséquent par l'antécédent. Seuls donc ces jugements pourraient, pris comme majeure, donner naissance à des syllogismes qui ne soient ni circulaires ni tautologiques. C'est là une thèse capitale du temporalisme logique (Souriau [1925]: 35).

Ce que conteste Souriau dans la conception traditionnellement atemporelle de la logique c'est le fait qu'elle nous ferme à tout véritable devenir puisqu'on y serait tautologiquement réduit à une donnée initiale incapable de produire un processus de génération. L'atemporalisme logique est incompatible avec une visée ontogonique privilégiant le devenir et c'est pourquoi la revisitation de la logique, à partir de la prise en compte du facteur temporel, est indissociable, pour Souriau, de sa philosophie de l'instauration qui le conduit à privilégier la perspective d'une ontogonie. Mais ce qui reste encore plus singulier dans ce réexamen

de la logique, c'est le rôle que Souriau y confère à la copule. Ce point sera jugé par Souriau suffisamment essentiel pour qu'il y revienne dans son ouvrage sur *Les différents modes d'existence*:

On voit encore [...] comment la vue de ces faits résout très simplement (bien qu'avec quelque déception peut-être pour certains métaphysiciens) l'antique problème de savoir si la copule du jugement, avec le petit mot *est*, implique réellement l'existence. Elle l'implique assurément; à condition qu'on voie bien qu'elle n'implique ni l'existence substantive du sujet, ni celle [...] du prédicat; mais celle seulement de la synapse, de la copule en tant qu'existence de la relation d'inhérence, qu'il s'agit de voir, dans cette perspective, en son existence pure, qui est du mode synaptique; existence à laquelle sont suspendues celle du sujet et celle de l'attribut, en ce qu'ils sont supposés dans un même fait qui est, lui, le véritable existant (Souriau [1943]: 156).

Ce à quoi nous conduit la philosophie de Souriau, c'est à une délocalisation de la logique sur la copule, en tant que celle-ci met l'accent sur les processus dynamiques de transition. Or cette visée synaptique, irréductible à l'atemporalité de l'ontique, a vocation à s'exprimer par les copules, les éléments de « transition » et de « connexion»: «Pour ce qui concerne le monde du synaptique, [...] on sait quelle importance W. James attachait [...] à ce qu'il appelait «un sentiment de *ou*, un sentiment de *car*». Nous serions ici dans un monde où les *ou bien*, où les *à cause de*, les *pour* et avant tout les *et alors*, *et ensuite*, seraient les véritables existences» (Souriau [1943]: 153-154). Ce déplacement de la visée ontologique qui met l'accent, non plus sur le sujet ou le prédicat, mais sur la copule, est indissociable du déplacement sourialien qui nous conduit à nous éloigner de l'«ontique» au profit d'une posture ontogonique, tournée vers l'avenir.

4. LE RÔLE DES FORMES DU DEVENIR DANS L'ONTOGONIE PRAGMATIQUE DE SOURIAU

L'incidence de la perspective esthétique sur la philosophie de Souriau, y compris dans sa dimension ontologique, est connue. En revanche, l'in-

fléchissement sémiotique de la pensée de Souriau, si elle a été notée par certains greimassiens, n'a pas suffisamment été prise en compte par les philosophes qui se sont intéressés à la dimension ontologique de ses travaux. L'opposition qu'introduit Souriau entre les «sémantèmes» et les «morphèmes» s'avère, pourtant, fondatrice, dans sa façon d'instaurer une voie philosophique nouvelle pour appréhender les questions ontologiques posées par les différents modes d'existence:

Nous avons [...] introduit une comparaison philologique, en rappelant l'opposition que font les linguistes [...] entre les «sémantèmes» (substantifs, adjectifs, «éléments qui expriment les idées des représentations») et les «morphèmes» (ceux qui expriment les rapports entre les idées) [...]. Pour réaliser [...] l'écartèlement des êtres et l'innovation du statut d'existence que représente la considération des seuls morphèmes [...]. Qu'on songe d'abord à une vision détachant l'être d'un statut ontique déterminé, en le transposant successivement dans différents modes, de niveaux différents [...]. Enfin, [...] qu'on prenne pour seules réalités ces passages mêmes. Qu'on évoque un univers de l'existence, où les seuls étants seraient de tels dynamismes ou transitions [...]. (Souriau [1943]: 149, 151)

C'est sur cette discrimination sémiologique entre sémantèmes et morphèmes que Souriau élabore une typologie qui lui permet d'opposer la branche où se situe l'approche en termes de phénomènes à celle qu'il propose comme alternative, fondée sur les morphèmes:

D'un côté, répétons-le, les sémantèmes de l'existence, parmi lesquels le phénomène pur représenterait assez bien l'adjectif pur, et devenu autonome, séparable de tout l'ordre substantif que l'ontique représente. De l'autre, le synaptique, dans l'ordre des morphèmes, correspondrait à tout ce matériel grammatical (conjonctions, prépositions, articles, etc.) auquel on opposerait bien (tout en le comprenant dans le même ordre morphématique) l'événement comme correspondant à l'essence propre du verbe. Ce serait une sorte de grammaire de l'existence que nous déchiffrerions ainsi, élément par élément (Souriau [1943]: 154).

Souriau ne se contente pas de déroger à une ontologie métaphysique traditionnellement encline à hypostasier certains modes d'existence, sous couvert de les substantiver. Il répugne à réduire la quête ontologique à ces éléments de langage (substantifs, adjectifs) réputés porter exclusivement le «sens» et ose démasquer le déni où auraient été tenus les «morphèmes», ces «petits mots» négligés mais qui sont porteurs, à ses yeux, de l'essentiel, dès lors qu'on a pris acte que l'existence était affaire non d'«essence substantivée» mais de «transitions». C'est cette attention portée à la dynamique des transitions qui conduit Souriau non seulement à s'écarter d'une «ontologie substantivée» métaphysique mais également d'une perspective exclusivement phénoménologique. Ce que nous propose Souriau dans ses *Différents modes d'existence*, c'est une alternative synaptique à la conception phénoménologique, qu'il qualifie d'«ontique»:

L'événement est un absolu d'expérience [...] 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 suspendue 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).

Cette visée synaptique de Souriau, ancrée sur la dynamique des transitions, est indissociable du primat accordé au devenir, fondateur de son approche ontogonique. Les choix des morphèmes (versus les sémantèmes), du dynamisme (versus l'atemporalisme logique) et du rôle de l'avenir dans la posture ontogonique (versus l'ontique) participent d'une même cohérence: «Qu'on évoque un univers de l'existence, où les seuls étants seraient de tels dynamismes ou transitions [...]. Dans un monde ainsi conçu, l'événement, l'advenir [...] prend une position et une valeur existentielles» (Souriau [1943]: 151-152). Or ce qui compte, dans cette conception ontogonique, c'est que la visée morphématique synaptique y est indissociable du rôle des formes constantes:

Le futur, c'est l'accomplissement en virtuel qui complète le mouvement de ce présent penché sur le futur – de ce futur tombant dans le présent. Ainsi l'événement à venir est comme appelé et capté, puis relâché et renvoyé dans le passé, par cette forme constante, par cet *et puis*, par cet *et alors*, dont l'essence est d'être placé, non dans l'instant, mais entre deux [...] dans l'intermonde, entre l'instant qui part et l'instant qui vient (Souriau [1943]: 154-155).

Ces morphèmes, ces petits mots de transition comme «et puis» ou «et alors», sur lesquels repose la conception synaptique dynamique de Souriau, sont qualifiés par lui de «forme constante» car ils permettent ce passage entre passé et futur sans lequel la captation de l'événement à venir ne peut s'opérer. L'ontogonie de Souriau est indissociable de la valorisation de ces «transitions», de ces «passages». Mais ces passages s'avèrent fondamentaux non pas tant parce qu'ils ouvrent à la dimension, temporelle, du futur, mais parce qu'ils instaurent la dynamique de l'action. En témoigne la qualification de l'«advenir», préférée à celle de l'à venir, parce qu'elle dénote le processus de l'action. Le credo ontologique de Souriau, «l'existence est un acte» (Souriau [1943]: 90), sous-tend sa philosophie de l'instauration. Fondamentalement, l'ontogonie de Souriau reste une pragmatique: «pour exister, il faut agir, mais pour agir, il faut exister. Les dieux, comme dit Valéry, nous donnent gratuitement le premier vers. [...] Mais il reste quelque chose à faire» (Souriau [1943]: 110). Souriau est conscient de la torsion qu'il imprime à l'ontologie par ce primat de l'action. Mais il assume sa différence avec une certaine doxa philosophique:

Nous écrivons pour des philosophes [...] à qui le fait d'opter complètement et totalement pour l'action représente un renoncement à tout ce qui leur paraît la vie réelle (ils l'appelleront vie de l'esprit) parce que c'est de ce côté qu'est toute l'ontologie, avec sa métaphysique propre. C'est pourquoi nous n'avons guère d'espoir de leur faire entendre bien ce dont nous parlons, si ce n'est en le leur faisant sentir négativement dans leur horreur à cette idée: fermer tous les livres, cesser tous les discours, oublier toutes les

théories qui soutiennent le monde de l'ontique, et entrer dans l'action par un renoncement à leur philosophie [...] (Souriau [1943]: 157-158).

Cependant, Souriau ne critique l'impasse dans laquelle se serait fourvoyée une certaine doxa ontologique que dans la mesure où il est capable de lever l'obstacle épistémologique qui lui interdisait l'accès à la dimension de l'action. Ce qu'a permis de dévoiler son œuvre, de *Pensée vivante et perfection formelle* aux *Différents modes d'existence*, c'est le rôle de la «forme constante» pour ouvrir les chemins de l'action. L'ontogonie pragmatique de Souriau s'appréhende en termes de formes. Mais encore faut-il comprendre ce que Souriau entend exactement par «formes»:

Elles sont essentiellement non des formes dans le devenir, mais des formes du devenir. Elles saisissent le cours du temps par le travers sur une certaine longueur, et isolant ce segment, par l'explicitation de son galbe secret (*latentis schematismi*), elles lui donnent l'unité d'une nature simple. Ce sont les [...] déterminations d'un acte pur! (Souriau [1925]: 171).

Au delà des morphèmes, le seul substantif que s'autorise Souriau pour cristalliser sa visée synaptique dynamique, c'est le «galbe». Le galbe, c'est ce qui échappe à l'ordre d'un concept originaire et qui s'appréhende comme geste instaurateur d'un acte, comme dans l'exemple cosmogonique du geste démiurgique: «il ne s'agit pas d'un concept suprême dont le monde entier découle comme d'une essence infinie à la fois en extension et en compréhension: il s'agit du galbe d'ensemble de l'œuvre divine, -non l'œuvre ouverte, mais l'œuvre ouvrante, l'Activité [...] forme du geste du Démiurge» (Souriau [1925]: 174). Le galbe c'est ce qui permet d'agir sur un segment du temps: «Il faut d'une part que l'outil dont nous nous servons ait une poignée, une extrémité libre que saisira la main; et d'autre part que cette extrémité libre mise en notre puissance tienne rigidement à l'autre extrémité, en sorte que tenant l'une nous agissions à distance par l'autre» (Souriau [1925]: 175).

La puissance d'action de la forme ne peut instaurer la méthode d'une ontogonie pragmatique

qu'en tant qu'elle est produite comme une théorie par la raison: «cette méthode – fonder une action efficace sur la prévision d'une consécution [...] la force à débiter par la recherche théorique de la forme d'un devenir» (Souriau [1925]: 178). Au philosophe qui a perdu les chemins de l'action en se fondant dans l'ontique, Souriau fournit une méthode dont le «galbe secret» est une forme du devenir.

REFERENCES

- Benjamin, W., 1936: "L'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanisée", *Ecrits Français*, Gallimard, Paris, 1991.
- Jankélévitch, V., 1981: *Le Je- ne- sais- quoi et le Presque- rien*, Seuil, Paris.
- Souriau, E., 1925: *Pensée Vivante et Perfection Formelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.
- Souriau, E., 1943: *Les différents modes d'existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.
- Souriau, E., 1956: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.
- Valéry, P., 1928: "La conquête de l'ubiquité", in *Œuvres*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.



Citation: C. Boyle (2022). Is Souriau Also Among the Sophists? *Aisthesis* 15(2): 125-135. doi: 10.36253/Aisthesis-13901

Copyright: © 2022 C. Boyle. 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.

Is Souriau Also Among the Sophists?

CASEY BOYLE

The University of Texas-Austin
casey.boyle@utexas.edu

Abstract. Whether viewed as unduly complex or necessarily ornate, Étienne Souriau's written style accents the importance of placing artistic form in conversation with intellectual content. In seeking to better understand Souriau's advocacy for a philosophy of instauration – the process through which an existence gains in existential formality – this essay examines how aesthetic tropes and devices order ontological meaning. First, it links Barbara Cassin's case for sophistical practice to Souriau's advocacy for ontological multiplicity. The essay then reads the 1956 essay "Of the Mode of Existence of the Work To-Be-Made" and Souriau's adjacent work as consciously rhetorical and profoundly aesthetic attempts to recruit others to his philosophical commitments. This account further discerns an array of rhetorical devices (e.g. chiasmus) in Souriau's work that function not merely to adorn description but rather to order an experience of the work-to-be-made. Attending to turns of language as contributing to reality necessarily raises questions of responsibility, so the essay's then reconsiders philosophy's long-standing charge of sophistic irresponsibility alongside Souriau's skewing of agency and choice through instauration. The essay concludes by considering the implications of Souriau's central concepts as filtered through sophistical practice as not incidental to philosophical aesthetics but a charge to philosophy to be responsible for promoting lesser existences in and across multiple modes.

Keywords: aesthetic responsibility, rhetoric, sophists, Souriau.

«Life proceeds by insinuation».
H. Bergson, *Creative Evolution*

I. INTRODUCTION: SOMETIMES A BRIEF FLASH OF LIGHT

What is beauty? Typical to discussions of aesthetics, this question assumes that something like a unitary set of principles can be revealed with just the *right* kind of reasoning. That is, any one answer would necessarily seem to exclude – or at least not invite – multiple versions of beauty in favor of a single category against which beauty can be referenced and judged. Gilles Deleuze, in

Nietzsche and Philosophy, prefers an alternate avenue of questioning suggested by the Sophist Hippias, who instead of «what» asked «which one?» (Deleuze [2006]: 76). Not merely prevarication, this inflection speaks to the productive lines of inquiry pursued by a cadre of itinerant thinkers who dared to sift systematically amongst multiplicity instead of resorting to representative forms. «Asking which one is beautiful, which one is just and not what beauty is» Deleuze explains, «was therefore the result of a worked-out method, implying an original conception of essence and a whole sophistic art which was opposed to the dialectic» (Deleuze [2006]: 76). Platonic philosophy was hardly hospitable to these interlopers, yet «[s]ometimes a brief flash of light in the dialogues gives us a momentary indication of what the sophist idea was» (Deleuze [2006]: 76): a means to see multiple instances of beauty, multiple modes of becoming.

If the light of an «empirical and pluralist art» (Deleuze [2006]: 76) is but a flash in the dialogues, then it is fully ablaze in the aesthetic work of Étienne Souriau. Working against the grain of a discipline he charged as being «tendentious» (Souriau [2016]: 97) in its traditional adherences, Souriau over his career pursued a worked-out method for a pluralistic art attentive to multiple modes of existence. Given the Sophistic resonance of this ontology, we may find it interesting that the revival of Souriau is inclined to another concern of the sophists, dwelling on his discursive style – his *rhetoric* – with frequent allegations of excess. Introducing *The Different Modes of Existence*, Isabelle Stengers and Bruno Latour describe this «forgotten text of a forgotten philosopher» as «a constricted book, concentrated, almost jumbled together, in which it is easy to lose oneself, so dense are the movements of thought and the vertiginous perspectives which ceaselessly threaten to derail a reader» (Stengers, Latour [2016]: 4). Catherine Noske connects Souriau's «radical» obscurity to the fact that his «language is ornate and complex, his writing prone to detours of thought» (Noske [2015]: 36), while Steven Muecke finds that his vision of world «brimming with possible

becomings» is clouded by writing that is «pompous in style and with a haughty display of erudition» (Muecke [2016]). Yet if some find that his elaborations obscure his ontological light, others mark them as essential to his expression – e.g. Peter Pál Pelbart, who sees Souriau's «lofty language» giving necessary dimension «to a sort of metaphysics» that admits beings whose existences «that can neither be affirmed nor denied with precision» (Pelbart [2014]: 250).

From a classical standpoint, Deleuze's turn to the sophists' experiential aesthetics to propose a generative philosophical method is thoroughly subversive. After all, the sophist, as Barbara Cassin writes, has long been «the other of the philosopher, whom philosophy never ceases to expel from its domain and even from humanity itself» (Cassin [2014]: 30). Cassin would echo Deleuze, though, in suggesting that if applying a unilateral «standard of being and truth in order to judge the teaching of the sophist» requires it to be «condemned as pseudophilosophy» (Cassin [2014]: 30), then one must discard the normative metric. Against pervasive ontological and aesthetic degradation, she recovers sophistic practice as «a good tool, maybe even the best of the available tools» to enable us to «glimpse how artificial the border between the rational and the irrational is and perhaps reorganize the cosmos of philosopher» (Cassin [2014]: 28). In the notion of a sophistic practice that promotes alterity, this essay finds a starting point for its reading of Souriau. Whether viewed as unduly complex or necessarily ornate, the philosopher's aesthetics accent the importance of placing artistic *form* in conversation with intellectual *content*, a connective act for which Souriau indeed presses hard in his own work. We follow Souriau himself, then, in seeking to understand his advocacy for a philosophy of *instauration* – the process through which an existence gains in existential formality – by asking not «what» but «which» aesthetic tropes and devices order ontological meaning.

To unfold this argument, this essay proceeds in three interrelated movements. First, it links the fundamentally plural investments of what Cas-

sin calls sophistical practice to Souriau's case for ontological multiplicity, itself based in a reimagining of aesthetics as the inseparable companion of philosophy. Building on the link between sophistical practice and Souriau's aesthetics, the second movement reads the 1956 essay *Of the Mode of Existence of the Work To-Be-Made*¹ and Souriau's adjacent work as consciously rhetorical and profoundly aesthetic attempts to recruit others to his philosophical commitments – that is, to instaurate instauration itself. Upholding the generativity of sophistical practice, this account further discerns an array of rhetorical devices (e.g. chiasmus) that function not merely to adorn description but rather to order an experience of the work-to-be-made. Key to the essay is this section's recognition that sophistical practice along with instauration perform the creative repetition and repetitive creation by which modes of existence gain reality. Attending to turns of language as contributing to reality necessarily raises questions of responsibility, so the essay's third movement reconsiders philosophy's long-standing charge of sophistic irresponsibility alongside Souriau's skewing of agency and choice through instauration. Responsibility, mutually informed by Souriau and sophistical practice, refigures aesthetics as no mere surface concern but instead as the constitutive actions that make existences make sense and thus gain reality. Finally, the essay concludes by considering the implications of Souriau's central concepts as filtered through sophistical practice as not incidental to philosophical aesthetics but a charge to philosophy to be responsible for promoting lesser existences in and across multiple modes.

II. THE STORY FROM THE PROSTITUTE'S VIEWPOINT

So endemic is philosophy's allergy to sophistics, Cassin suggests, that «there are no philosophers who do not define themselves as opponents of the sophists (every definition of philoso-

phy must distinguish it from sophistics)» (Cassin [2014]: 44). Against this xenophobic reflex, her consciously disruptive project warrants re-admittance of this intellectual tradition with a radical reversal: «There is no philosophy without sophistics» (Cassin [2014]: 44). Following Walter Benjamin's imperative to retell the story from the viewpoint of the prostitute, «the bad "other"... whom one has not only the right but also the duty to shun» (Cassin [2014]: 12), her narrative inversion rewrites a sophistic history of philosophy, surfacing the rhetoric of the sophists as an engine for the «abundant and unstable inventiveness» (Cassin [2014]: 92) that unfolds in the historical emergence of literary forms so novel that they outmode genre itself. In doing, she coalesces *sophistical practice* as a fruitful means of «reproblematizing what is inside and outside, interior and exterior» (Cassin [2014]: 12). Under this auspice, the kind of practice that marked the sophist as deviant – promiscuous engagement with cosmology; theatrical discourse that served human triumphs over universal truths – is refigured as a spatially, temporally increasing «practice improving on chance» (Cassin [2014]: 28). Relaxing the tense binary of rhetoric and philosophy (the former becomes «a philosophical invention» the latter «the very first "rhetorical turn"» (Cassin [2014]: 72), a sophistic conception, according to Cassin, also differentiates *intention* to expand artistic domain. That is, «When one responds to the question of intention with the effect», as the sophists did, «one has shifted the grounds of the ethical problematic, the definitional shield of philosophy, onto another terrain, that of aesthetics» (Cassin [2014]: 43). Such a shift may be mobilized as additional evidence against the sophists but, when reconsidered through the work of Souriau, the shift to emphasize aesthetics as an ontological concern instead moves much of sophistical practice to become available resources for encouraging existence otherwise.

In aesthetics, we find affinity among the sophist's pluralistic investments and Souriau's engagement with ontology *through* and *as* multiplicity. Far from any attempt to catalog modes of exist-

¹ Mentioned as *Of the Mode* from here onwards.

ence exhaustively, Souriau limns modes to show that they *do* exist, pulling «lesser existences» onto planes of equivalent meaning and value alongside genres of existence more traditionally recognized. In greater and lesser degrees, the shared characteristic among each mode is «something unfinished or inconclusive» as David Lapoujade puts it, such that «it requires a “principle of amplification”, in short, the sketch for something bigger or better» (Lapoujade [2017]: 42). The bid of this *work-to-be-made* to become more real is what Souriau calls *anaphor* – a metaphysical enactment of the same self-referential yet creative repetition designated by the eponymous tropological class. Thus as Peter Pál Pelbart writes, «all his thought could be a harbinger of this call for a “work in progress”» in each instance clarifying that «it is not a matter of following a given project to be fulfilled, but to open up the field for a trajectory to be followed according to the questions, problems and unforeseen challenges, each of which must be addressed individually» (Pelbart [2014]: 251). What underpins this thinking is an aesthetics that, reimagined from a contained subset of philosophy, instead transformatively reconfigures ontology. This multiple, malleable aesthetics reflects not a distanced appreciation of form but rather the experience of laboring to make, an *aesthesis* that recruits and advocates for reality.

If the «entirety of Souriau’s thought is a philosophy of art» (Lapoujade [2014]: 4), then this platform gains detail in the 1954 *Art and Philosophy*. With some specificity, Souriau demonstrates that art and philosophy are so interwoven that any attempt to discard art must leave a «partial and deformed image» of philosophy (Lapoujade [2014]: 78). Their concrete relations, he says, are manifold: texts are bound up in historical epochs; philosophical and ontological influences bear on artistic production; aesthetics inflect conscious ascesis and subconscious constraints; texts cross domains of significance, and more. In sum, aesthetics are a collision of effects spanning from multiple modes, and these collisions are the stuff of philosophical practice. This interplay comprises a «test of precisely applying, to philos-

ophemes» a critical method that lays bare *instaurative* aims. The centerpiece of Souriau’s aesthetics, *instauration* reaches for the interior processes by which a work-to-be made moves into being. «“To instaure”» Pelbart clarifies, «does not so much refer to the act of creation as it does to the “spiritual” establishing of something, ensuring it a “reality” within its own genre» (Pelbart [2014]: 250). For Luce Vitry Maubry, instauration is foremost concerned with «the dialectical process through which a work of art captures spiritual value and manifests it to us [...] as a paradigm for the constructive process» (Maubry [1985]: 326). We may also say that instauration finds *all* constructive processes artistic in that they are emergent, always, in the intricate detailing of aesthetic labor. Whether viewed «as an organic ensemble of ideas, or as the shared expression of an intuition of reality, or even as a mode of existence or a mode of action» (Souriau: [2021]: 89), philosophy’s own anaphoric inclinations confirm its existence in the aesthetic realm. «Only a noninstaurative philosophy could claim not to be an act of art» Souriau insists, even as his rhetorical aside—(but would it even be a philosophy in that case?)» (Souriau: [2021]: 89) undoes the possibility that any philosophy could be so classified.

In Souriau’s oeuvre, there is perhaps no better philosopheme to which to apply the aesthetic test than the 1956 *Of the Mode* now translated into English and appended in *The Different Modes of Existence*. Initially a talk addressed to the French Philosophy Society, this essay turns fully to the «existential urgency» that, impressing itself upon the instaurator «both as deficiency and as presence of a being to be accomplished» (Souriau [2016]: 223) ignites creative process. A richly aesthetic effort to instaur instauration itself, this discourse on the enigmatic means by which «a possible makes its insistence felt with the character of an imperative» (Savransky [2020]: 183) has invited scholars to diverse elaborations of anaphoric amplification. Thus Martin Savransky speaks of «heterogenetic intensification», Jamie Brassett of «ontogenic production» (Brassett [2021]: 3). My own angle asks what «flashes of light» appear when

considering instaurative experience in concert with Souriau's philosophical aesthetics – with his rhetoric, conceived through sophistical practice.

Given that Cassin both recovers the sophists as historical figures and traces sophistical practice as an innovative philosophical vitality, it would seem not unreasonable to ask «is Souriau a sophist»? Parallels indeed come freely. Souriau, like the sophists, invests in questions about *which* beauty rather than *what* is beauty. His appeals to discard «real or not real» in favor of «more or less real» ontology readily evoke Cassin's «Protagorean affirmation», which seeks not a «falsity to truthhood» movement but rather migration «from a lesser good to a better state» (Cassin [2014]: 28). To the sophists fell the work of cataloging tropes and schemes; not dissimilarly, Souriau traces out modes of existence and instances of aesthetics toward a «derigidified, unschooled, and revitalized» philosophical work (Cassin [2014]: 80). Then there is Souriau himself, long sidelined by tradition perhaps because, he, like the sophist, «always asks one question too many, he always derives one consequence too many» (Cassin [2014]: 34). Yet to ascribe to Souriau any singular philosophical mode is arguably to undermine his own ontology. Better to say that taking Souriau's theory of aesthetics compels us to re-think sophistical practice, and that taking sophistical practice seriously prompts a re-reading of Souriau's aesthetics. Better to ask, like the witnesses of the prophet: *is Souriau also among the sophists?*

III. AS ONE INVENTS A TREASURE

Readers of Souriau have noted that the philosopher's aesthetics, always elaborate and often vexing, reflect in *Of the Modes* certain challenges of a fraught political and personal moment. This was 1956, thirteen years after the publication of *Les Modes*, seventeen after *L'Instauration philosophique*, but the general respect for Souriau's aesthetic theories had not carried into his work on modes of existence, received as difficult by many peers (Noske [2015], Brassett [2021]). The innova-

tion of this «lonely thinker» would fail to transform intellectual landscape within his lifetime, Vitry Maubry posits, not least because his «refusal of the well-trodden path» inflected both «the radical manner in which he repositied the problematics of knowledge» and «the language he has chiseled to present (one could almost say to hide)» (Maubry [1985]: 325) that thought. Yet despite his habit of compounding unorthodox ideas with nontraditional style, Souriau is noted to have felt the lack of contemporary acclaim keenly (Maubry [1985]). Then too, pervasive global conflict could only have underscored his conviction in the urgency of multiple ontologies. Perhaps entwined concerns with the state and future of humanity and his own work is what prompted him, more resolutely here than in some other treatises, «to couch his philosophical position in relation to art» (Brassett [2021]: 3).

Delivered to contemporaries at the Sorbonne, Souriau's address takes up «the existential incompleteness of every thing» (Souriau [2016]: 220) as central problematic. The sustained query into the work-to-be-made unfolds as an extended «appeal to a certain kind of experience» (Souriau [2016]: 219) that Souriau also attempts to create for his audience. From the outset, rhetorical questions and orchestrated examples announce a conviction that hosting, rather than merely explicating, an instaurative encounter is professional obligation: «What philosopher would want to affirm that a certain kind of experience exists if he were incapable of awakening the recollection and consciousness of a like experience in another?» (Souriau [2016]: 219-20). Toward this awakening, he leverages formal recruitment at the granular level, modeling a sophistical practice that is perhaps most apparent when conjuring the iconic aberrants: «Let us follow Plato when, with the approach of a demiurge, he instaures, so as to define, the Sophist» (Souriau [2016]: 227). If Plato unwittingly made the Sophists' modes of existence more real, Souriau intimates, then surely his own work of «ceaselessly adding new determinations» (Souriau [2016]: 227) can dispose «Mankind *qua* still to be instaured» (Souriau [2016]: 221). Nota-

bly, Souriau's advocacy remains in its impassioned yet deferential attempts to his fellow philosophers faithful to his ontological convictions, which in insisting that «entities that depend upon others for their existence» also implies that the acquisition of greater reality for any mode, not least the philosopheme, will require affinity and mutual regard (Brassett [2021]: 3). Toward that end, his invocations design against a common enemy: «the memory of Ockham's famous razor», which urges philosophers «to ask ourselves up to what point we can multiply beings without necessity» (Souriau [2016]: 224). Philosophical frugality resists ontological multiplicity, so his pleas to colleagues to be «struck by the richness of a reality multiplied» strive delicately to recruit—and not alienate—his community (Souriau [2016]: 224).

If *Of the Modes* opens with formal movements that construct and prime an instaurative experience, then Souriau signals entrance into this enigma with another choice example. To trace the «gradual transposition by which what at first was only in the virtual is metamorphosed in an instaurative approach» (Souriau [2016]: 224), he recalls the parable of Zhuangzi:

[O]ne night, Zhuangzi dreamt that he was a butterfly, fluttering about without a care. Then he awoke and realized that he was simply poor, old Zhuangzi. «Yet we cannot know», he adds, «whether it is Zhuangzi who awoke after having dreamt he was a butterfly, or whether it is the butterfly who dreamt that he became the waking Zhuangzi. Nevertheless», adds the philosopher, «there is a demarcation between. Zhuangzi and the butterfly. That demarcation is a becoming, a passage, the act of a metamorphosis. (Souriau [2016]: 224-5)

Invoking the butterfly's Chinese philosophic symbolism of eternal life, the Daoist fable has given rise to Eastern and Western interpretative traditions that range among the meaning of dreams, the challenge of defining reality, and the nature of spiritual awakening. The crux for Souriau, though, is the last salvo, the point at which the *distinction* between man and butterfly becomes indistinguishable from the *transition* of one to the other.

«Nothing is more philosophical», he says. «And thinking about it as I must, I have in it the principle of a solution to my problem» (Souriau [2016]: 225). A means to grasp that which eludes spatial and temporal registers for transformative process, the demarcation-becoming recoups «a sort of intimate and concrete impression of what we might call the course of the internal flow of spontaneous instaurations» (Souriau [2016]: 225) generated by the making experience. This making experience, key to all of Souriau's aesthetics, is demonstrated here by the remaking of what was there. That is, the transformation both affirms but transduces that which was present to make present a new invention.

No doubt this fable's placement reflects the philosopher's explicit aesthetics, the disciplined selection Souriau calls *artistic ascesis*. Yet perhaps we find a case of implicit aesthetics in that the allegorical *key* to his existential quandary is also *chi*, a device known to literary and rhetorical study as *chiasmus*. From the Greek χ , chiasmus put simply is a crossing structure wherein items in a series are inverted. Analogically, it uses grammatical transposition, as of subject and object; structurally, it inverts narrative symmetry more fully. Of the subset *antimetabole*, this particular chiasmus holds a playful possibility: if Souriau readers often find his sophisticated map esoteric, then here at least he marks a principal passage with a χ . Those inclined to enter will find chiasmic theories interacting generatively with the «actions, conditions, and approaches» (Souriau [2016]: 226) of instaurative inscrutability. Recall, for instance, Merleau-Ponty's framing of *chiasm* as «every perception doubled with a counter-perception» Merleau-Ponty [1968]: 264). From the embodied referent of the optic chiasm come literal and figurative conditions of possibility for perception wherein seen and unseen mandate each other. Likewise, consider rhetorical theories that find chiasmic patterning inverting power relations across world rhetorical traditions. Easily dismissed as an innocuous figure «for supplying a memorable sententious note or for performing a terpsichorean pirouette of syntax and thought» (Paul, Wiseman

[2014]: 1), chiasmus as Anthony Paul and Boris Wiseman write re-orders perception as dually «a process and a process of change» (Paul, Wiseman [2014]: 4-5).

From an aesthetics of «unusual images to blur our categories» (Pelbart [2014]: 252), the chiasmus as inversion *par excellence* makes us privy to movements that enact both sophistical practice and instaurative progress. Inverting terms established in one position suggests a topological refashioning that unbinds a problematic to which existing treatments of instauration attend minutely—any presumed exclusivity between creativity and repetition. Take Savransky’s notion of *heterogenesis* as «the generation of a being that is “only able to be accomplished completely through the power of another being”» (Savransky [2020]: 223). Here, the oscillation by which the work-to-be-made draws the maker into its bid for existence becomes an «ontology of intensities» involving iterative yet progressive movement. Prising another vantage onto this process, chiastic inversion does not render instaurative progress precisely, but rather surfaces a constitutive reordering from which its conditions for possibility arise. From a «rhythmic arrangement of words that binds together meanings into a new, reparative, sequence» (Salazar [2014]: 124), chiasmus extends a sophistical invitation to more fully inhabit the impasse of the demarcation-that-is-becoming. As Souriau tells us, «each new instauration» performs «a promotion [...] according to an order that is certainly not temporal but to which time must be able to acquiesce» (Souriau [2016]: 95). Lawlor too invokes temporal inversion when he corresponds the inflection that separates creation from instauration to Deleuze and Guattari’s delineation of philosophical history from philosophical time. If the former indexes a succession that «includes independent points but excludes repetition» (Lawlor [2014]: 404), then the latter deals in coexistence and *superposition*, which knows that «nothing can be produced without using previous traits, functions and features [...] instauration was *not possible the first time*» (Lawlor [2011]: 405). As with chiasm, so with the becoming of the work-

to-be-made: the butterfly could not have not so philosophically dreamed, had the philosopher not dreamed in *a priori* inverse.

The instauration of positive modes of existence is a matter of inventing, *Les Modes* relays, «as one “invents” a treasure» (Souriau [2016]: 162). This is the treasure – or the secret of its making – that Souriau marks with the χ . Zhuangzhi’s chiasmatic butterfly alights in the remainder of the address, commuting the enigma of transformation to each of the schemas that further demystify instaurative process: the freedom, efficacy, and errability of the creator; the dynamic interplay among the work-to-be-made, work in concrete form, and agent; and the experiential aspects of an oscillation between «active and passive interrelations» (Souriau [2016]: 232). A detailing of the artist-to-art relationship «that could be taken in the chapter of the definitive» (Domenicali [2017]: 28), this immersive dive into instaurative experience builds from chiasmic inversion with no less a reversal than that of Kantian morality. That is, in rendering the creator as an instrument of a work that «exceeds him in sublimity», Souriau gives us to understand that «the artist is still himself this work to be done that he glimpses, as if in negative, in the mode of existence of the virtual» (Domenicali [2017]: 28). *The instaurator must be instaured*. In the next section, following Souriau’s own conclusion, I will focus on the matter of the creator’s *responsibility*.

IV. WHAT WE OWE THE WORLD

«What does philosophy hope to instaur?» *Art and Philosophy* defines a twofold aspiration. Initially, like art, philosophy wants «awareness of the present moment in its human totality, with all its riches, all its deficiencies, all its aporias, and all its aspirations, even when they are contradictory» (Souriau [2021]: 95). Yet the ultimate aim surpasses art: «It must assume a responsibility [...] of the total and truly anaphoric promotion, which coordinates the present moment with the future in accordance with a hierarchy» (Souriau [2021]:

95). *Responsibility* preoccupied Souriau over decades, as we are reminded by the conclusion of his Sorbonne address, which dwells at length on that «which falls to us with respect to all the incompleteness of the world» (Souriau [2016]: 238). Importantly, this usage does not subject constructive process to standard meanings of hierarchical duty or control. As discussed above, Souriau rejects the agency typically assigned to the creator, topologically inverting sculptor and sculpture, maker and made so that each impresses the other, enabling a movement that is iterative without being repetitive, progressive without being time-bound – *responsible* in its most situated and attuned sense. It does, however, urge us to consider what we owe the world with regard to that which is «only part-way along its course», especially when it applies to our capacity «to confer upon it an as yet unrecognized accomplishment» (Souriau [2016]: 239). That capacity is itself a work-to-be-made through practice, a practice we find being exercised repeatedly by the sophists.

As Cassin reminds us, philosophy has long scornfully rendered the Sophists, that infamous caste of Non-Athenian speakers and pedagogues who proselytized and monetized an adaptive rhetoric, as paradigmatic Other. There is perhaps no better known caricature artist than Plato, whose dialogues demonize the Sophists as deceivers and bad imitators. The direct derision of the *Gorgias*, the oblique ridicule of the *Phaedrus*, the ambient antagonism of the *Sophist* (or *Protagoras*) – all constitute a figure that is *irresponsible* by virtue (or vice) of being *too response-able*. That is, the Sophists loaned themselves to a multiple ethics antithetical to Platonism because it too quickly, too changeably conformed to the dictates of circumstance. Rejecting sophistry as an anti-philosophical modality, Cassin's recognition of the sophist accomplishment perceives not only the «real wealth» of «always having the logos ready to hand» (Cassin [2014]: 80) but also the attraction to change emergent from «a vast performance which, time after time, by means of praise and counsel, produces the consensus required for the social bond. This consensus is minimal, even

minimalist», Cassin explains, «because far from requiring a uniform unity, the sophisticated consensus does not even require that everyone think the same thing (homonoia) but only that everyone speak (homologia) and lend their ear (homophonia)» (Cassin [2014]: 37). Speaking and listening then echo and rehearse an array of actions inherent in instauration: promotion, advocacy, and bearing witness. From this *consequential relativism* comes a reminder: «we have to choose at every moment what it is best to propose or to answer and for whom» (Cassin [2014]: 28).

Extended to the sophistic of the work-to-be-made's becoming, this consequential choosing complicates responsibility in both ontological and aesthetical dimensions. Choice is a shape-shifter, perhaps, in the whole of instaurative thought. In *Art and Philosophy* Souriau suggests that the philosopher «does not choose» but that «choice is inherent in the anaphoric experience, which places the facts in an architectonic situation within the philosopheme» (Souriau [2017]: 91). *Of the Modes*, though, holds freedom of choice as essential with the ironic instance of Plato instauring the Sophists: his choice of these over other rhetorical examples, Souriau says, shows that «there is no doubt that whatever the guiding principle of this instauration may be, the instaurator is free to choose» (Souriau [2016]: 227). Choice is subject to and constrained by the dominion of that which calls to be made; yet when that unfinished work «imposes itself as an existential urgency – which is to say: both as deficiency and as presence of a being to be accomplished, and which manifests itself as such, as having a claim on us» (Souriau [2016]: 223), it is the creator's choice to succumb, to what degree and via what kind of constructive process. With Souriau's responsibility, we might say that instauration supersedes but always includes the maker's choice; with Cassin's consequential relativism, we might say that where there is choice, choice matters, guiding the nature, means, and course of what can be brought into being. A constraint, to be sure, but an *enabling constraint*.

Taken together, the conditions of perception opened by crossing sophistic practice with insatu-

ration prompt closer attunement to what we might call *aesthetic responsibility*, the ongoing participation in the anaphoric promotion of existences. That such a participation is always an act of advocacy for beings yet to come is supported by Pelbart. Echoing Lapoujade, he writes that making lesser existences more real also realizes us as «their witnesses, their advocates, their “existence-holders”» (Pelbart [2014]: 253). Creation entangles modes of existence, and this mutual dependence assuages the tensions of a fundamentally divided world. This is crucial for Pelbart, who sees our existence in an era deeply pathologized by oppression as nothing less than a «war between different modes» waged through «the daily rejection of “minor” modes of life, minority ways of living» (Pelbart [2014]: 256). These existences are «not only more fragile, precarious and vulnerable (poor, crazy, autistic), but also more hesitant, dissident, and at times more traditional than others (indigenous people); modes that are, on the contrary, still being born, tentative, even experimental (those still to come, to be discovered, to be invented)» (Pelbart [2014]: 256). Aesthetic responsibility, then, is a charge to make the weaker existence stronger.

We do not own those modes of existence we instaur, Souriau tells us; they are not our property but «rather an objective and a hope» (Souriau [2016]: 220). They do not belong to us, but we are responsible before their destinies. «The statue will not come about on its own accord; neither will future humanity. The soul of a new society does not happen by itself, we must work at it» (Souriau [2016]: 203). The labor of writing new worlds belongs to philosophical art, but it must admit the discomfiting agitation of sophistical practice as an abundant *logos* that proliferates choice toward consensus for change. This composition faces no less pressing an imperative to «proceed well» (Souriau [2016]: 203) than the «war among modes» and its minoritization of existences. Some may find irony in modeling the sophistications of Souriau, given allegations of the philosopher’s own aesthetics as hindrance to his work’s advancement. But perhaps we can take a note from Daniel L. Smith, who submits that *difficult* writing «can be

seen as striving to “teach” [...] readers not only an ethics of encountering and responding to texts, but a general orientation to an ethics of encountering and responding to the multiplicity of existence» (Smith [2003]: 526). None of us owe the world less than an aesthetic responsibility committed to promoting multiplicity against totalizing singularity.

V. CONCLUSION: TO LABOR ON BEHALF OF LESSER EXISTENCES

For Deleuze, «a brief flash of light in the dialogues» (Deleuze [2006]: 76) irradiates the sophistic idea, illuminating the obscured promise of pluralistic art. Reflecting momentarily on the literal and figurative conditions of possibility for *seeing light* recalls Henri Bergson, whose theory of creative evolution dwells, like Merleau-Ponty’s chiasm, on the meanings of philosophical perception granted by optic biology. For Bergson, parsing diverse organic circumstances by which eyes adapt to receive the imprint of light addresses the ambiguity of a process that, folding instinct into intelligence, entwines «the convergence of simultaneous changes» with «the continuity of direction of successive variations» in evolutionary movement that is recurrent yet novel (Bergson [1948]: 77). Adaptive change is captured by the passive evolution of a pigment spot into a seeing eye: «[b]ut, from the fact that we pass from one thing to another by degrees, it does not follow that the two things are of the same nature» (Bergson [1948]: 79). It is also dramatized by the rhetor’s active effort to persuade: but «[f]rom the fact that an orator falls in, at first, with the passions of his audience in order to make himself master of them, it will not be concluded that to follow is the same as to lead» (Bergson [1948]: 79). Nature would appear to collapse them, but each oscillates within the vital impulse of a process driven, as instauration, by dually passive flux and active impetus in response to lived encounters.

Souriau might resist a close affiliation with creative evolution, perhaps citing the uniqueness

of chiasmatic demarcation. «This is Souriau’s anti-Bergsonism», Lapoujade explains, «he isn’t interested in duration as a long-term synthesis that gathers in upon itself [...] in the revelation that decides everything, the revelation we know will never fall back into the past because it is already establishing our eternal future» (Lapoujade [2021]: 41). In all constructive processes, the active and passive proceed in wafts and waves, swirling leading and following into rhythm. In a relevant anecdote from *L’Instauration philosophique*, translated by Lawlor, Souriau reflects again on the philosopheme (that is, philosophy as aesthetic responsibility) as more than «a simple making conscious»:

Do you know how one used to make those beautiful tissue papers that would cover capricious little glitzy ornaments? One poured into a bucket of water some buoyant colours that one moved with a reed, making the colours undulate with the movement of the water. And when the colours looked good, one collected them up with the sheet of paper, which was then dried. Even to suppose that the philosopher attracts only a reflection – the shimmering in his mind from thinking of the multiple actions of the world upon him and of him in his reactions – still it is necessary that he capture it, this reflection, and posit it separately in this microcosm of the philosopheme. The gesture that brings, that reconstitutes, that constitutes in a separate and completely spiritual world, that posits all these reflections at the end separately in being, this is the philosophical gesture par excellence. (Lawlor [2011]: 402)

Sophistical practice dilates this image, arguably, as a reminder of the philosopher’s art. It arrays, that is, gestural resources yielded up by the sophistical mode of existence, the vast discursive possibilities for rendering color or capturing “glitz” – not in the superficial sense of adding stylistic flair, but rather in answer to the profound challenge of constituting the unique radiance of the work-to-be-made. *This is aesthetic responsibility: the imperative to labor on behalf of lesser existences*. Yet again, Souriau cautions against inflating the creator’s agency. In all instances, «intuition, meditation and reflection itself are still only pre-

paratory acts. They are unleavened bread: imperfect sketch, existence that has not yet undergone the essential test of emancipation and of autonomous subsistence» (Lawlor [2011]: 402). Aesthetic responsibility is irreducible to moral correction or even creative ethics in and of itself. Sophistics has freedom in defining obligations to lesser existence, but Souriau’s “flash of light” rekindles and kindles the amalgam of active and passive engagements that constitute situational response. «The philosophical labour results in the work [œuvre], and the work, by passing the shock back, illuminates the world from which it came» (Lawlor [2011]: 401).

What does philosophy hope to instaur? Hope, it must be said, is poignant as regards this philosopheme. Through whatever twist of autotelic kairos, the dream of «a common, instaurative vocation, which would be of a total, human significance and would be like the common framework for the expressions, whether philosophical or artistic, of the human anaphor» (Souriau [2021]: 94) remained a lesser existence in Souriau’s own. Yet we are now in the moment of his recovery and within the anaphoric rise of instauration. We view the esteem of Isabel Stengers, said to have read all of Souriau’s writing; its carriage into the thought of Bruno Latour, Vinciane Despret, and on in that network of «string figures», per Donna Haraway, whose influences permeate whole worlds of criticism. Squint a bit, and we see hints of instauration in Deleuze and Guattari’s ontologies; in Gilbert Simondon’s techno-aesthetics; in the aesthetic revival associated with Jacques Ranciere, and so on. Perhaps these movements of passive absorption as well active adoption reflect the aesthetic pleasure of assent through form to content, a succession to sophistical practice not as mastery but as a shifting affinity among modes by which an existence finds passage from one degree of reality to the next. The creator instaurs existence, but existence instaured exceeds the creator. Matter adapts to circumstance even as circumstance adapts to matter. «Where it has to direct a movement, it begins by adopting it. Life proceeds by insinuation» (Bergson [1948]: 79).

REFERENCES

- Bergson, H., 1907: *Creative Evolution*. transl. and ed. by T. Mitchel, Modern Library, New York, 1948.
- Brassett, J., 2021: *Anticipating the work to be done*, "Futures" 134, pp. 1-7.
- Cassin, B., 2014: *Sophistical practice: Toward a consistent relativism*, Fordham University Press, New York.
- Deleuze, G., 1962: *Nietzsche and Philosophy*, eng. transl. by H. Tomlinson, Columbia University Press, New York, 2006.
- Domenicali, F., 2021: *Life as an artwork*, "Nouvelle revue d'esthétique" 19.1, pp. 23-31.
- Lapoujade, D., 2021: *The Lesser Existences: Étienne Souriau, an Aesthetics for the Virtual*, transl. by E. Beranek, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Lawlor, L., 2011: *A Note on the Relation between Étienne Souriau's L'Instauration philosophique and Deleuze and Guattari's What is Philosophy?*, "Deleuze Studies" 5 (3), pp. 400-406.
- Maubrey, L., 1985: *Etienne Souriau's Cosmic Vision and the Coming-Into-Its-Own of the Platonic Other*, "Man and World" 18, pp. 325-345.
- Merleau-Ponty, M., 1968: *The Visible and the Invisible*, Lefort, C. (ed.), transl. by A. Lingis, Northwestern University Press, Evanston.
- Muecke, S. 2016: *Journey Through the World(s)*, <https://lareviewofbooks.org/article/journey-through-the-worlds/>
- Noske, C., 2015: *Towards an existential pluralism: Reading through the philosophy of Etienne Souriau*, "Cultural Studies Review" 21 (1), pp. 34-57.
- Pelbart, P., 2014: *Towards an art of instauring modes of existence that "do not exist"*, "Proceedings of the 31st Bienal de Sao Paulo", pp. 250-265.
- Ranciere, J., 2004: *The Politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, Continuum, London.
- Salazar, P., 2014: *Forking RHETORIC χ RHETORIC (a meditation upon Rhetoric 1354a 1-11, Deleuze and Joan Miró)* in Wiseman, B, Paul, A., (eds.), *Chiasmus and culture*, Berghahn Books, New York, pp. 124-140.
- Savransky, M. 2020. *Pragmatics of a World To-Be-Made*, in Leistert, O. & Schrickel, I. (eds.), *Thinking the Problematic: Genealogies and Explorations Between Philosophy and the Sciences*, Transcript Verlag, Berlin, pp. 179-193.
- Souriau, É., 1943: *The Different Modes of Existence*, transl. by E. Beranek, T. Howles. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016.
- Smith, D. L., 2003: *Ethics and "Bad Writing": Dialectics, Reading, and Affective Pedagogy* JAC, 23(3), pp. 525-552.
- Souriau, É., 2021: *Art and Philosophy*, in Lapoujade, D. (ed.), *The Lesser Existences: Étienne Souriau, an Aesthetics for the Virtual*, transl. by E. Beranek, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 88-96.
- Stengers, I., Latour, B., 2016: *The Sphinx of the Work*, in *The Different Modes of Existence*, transl. by E. Beranek, T. Howles, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 11-87.
- Wiseman, B., Paul, A., 2014: *Chiasmus and culture*, Berghahn Books, New York.



Citation: A. Nannini (2022). Baumgarten's Diet: Physical Exercise, Health, and Beauty. *Aisthesis* 15(2): 137-146. doi: 10.36253/Aisthesis-13721

Copyright: ©2022 A. Nannini. 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.

La dieta di Baumgarten. Esercizio fisico, salute e bellezza

Baumgarten's Diet: Physical Exercise, Health, and Beauty

ALESSANDRO NANNINI

ICUB Humanities, Università di Bucarest
alessandronannini1@gmail.com

Abstract. In this paper, I intend to analyze Baumgarten's position about the dietetic care of the body in its relation to nascent aesthetics, with special regard to the problem of physical exercise. On the one hand, I will show that physical exercise can acquire aesthetic value with the example of the somatic fine arts. On the other hand, I will demonstrate that dietetics is also seminal for the emergence of every act of beautiful thinking. Eventually, I will bring to the fore the dietetic potential of beauty itself. In this way, it will be possible to better appraise the constitutive link between health and beauty in the founding of aesthetics as an independent branch of philosophy.

Keywords: Baumgarten, Care, Physical exercise, Beauty, Health.

1. INTRODUZIONE

Nel presente contributo intendo analizzare per la prima volta la concezione baumgarteniana della cura dietetica del corpo, e dunque della conservazione della salute, nei suoi legami costitutivi con la nascita dell'estetica come disciplina. In primo luogo, mi propongo di inquadrare la posizione di Baumgarten riguardo alla dietetica nella tradizione delle cosiddette «sei cose non naturali» di origine ippocratico-galenica. In secondo luogo, mi focalizzerò su una specifica voce di questa sestina, quella relativa all'esercizio fisico, evidenziandone i nessi con la questione della bellezza, ossia la perfezione della conoscenza sensibile (Baumgarten [1750]: §14). In particolare, sostengo che Baumgarten non sia affatto contrario a un moderato esercizio fisico, come affermato ad esempio da Richard Shusterman (1999), ma apra la strada a una sua possibile considerazione estetica. In tal senso, analizzerò la discussione dell'allievo di Baumgarten Georg Friedrich Meier circa le cosiddette «belle arti del corpo» (equitazione, scherma, danza), esplorandone la relazione con speci-

fiche forme del bel pensiero¹. In seguito, mi soffermerò sull'importanza attribuita da Baumgarten alla dietetica per l'innesco del bel pensiero tout court, sottolineando il significato degli esercizi corporei per l'ispirazione estetica. Da ultimo, analizzerò un'altra categoria della dietetica baumgarteniana, la «mens sana» e la sua influenza sulla salute corporea, nel tentativo di portare alla luce la convergenza essenziale tra il fine della dietetica e il fine dell'estetica. Sulla base di questa indagine, sarà possibile apprezzare meglio il nesso costitutivo tra salute e bellezza nel momento germinale dell'estetica disciplinare.

2. BAUMGARTEN E LA TRADIZIONE DELLE «SEI COSE NON NATURALI»

Nel sesto libro delle *Epidemie*, Ippocrate stila un elenco di «quelle cose per cui conserviamo la salute», e cioè «l'alimentazione, il riparo, la fatica, il sonno, l'attività sessuale, l'attività mentale» (Ippocrate [1982]: 185). Nel commento fornito da Galeno al trattato ippocratico, giuntoci in versione araba, il medico di età imperiale commenta diffusamente i sei elementi nominati dall'illustre predecessore (Galeno [1940]: 483 ss.)², ponendo le basi per quelle che la tradizione galenica successiva chiamerà «sex res non naturales»: «sei cose» esterne alle componenti naturali del corpo, la cui alterazione è tuttavia in grado di influenzare, a seconda dei casi, la preservazione della salute o l'insorgenza di malattie³. Una tale dottrina, cruciale per la medicina occidentale, era ancora alla base della dietetica del primo Settecento tedesco, tanto nel vitalismo di Georg Ernst Stahl (1708: 402-459) quanto nel meccanicismo di Friedrich Hoffmann (1715).

Anche Christian Wolff menziona le sei cose non naturali nella *Deutsche Ethik* (1720: §487), delineandole in maniera più dettagliata nelle *Horae subsecivae marburgenses* (1730) e nella prima parte dello *Ius naturae* (1740: §§417-421)⁴. I sei non naturali, afferma Wolff, sono cruciali per la dieta, intesa nel senso antico di preservazione della salute. La lista di Wolff segue fedelmente il modello abituale: aria; moto e riposo (esercizio fisico); sonno e veglia; cibo e bevande; secrezioni e ritenzioni; affetti. In una lettera al conte Ernst Christoph von Manteuffel (7 gennaio 1743), Wolff confessa di essersi confrontato su questa problematica con il grande medico Hoffmann, che era stato suo collega all'università di Halle. Un medico, Hoffmann gli aveva confidato, può ottenere molto di più con l'indicazione del corretto uso dei sei non naturali alle persone sane che non con la somministrazione di farmaci ai malati; la correttezza di tale uso dipende, in relazione alla teoria, dalla fisica, e in relazione alla pratica, dalla morale (*Briefwechsel* [2019]: 490).

Baumgarten riprende la dottrina dei sei non naturali proprio in ambito etico, più precisamente nella sezione sulla cura del corpo dell'*Ethica philosophica* (1740). L'obiettivo di tale sezione è quello di fornire indicazioni sulla cura della propria vita biologica e sulla fuga dalle situazioni che la mettono in pericolo, senza cadere negli opposti eccessi del soverchio attaccamento alla vita stessa e della totale noncuranza (Baumgarten [1740]: §§250-252)⁵. Articolando meglio la prassi somatica da promuovere durante la vita, Baumgarten afferma che è necessario innanzitutto ricercare un'abitudine (*habitus*) alle azioni armoniche sia nell'intero corpo sia nelle sue singole membra: l'*incolumitas*, in particolare, riguarderà la coordinazione delle parti e la *dexteritas*, le funzioni appropriate alle diverse membra (Baumgarten [1740]: §253). La destrezza corporea, in quanto acquisita attraverso l'esercitazione, è agilità. L'agilità contribuisce alla

¹ Per la fondazione della disciplina estetica come un'impresa condivisa dei due autori, cfr. Nannini (2021c).

² Sulle diverse classificazioni di tali fattori in Galeno e nella sua ricezione, cfr. Mikkeli (1999): 54-68.

³ Cruciale in questo senso resta Rather (1968). Della letteratura più recente, cfr. in particolare García-Ballester (1993); importante per la dietetica del Settecento e per il retaggio ippocratico è Sarasin (2001): 33-51; Zelle 2008: 105 ss.

⁴ Sulla filosofia della medicina in Wolff, cfr. Camposampiero (2016).

⁵ Sull'*ars moriendi* di Baumgarten e sui suoi legami con l'estetica, cfr. Nannini (2019).

perfezione del corpo sano e diminuisce l'imperfezione del corpo fiacco, e sarà per questo da ricercare senz'altro (Baumgarten [1740]: §256). L'abitudine alle azioni armoniche, in quanto dipende dalla natura non ostacolata, sarà detta «salute» (Baumgarten [1740]: §253), donde il dovere di perseguire la salute di tutto il corpo e delle sue singole membra: «Sono sano quando il mio corpo è in grado di fare la volontà della mia anima» (Baumgarten [1907]: §45).

Nella gerarchia di membra da preservare in salute il primo posto sarà dunque riservato alle parti vitali del corpo umano, le cui lesioni sarebbero mortali. Al secondo posto, Baumgarten nomina gli organi di senso e il sistema nervoso, la cui integrità e salute è essenziale per una sensazione corretta, e con ciò per tutte le percezioni dell'anima (Baumgarten [1740]: §258). Ricorrendo a una partizione galenica, Baumgarten dichiara che un grado elevato di salute è vigore corporeo, mentre lo stato già confinante con la malattia è infermità, languore e fiacchezza del corpo. Poiché la salute non dipende sempre dalla libertà dell'uomo, sarà inopportuno vantarsi della propria aitanza o accusare sé stessi per le proprie malattie (Baumgarten [1740]: §255). L'uomo, ad ogni modo, può predisporre un'arte che instilli, per quanto possibile, un *habitus* corretto in chiunque la persegua. Una tale arte sarà nient'altro che la dietetica, la quale contiene le regole della dieta, ovvero «la norma o il costume di vivere in modo conforme a salute» (Baumgarten [1740]: §254). Le regole della dietetica saranno fondate sulle sei cose non naturali, e dovranno fornire indicazioni riguardo a 1) *mens sana*; 2) *alimenta*; 3) *calor*; 4) *motum*; 5) *excretio*. Già di primo acchito, è evidente che le sei cose non naturali sono in realtà cinque nella lista fornita da Baumgarten. Come emerge dalle successive sezioni della sua opera, il sonno e la veglia sono stati sussunti sotto la voce «motum»; l'aria è stata sostituita dal calore; inoltre, Baumgarten sposta in cima alla lista la salute della mente, da cui dipende la possibilità di regolare anche gli altri elementi della dietetica.

Agendo su questi fattori in modo appropriato, la dieta consente di «aumentare, preservare e

non di rado persino di restituire la salute stessa e il vigore del corpo» (Baumgarten [1740]: §255). Baumgarten commenta brevemente i vari aspetti, adottando come regola di fondo quella della moderazione. Al «motum» è riconducibile l'esercizio fisico, così come la dialettica tra occupazione e ozio: se Baumgarten perora la causa della vita attiva, egli non manca di sottolineare la necessità del riposo, e in particolare del sonno, che è essenziale per la preservazione della salute (Baumgarten [1740]: §§267-271). All'insegna dell'autocontrollo dovrà essere anche l'assunzione di cibo, quell'insieme di corpi che mediante la digestione produce il chilo da cui a sua volta deriva il sangue. Quand'anche gli alimenti che mangiamo siano sani e ben cucinati, infatti, la voracità potrebbe portare a un eccesso di sangue, la pletora, causa di molte malattie e infermità (Baumgarten [1740]: §§259-261). Accanto al cibo, è cruciale anche l'abbigliamento, ricompreso nella categoria del calore (Baumgarten [1740]: §266).

Questa breve sintesi della dietetica in Baumgarten permette di scorgere già diversi possibili punti di contatto con la sua teoria estetica. Qui mi limiterò a evidenziare quelli relativi alla questione dell'esercizio fisico e al ruolo della salute della mente per la salute del corpo⁶.

3. ARTI SOMATICHE

Nell'*Ethica philosophica*, come visto, Baumgarten consiglia l'esercizio fisico per migliorare l'agilità del corpo. Un tale esercizio, tuttavia, non deve giungere all'aspezzazione, che Baumgarten identifica nella «passio athletica» e nella «passio histrionica», l'eccessivo amore rispettivamente per la forza fisica e per l'agilità (Baumgarten [1740]: §256; Baumgarten [1750-1758]: §50). La critica baumgarteniana alla «passio athletica» ha portato Shusterman a riscontrare in Baumgarten un'avversione alla dimensione somatica, da cui discenderebbe una nascita incorporea o disincarnata dell'estetica come disciplina. Lunghi dal propugnare

⁶ Un altro aspetto importante è la cosmetica, cfr. Nannini (in corso di pubblicazione).

un'inimicizia per la corporeità, tuttavia, Baumgarten qui non fa altro che porsi sulla scorta di quella grande tradizione somatologica che è la medicina ippocratico-galenica, abbondantemente ripresa nella riflessione sull'esercizio fisico della prima modernità da trattati come il *De arte gymnastica* (1569) di Girolamo Mercuriale, che definiva la ginnastica atletica come viziosa (*kakotechné* per Galeno). Attratti dalla speranza del premio e della vittoria, infatti, gli atleti si prodigano a irrobustire unicamente i corpi, andando potenzialmente incontro a pericolose malattie, e al contempo ottundendo la mente e intorpidendo i sensi (Mercuriale [1573]: 69-71). Ne consegue che la condizione atletica (*athleton euexia*; *diathesis athletikè*) è da condannare, perché non ha come scopo la salute, ma solo la competizione sportiva⁷.

Il punto sarà allora quello di praticare degli esercizi fisici che siano votati alla promozione della salute piuttosto che all'agonismo, e che possano al contempo sollecitare la mente. A questo proposito, Baumgarten ritiene che alcuni esercizi fisici siano più nobili di altri, i cosiddetti «esercizi *per eminentiam*» (Baumgarten [1740]: §256). Quali siano questi esercizi lo esplicita Meier, il quale nella sua *Philosophische Sittenlehre* si propone di fornire un commento esaustivo all'etica di Baumgarten. Meier scrive che nell'antichità i grandi eroi dovevano possedere l'abilità di condurre cavalli attaccati a bighe, un nobile esercizio che veniva presentato anche ai giochi olimpici equestri; nel Settecento, tuttavia, l'auriga è ormai declassato a cocchiere. Tra i nobili esercizi corporei in voga nel suo tempo, Meier menziona i tre principali: equitazione, scherma e danza (Meier [1756]: §681). Tali pratiche, che verranno progressivamente messe da parte con la nascita della moderna ginnastica⁸, facevano parte del canone di esercizi dei

nobili, ed erano noti anche come «arti accademiche» (*Encyclopédie méthodique* 1786), proprio per il loro legame con le accademie in cui venivano insegnati (Eichberg [1990]: 40). L'aspetto interessante è che tali esercizi non hanno un valore esclusivamente dietetico, ma assumono anche un coté esplicitamente estetico, in quanto contribuiscono a incrementare la bellezza del corpo umano in movimento (Meier [1756]: §693), in base a pattern che possono arrivare alla codificazione di vere e proprie arti somatiche.

A una tale eventualità Meier si mostra favorevole nel saggio dedicato al principio primo di tutte le belle arti e scienze (1757), che per Meier coincide, senza troppe sorprese, con il principio di perfezione. In un passaggio di questo saggio, Meier afferma che esistono arti il cui fine consiste nello sviluppo di belle abilità (*Geschicklichkeiten*) del corpo. Tali arti non sono altro che i nobili esercizi corporei consigliati in sede dietetica: l'equitazione, la scherma e la danza. Meier lascia al lettore il compito di decidere se tali attività possano essere considerate belle arti, dal momento che le belle arti dovrebbero contenere regole che riguardano in particolare le belle azioni dell'anima. Meier sembra comunque propendere per la loro inclusione: «Le belle arti e le belle scienze appartengono alla bella conoscenza sensibile, che esse abbiano come fine precipuo le belle abilità dell'anima o del corpo» (Meier [1757]: 50-51).

Sarà Herder a sancire la pertinenza artistica delle arti corporee nella sua *Kalligone* (1800); Herder afferma che le arti votate alla coltivazione (*Ausbildung*) del corpo e delle sue membra sono state chiamate «belle arti» da tutti i popoli (Herder [1800]: parte 3, 232-233). Per questo la ginnastica merita di essere inclusa tra le belle arti (Herder [1800]: parte 2, 35-36). Una tale enfasi sarà ben presto accolta da altri autori, ad esempio da Carl Seidel, che nel suo *Charinomos* (1825-1828) identificherà come belle arti alcuni specifici esercizi corporei: l'atletica; le danze marziali; le giostre a cavallo, connesse all'idea di grazia; e il gioco con la palla (sferistica), che esalta la bellezza plastica del corpo umano (Seidel [1825]: 45-63). L'estetica

⁷ Scriveva Ippocrate: «Una condizione atletica non è naturale; meglio trovarsi in uno stato di salute» (*De alimento*, 34); cfr. anche *Aphorismorum*, I, 3 («In quelli che fanno esercizio fisico una condizione di benessere spinta al massimo è rischiosa»); Galeno (2020): §9.

⁸ Cfr. Jahn, Eiselen (1816), in cui a tali arti canoniche sarà preferito un esercizio fisico più leggero come passeggiare, correre, saltare, ecc.

dello sport trova in questa discussione un momento tanto cruciale quanto negletto⁹.

Già in Meier, ad ogni modo, il corpo nelle sue diverse posizioni codificate è inteso come uno specifico medium del bel pensiero, uno strumento con cui il bel pensiero può trovare espressione sensibile all'esterno. In tal senso, il corpo in movimento nelle belle arti somatiche rientra nella cosiddetta «semiotica estetica», la terza sezione dell'estetica dopo l'euristica e la metodologia (Baumgarten [1750-1758]: §13)¹⁰. E tuttavia, l'espressione somatica del bel pensiero non può essere mai davvero disgiunta dall'*inventio* del pensiero stesso, e dunque dal momento euristico. Se l'anima percepisce il mondo secondo la posizione del corpo, come afferma Baumgarten (Baumgarten [1757]: §741), ciò significa che solo un opportuno addestramento somatico consente di acquisire gli schemi espressivi in cui il pensiero sensibile più perfetto è imbricato: il ballerino, ad esempio, non può pensare bellamente in quanto ballerino – non può avere un pensiero coreutico – se non mediante determinati movimenti del corpo. Attraverso l'allenamento, dunque, i vincoli corporei saranno almeno parzialmente rimodellati in vista dei pattern somatici propri di una specifica arte, aprendo così ad aree altrimenti inaccessibili del bel pensiero. Da questo punto di vista, il corpo non fungerà solo da medium espressivo del bel pensiero, ma anche da strumento inespungibile della sua invenzione¹¹.

4. DIETETICA E ENTUSIASMO

Baumgarten, da parte sua, insiste sull'importanza della dietetica nella fase culminante del-

⁹ Per i riferimenti bibliografici circa lo sport come arte, cfr. Welsch (2012): cap. 3, che tuttavia non segnala questo precoce dibattito.

¹⁰ Per un commento, Tedesco (2000); Franke (2018).

¹¹ Che l'esercizio somatico ai suoi massimi livelli richieda e alleni al contempo anche l'immaginazione e il sentimento interno lo sottolineerà ad esempio Tetens, cfr. Tetens (1777): 646-648, qui 647: «Die Fertigkeiten durch den Körper zu wirken sind zum Theil Fertigkeiten in der Seele, im Gefühl, in der Einbildungskraft, auch in dem Verstande, insoferne große Gegenwart des Geistes dazu erfordert wird».

la produzione della bellezza, ovvero il momento in cui l'estetico dotato, forte dei necessari talenti naturali e adeguatamente addestrato, si volge infine all'atto concreto del bel pensiero (Baumgarten [1750-1758]: §§78-95; Baumgarten [1907]: §§78-89). Ad attivare le facoltà del bello spirito sarà come da tradizione l'ispirazione, durante la quale il bello spirito avverte una vivificazione delle proprie capacità di cui non riesce a rendere ragione e che si manifesta nell'anima così come nel corpo: «Un bello spirito – commenta Meier – può sempre sentire (*fühlen*) nel proprio corpo quando è ispirato (*begeistert*)» (Meier [1748-1750]: §241). Se l'origine dell'entusiasmo resta di difficile spiegazione¹², sono tuttavia note una serie di occasioni che possono favorire questa condizione¹³. Le occasioni possono essere fondate nell'anima (come gli affetti), nel corpo (come l'esercizio fisico) o nelle condizioni esterne (l'età, le condizioni di vita, ecc.)¹⁴.

Poiché però, sottolinea Baumgarten, tali opportunità si presentano sempre secondo la posizione del corpo, è cruciale fare in modo che il corpo, per quanto possibile, sia nella condizione più favorevole per l'attualizzazione del bel pensiero. In effetti, Baumgarten continua, data la diversa costituzione corporea di individui differenti, non tutti avranno la medesima facilità nel giungere all'entusiasmo in ogni momento. Il malinconico o comunque chi è fatto per una vita sedentaria, ad esempio, dovrà impegnarsi maggiormente a propiziare quelle situazioni, come una cavalcata veloce, in cui la più grande vivacità dei flussi corporei si trasferisce ai moti dell'anima, sulla base della relazione dietetica oltre che paronomastica tra *Gemüth* e *Geblüth* (Hoffmann [1715]: 98 ss.). In questo caso, il bello spirito diventa esso stesso Pegaso, che con il suo moto fa sgorgare la fonte di Ippocrene (Baumgarten [1750-1758]: §81; Meier [1748-1750]: §244).

¹² Baumgarten sottolineerà l'importanza del sollevamento del fondo dell'anima in tale processo, cfr. Nannini (2021b). Sull'entusiasmo estetico, cfr. Nannini (2022b): 114-116; Nannini (2023b).

¹³ Tali occasioni avevano già attirato l'attenzione di Croce, cfr. Audisio (2016) e Migliorini (1986).

¹⁴ Per questa tripartizione in riferimento all'*Aesthetica* di Baumgarten, cfr. [Anonimo] (1763): 351-357.

Meier, dal canto suo, citerà in particolare le passeggiate nella natura, dove gli stimoli esterni possono sollecitare i sensi e infervorare l'immaginazione. Proprio per questo motivo, i poeti, anche quando sono nei loro studi, spesso e volentieri camminano avanti e indietro (Meier [1748-1750]: §244).

La posizione più vantaggiosa del corpo per l'entusiasmo sarà in generale la salute, ma anche l'ozio e l'assenza di oneri gravosi, quando la mente può affrancarsi dal pungolo degli affari borghesi e aprirsi ai divini afflatti (Baumgarten [1750-1758]: §§82; 84). Le immagini fantastiche così come le previsioni del futuro, dunque gli affetti, sono anche favoriti dalla giovane età e da certe bevande fortificanti, che liberano dalle sensazioni moleste del presente e giungono quasi a confondere *imaginatio* e *sensatio* (Baumgarten [1907]: §85). Ecco che allora Baumgarten, sostenuto da un intarsio di riferimenti classici, consiglia di sorseggiare un succo più generoso, come l'acqua della mitologica fonte di Aganippe, o, in sua assenza, il vino (Baumgarten [1750-1758]: §86). Anche l'amore e le azioni veneree di un pur casto estetico pongono il corpo in una posizione favorevole all'entusiasmo. Non appena gli estetici vedono la loro Lesbia, ripete Baumgarten con Catullo, «la lingua si secca, e un fuoco sottile / cola nelle ossa, le orecchie / ronzano dentro e sugli occhi / scende la notte». Ma a tale sdilinquinamento dei sensi subentrerà ben presto il momento artistico, dove gli estetici «inventano, scrivono, cantano, danzano, dipingono» (Baumgarten [1750-1758]: §87).

A uno sguardo d'insieme, una tale ricognizione consente di collocare Baumgarten sullo sfondo della tradizione aristotelica tesa a naturalizzare l'entusiasmo poetico, liberandolo da ogni retaggio demonologico¹⁵. Rispetto ad autori classici di questa tradizione come Gerhard Johannes Vossius (1577-1649)¹⁶, tuttavia, Baumgarten non solo

estende la ricerca delle cause fisiologiche dell'entusiasmo dal dibattito poetico al dibattito estetico più in generale, ma arricchisce anche la casistica delle occasioni propizie in una vera e propria dietetica del bel pensiero. Proprio perché le occasioni non si producono sempre da sole, infatti, è necessario adottare gli accorgimenti necessari per migliorarne l'innescò e imbrigliarne il potenziale attraverso la corretta preparazione del corpo nella dimensione vitale dei suoi moti e dei suoi fluidi. Se nella sezione precedente abbiamo visto che un'azione dietetica come l'esercizio fisico poteva acquisire di per sé un valore estetico, in questo caso il valore estetico non starà più nella forma di alcune azioni dietetiche, ma nel loro esito; la dietetica, infatti, nel regolare gli scambi tra l'interno e l'esterno, e dunque anche nel modellare i confini del corpo, diventa cruciale non solo per le arti somatiche, ma per la genesi del bel pensiero tout court.

5. MENS NON EBRIA, SED SOLUTA CURIS

L'esercizio fisico in ogni caso non è importante solo per la categoria dietetica del moto, ma anche per la *mens sana*. In quanto inserita nella dietetica, la salute della mente è considerata come uno degli elementi cruciali – il primo nella lista di Baumgarten – per la conservazione della salute (Baumgarten [1740]: §254). In questo contesto, il punto non è più quello di determinare le condizioni del corpo che favoriscono l'innescò del bel pensiero come nel caso dell'entusiasmo, bensì piuttosto quello di determinare la condizione della mente più propizia alla salute del corpo.

A questo proposito, Baumgarten afferma che la mente sana coincide con una «mens non ebria, sed soluta curis». Il motto è ripreso da una poesia di Marziale (X, 47). In tale componimento, l'epigrammista latino espone l'ideale della vita buona secondo la morale epicurea. La «vita beatior», in questo senso, include, tra l'altro, il vivere nascosto, lontano da vertenze e incarichi pubblici, così come il possesso di un piccolo appezzamento ter-

¹⁵ Sull'idea di entusiasmo nella modernità, cfr. in particolare Wels (2009): parte 2.

¹⁶ Per Vossius, il «furor poeticus», o più laicamente, l'«excitatio ingenii» dipende da cinque cause naturali: il carattere melanconico; gli affetti; il vino; la musica e l'imitazione dei modelli, cfr. Vossius (1647): 68-75. Nel-

la prefazione alla sua *Aesthetica*, Baumgarten riconosce apertamente l'importanza di Vossius tra le sue fonti.

riero; oltre alle condizioni esterne, la vita buona è connotata dalla serenità dell'animo, che Marziale esprime con il verso «nox non ebria, sed soluta curis», «notte non ebria, ma libera (o meglio, sciolta) dalle preoccupazioni»¹⁷. Rifacendosi implicitamente a questo verso, Baumgarten riferisce l'assenza di ebbrezza così come di preoccupazioni non alla «notte», ma alla mente stessa. In che modo è possibile contribuire a tale condizione? Il verso di Marziale, di sapore epicureo, evoca l'importanza del piacere sensibile moderato, con particolare riferimento al potere ricreativo del vino, che, senza portare allo stordimento, può «sciogliere» la mente dalle cure, liberando così da sensazioni moleste (Baumgarten [1750-1758]: §85)¹⁸. Non è un caso che tra gli epiteti di Dioniso vi fosse proprio quello di *Lysios* o *Lyaïos*, lo «Scioglitore».

Cruciali nel fornire piacere sensibile moderato sono per Baumgarten le cosiddette «*deliciae externae*», l'insieme di quei passatempi che danno gratificazione ai sensi esterni e all'immaginazione (Baumgarten [1740]: §§290-292)¹⁹. Oltre ad attività come lettura o musica e all'amabile convivialità delle conversazioni con gli amici e le persone dell'altro sesso, Baumgarten nomina in questa lista anche una serie di esercizi fisici come viaggi, caccia o passeggiate. Nel suscitare piacere sensibile, gli esercizi fisici contribuiscono alla distensione della mente, e dunque alla liberazione dalle preoccupazioni e all'insorgenza della serenità. In tal senso, Baumgarten si allinea alle più importanti dietetiche del primo Settecento, che fornivano un elenco sostanzialmente coincidente delle pratiche volte a favorire la serenità della mente, e di conseguenza la conservazione della salute. Potremmo prendere ad esempio la grande dietetica di Hoffmann, il quale citava tra le attività utili alla *Gemütsruhe* «una piacevole conversazione con persone divertenti e scherzose, una musica leggiadra, un buon bicchie-

re di vino, una cavalcata, un viaggio e aria pura e salutare» (Hoffmann [1715]: 115-116)²⁰.

Nonostante il riferimento alla *Ruhe*, alla quiete, la serenità non deve essere intesa come mero acquietamento della mente, ma va piuttosto messa in relazione con la gioia, un affetto legato alla dimensione del piacere sensibile (Baumgarten [1757]: §§679; 682)²¹. Nella *Metaphysica*, Baumgarten definisce il piacere sensibile come lo stato dell'anima derivante dall'intuizione sensibile di una perfezione (Baumgarten [1757]: §655). Poiché per Baumgarten la bellezza è perfezione fenomenica, e quindi una perfezione conosciuta sensibilmente, la bellezza fornisce piacere sensibile a chi la intuisce (Baumgarten [1757]: §662). Il piacere sensibile, dunque, è legato a doppio filo alla bellezza: da un lato, la bellezza, in quanto intuita, genera piacere sensibile; dall'altro, il piacere sensibile, anche quello dell'esercizio fisico, non può che derivare dall'intuizione sensibile di una perfezione, dunque dalla bellezza²². Se il piacere sensibile riveste un ruolo cruciale nel favorire la salute della mente, e di conseguenza la salute del corpo, ciò varrà anche per la bellezza che lo innesca. Da questo punto di vista, è evidente che la bellezza assume in Baumgarten e Meier un inaggrabile valore dietetico.

In tal senso, il compito dell'estetica andrà oltre il mero perfezionamento epistemico della conoscenza sensibile, nella misura in cui contribuisce alla tutela della salute in generale. L'estetica, infatti, si propone di affinare la sensibilità con cui conosciamo la perfezione alla base del piacere sensibile; essa, dunque, permetterà di regolare i piaceri e i desideri sensibili dall'interno della sensibilità

²⁰ Cfr. ad es. Zelle (2010).

²¹ Per la gestione degli affetti è cruciale quella parte dell'estetica (e della patologia) denominata «patologia estetica» (Baumgarten [1757]: §678), cfr. Nannini (2021a).

²² Ciò non toglie che alla base del piacere sensibile ci possa essere una perfezione che ci appare confusamente come tale, ma che in realtà non lo è; in questo caso, il piacere sensibile sarà sregolato e contrario alla salute, cfr. ad es. Baumgarten (1740): §261, per il caso della golosità. Proprio l'estetica, nel perfezionare la conoscenza sensibile, contribuirà a evitare per quanto possibile questo rischio.

¹⁷ Sulla *vita beatior* in Marziale, cfr. Adamik (1975).

¹⁸ Sul luogo comune in poesia di bere vino fino a godere di un rilassamento piacevole ma senza giungere all'ubriachezza, cfr. Gerber (1988).

¹⁹ Sul ruolo di tali passatempi in Baumgarten in rapporto alla dimensione edonistica dell'estetica, cfr. Nannini (2023a).

stessa, senza farli sfociare in una nociva ebbrezza. Nella misura in cui favorisce questa «igiene mentale», «l'estetica – scrive Meier – rasserena la mente» (Meier [1748-1750]: §§15; 22). Ancora una volta, non si tratta di una serenità nel senso dell'apatia stoica, ma di un innalzato livello di vitalità legato all'allegria, a cui sono riconosciuti dei chiari benefici dietetici: «L'allegria vivifica la nostra intera anima. [...] La stessa salute del nostro corpo dipende dall'allegria. [...] L'allegria è la migliore medicina per molte malattie, essa ci fornisce spesso un aiuto maggiore del medico più dotato» (Meier, Lange [1748]: 100)²³.

Non sorprende che per Baumgarten e Meier la forma più alta di bellezza sia proprio la bellezza viva²⁴. La dimensione della vita, che nella tradizione luterana indicava la fede capace di portare frutto, viene qui a qualificare quella forma di bellezza capace, secondo le occasioni, di generare e acquietare gli affetti, e dunque di attivare e insieme rasserenare la mente²⁵. Pensare in modo bello e vivo, perciò, sarà la condizione della mente che più contribuisce alla salute del corpo. La vetta dell'estetica, la bellezza viva, e la vetta della dietetica, la «mens non ebria, sed soluta curis», convergono così nella promozione di un benessere ad un tempo psi-

cologico e somatico. Lungi dal ridursi a una mera gnoseologia inferiore, l'orizzonte del progetto che Baumgarten ci lascia in eredità si allarga in una vera e propria «estetica della salute», o, se si preferisce, in una «dietetica della bellezza».

6. CONCLUSIONE

Nel presente contributo, ho messo in luce l'importanza dell'esercizio fisico e della dietetica per la nascita dell'estetica come disciplina specialistica in Baumgarten e Meier. Attraverso l'indagine di passi poco noti dell'etica e dell'estetica di questi autori, analizzati nel loro contesto, ho sottolineato che il corpo è tutt'altro che assente dal battesimo dell'estetica. Al contrario, il suo esercizio può favorire non solo l'emersione di specifiche forme di bellezza di cui l'estetica deve tener conto, come nelle arti somatiche, ma anche la stessa vivificazione delle facoltà dell'anima che è alla base del processo del bel pensare in quanto tale. Al contempo, proprio la dimensione della vivificazione ha permesso di evidenziare la centralità dell'estetica nel rasserenare la mente, e dunque nel tutelare la salute in generale. Non solo la dietetica si dimostra cruciale per l'innescare della bellezza, dunque, ma la stessa pratica del bel pensare si rivela a sua volta un'attività dall'ineludibile valenza dietetica. Dietro all'*ars pulchre cogitandi* si scorge già l'esigenza di una *ars pulchre vivendi*.

BIBLIOGRAFIA

- Adamik, T., 1975: *Martial and the «vita beatior»*, “*Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis, Sectio Classica*” 3, pp. 55-64.
- [Anonimo], 1763: *Von der Begeisterung*, “*Vermischte Beyträge zur Philosophie und den schönen Wissenschaften*” 2, pp. 340-359.
- Audisio, F., 2016: *Croce e un luogo dell'Aesthetica del Baumgarten*, in Brettoni, A. et al. (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze University Press, Firenze, pp. 1-10.
- Baumgarten, A.G., 1757⁴: *Metaphysics* ed. inglese a cura di C. Fugate, J. Hymers, Bloomsbury, London, 2014.

²³ Il numero della rivista (“Der Gesellige”) qui citato è da attribuire a Lange, sebbene le idee fossero condivise dai due editori, Meier e Lange. Meier, da parte sua, dedicherà il primo trattato dove sono applicati i principi estetici al problema degli scherzi e della risata, cfr. Meier (1744). Nella letteratura, l'importanza della dimensione dietetica dell'allegria è stata segnalata soprattutto in riferimento alla poesia anacreontica, portata avanti da alcuni seguaci di Baumgarten, in primis da Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803), cfr. Mauser (2000) e Verweyen (1989). Anche nell'ambito della discussione medica sulla gioia e l'allegria, la filosofia di Baumgarten resta cruciale, cfr. Delius (1764): 13.

²⁴ Per la bibliografia su questo tema, cfr. Nannini (2014); e Nannini (2023b). La salute e la vita in ambito estetico giocheranno un ruolo centrale nella terza Critica di Kant. Su questo tema e sui legami con Baumgarten, mi soffermo in Nannini (2022a): cap. 5.

²⁵ Come noto, Baumgarten non riesce a scrivere la parte dell'*Aesthetica* relativa alla vita estetica. Cfr. comunque Baumgarten (1743): §15 e Meier (1748-1750): §§178-212.

- Baumgarten, A.G., 1740: *Ethica philosophica*, Hemmerde, Halle.
- Baumgarten, A.G., 1743: *Scriptis quae moderator conflictus academici disputavit, praefatus rationes acroasium suarum viadrinarum*, Hemmerde, Halle.
- Baumgarten, A.G., 1749; pubbl. 1907: *Lezioni di estetica*, ed. it. a cura di S. Tedesco, presentazione di L. Amoroso, Aesthetica, Palermo, 2002.
- Baumgarten, A.G., 1750-1758: *Estetica*, ed. it. a cura di S. Tedesco e A. Nannini, Mimesis, Milano, 2020.
- Briefwechsel, 2019: *Briefwechsel zwischen Christian Wolff und Ernst Christoph von Manteuffel*, Olms, Hildesheim.
- Delius, H.F. von, 1764: *Von den Mitteln zur Fröhlichkeit nach den Gründen der Arzneygelahrtheit*, Schwarzkopf, Nürnberg.
- Eichberg, H., 1990: *Die Veränderung des Sports*, Münster, Lit.
- Encyclopédie méthodique*, 1786: *Encyclopédie méthodique. Arts académiques*, Panckoucke & Plomteux, Paris & Liège.
- Favaretti Camposampiero, M., 2016: *Christian Wolff's Philosophy of Medicine: An Early Functional Analysis of Health and Disease*, "Quaestio" 16, pp. 75-94.
- Franke, U., 2018: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Mentis, Münster.
- Galeno, C., 1940: *In Hippocratis epidemiarum libri VI, comm. I-VIII*, a cura di E. Wenkebach & F. Pfaff, Teubner, Leipzig & Berlin.
- Galeno, C., 2020: *Mantenersi in salute con la ginnastica (Thrasymbulos)*, ed. it. a cura di L. Coco, Melangolo, Genova.
- García-Ballester, L., 1993: *On the origin of the «six non-natural things» in Galen*, in Kollesch, J., Nickel, D. (a cura di), *Galen und das hellenistische Erbe*, Steiner, Stuttgart, pp. 105-115.
- Gerber, D.E., 1988: *The Measure of Bacchus*, "Mnemosyne" 41, pp. 39-45.
- Herder, J.G., 1800: *Kalligone*, Hartknoch, Leipzig.
- Hoffmann, F., 1715 : *Gründliche Anweisung, wie ein Mensch vor dem frühzeitigen Tod [...] sich verwahren könne*, vol. 1, Renger, Halle.
- Ippocrate, 1982: *Epidemie, libro VI*, ed. it. a cura di D. Manetti e A. Roselli, La Nuova Italia, Firenze.
- Jahn, F.L., Eiselen, E., 1816: *Deutsche Turnkunst*, Selbstverl., Berlin.
- Mauser, W., 2000, *Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung*, in Mauser, W., *Konzepte aufgeklärter Lebensführung*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 301-329.
- Meier, G.F., 1744: *Gedancken von Schertzen*, Hemmerde, Halle.
- Meier, G.F., Lange, G.S., 1748: *Von der geselligen Fröhlichkeit*, "Der Gesellige" 1 (12), pp. 97-104.
- Meier, G.F., 1748-1750: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 voll., Hemmerde, Halle.
- Meier, G.F., 1756: *Philosophische Sittenlehre*, vol. 3, Hemmerde, Halle.
- Meier, G.F., 1757: *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*, Hemmerde, Halle.
- Mercuriale, G., 1573: *De arte gymnastica*, Venezia, apud Iuntas.
- Migliorini, E., 1986: *Baumgarten: pro positu corporis*, in *Aesthetica bina. Baumgarten e Burke*, Aesthetica, Palermo, pp. 21-30.
- Mikkeli, H., 1999: *Hygiene in the Early Modern Medical Tradition*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Nannini, A., 2014: *Per una storia dell'idea di «conoscenza viva»*. *Da Lutero all'estetica dell'Aufklärung*, "Intersezioni. Rivista di storia delle idee" 34, pp. 381-402.
- Nannini, A., 2019: *How a Philosopher Dies. Reason, Faith, and Aisthesis in Baumgarten's «Ars Moriendi»*, "Das achtzehnte Jahrhundert" 43 (1), pp. 48-72.
- Nannini, A., 2021a: *The Language of Affects. From pathologia sacra to pathologia aethetica*, in Cyranka, D. et al. (a cura di), *Gefühl und Norm*, Franckesche Stiftungen, Halle, vol. 1, pp. 177-190.
- Nannini, A., 2021b: *At the Bottom of the Soul. The Psychologization of the «Fundus Animae» between Leibniz and Sulzer*, "Journal of the History of Ideas" 82 (1), pp. 51-72.

- Nannini, A., 2021c: *The Cofounding of Aesthetics: Baumgarten and Meier*, in McQuillan, J.C. (ed.), *Baumgarten's Aesthetics. Historical and Philosophical Perspectives*, Rowman & Littlefield, Lanham, pp. 171-192.
- Nannini, A., 2022a: *Al di qua del logos. Logica delle idee estetiche tra Baumgarten e Kant*, Mimesis, Milano.
- Nannini, A., 2022b: *Somaesthetics in Baumgarten? The Founding of Aesthetics and the Body*, "Estetika" 59, pp. 103-118.
- Nannini, A., 2023a: *Aesthetics as Apolaustic. Baumgarten and the Controversy over Sensitive Pleasures*, in Prunea T., Leduc, C. (a cura di), *Controversies and «Preisfragen» in the German Enlightenment*, Bloomsbury, London (in corso di stampa).
- Nannini, A., 2023b: *Impetus aestheticus. Baumgarten on Physics and Aesthetics*, in Prunea, T., Matei, O. (a cura di), *From Natural History to the Metaphysics of Nature*, "Perspectives on Science" (in corso di stampa).
- Nannini, A. (in corso di pubblicazione): *Baumgarten the Beautician. The Origins of Cosmetics as an Aesthetic Discourse*, "Aesthetica Preprint" 120
- Seidel, C., 1825: *Charinomos*, Rubach, Magdeburg.
- Rather, L.J., 1968: *The «six things non-natural». A note on the origins and fate of a doctrine and a phrase*, "Clio Medica" 3, pp. 337-347.
- Sarasin, P., 2001: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers. 1765-1914*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Shusterman, R., 1999: *La somaestetica: una proposta disciplinare*, in Shusterman, R., *Estetica pragmatista*, ed. it. a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Di Fulco, Aesthetica, Palermo, 2010, pp. 215-236.
- Stahl, G.E. 1708: *Theoria medica vera*, Orphanotropheum, Halle.
- Tedesco, S., 2000: *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo.
- Tetens, J.N., 1777: *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, vol. 2, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig.
- Verweyen, T., 1989: *«Halle, die Hochburg des Pietismus, die Wiege der Anakreontik». Über das Konfliktpotential der anakreontischen Poesie als Kunst der sinnlichen Erkenntnis*, in Hinske, N. (ed.), *Zentren der Aufklärung I: Halle*, Scheider, Heidelberg, pp. 209-238.
- Vossius, J.G., 1647: *De artis poeticae natura ac constitutione*, Elzevirium, Amsterdam.
- Wels, V., 2009: *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*, de Gruyter, Berlin & New York.
- Welsch, W., 2012: *Cambio di rotta. Nuove vie dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, trad. it. di A. Nannini, Aesthetica, Palermo, 2017.
- Wolff, C., 1720: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Laßen*, Renger, Halle.
- Wolff, C., 1731: *De Notione Naturalis, Praeternaturalis & Nonnaturalis in Arte Medica*, in Wolff, C., *Horae Subsecivae Marburgenses, Trimestre aestivum*, Renger, Frankfurt am Main & Leipzig, pp. 513-549.
- Wolff, C., 1740: *Ius naturae, Pars prima*, Renger, Frankfurt am Main & Leipzig.
- Zelle, C., 2008: *Klopstocks Diät – das Erhabene und die Anthropologie um 1750*, in Hilliard, K.F. et al. (a cura di), *Wort und Schrift. Das Werk von Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)*, Niemeyer, Tübingen, pp. 101-27.
- Zelle, C., 2010: *Klopstocks Reitkur. Zur Konkurrenz christlicher Lebensordnung und weltlicher Diät um 1750*, in Hofmann, M., Zelle, C. (a cura di), *Aufklärung und Religion – Neue Perspektiven*, Werhahn, Hannover, pp. 65-84.



Citation: G. Fronzi (2022). Eco-aesthetics. The art and aesthetics of relations from a post-pandemic perspective. *Aisthesis* 15(2): 147-161. doi: 10.36253/Aisthesis-13713

Copyright: © 2022 G. Fronzi. 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.

Eco-aesthetics. The art and aesthetics of relations from a post-pandemic perspective

GIACOMO FRONZI

Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»
giacomo.fronzi@uniba.it

Abstract. «What does art mean in a world where urgency predominates, a world that now exhausts its annual quota of renewable resources in July?» (Bourriaud [2021]: 7; my translation). The climate crisis (which began in the last century, but whose consequences have become increasingly worrying in recent years), the Covid 19 pandemic that struck the planet in 2020 and the recent conflict between Russia and Ukraine in the heart of Europe are epoch-making phenomena that are inevitably reshaping the present and future of human societies. With respect to this situation, is art being called into question or, on the contrary, is it an essential tool for rethinking the world of tomorrow? More specifically, is public art today a lost cause or an opportunity? In this article, I will try to place these questions within the framework of what we might call eco-aesthetics, which has an essential connection to the category of “relations”.

Keywords: Public Art, Contemporary Art, Relations, Ecology, Contemporary Aesthetics.

1. ECO-AESTHETICS (I)

«Non uccidete il mare, / la libellula, il vento. / Non soffocate il lamento / (il canto!) del lamantino. / Il galagone, il pino: / anche di questo è fatto / l'uomo. E chi per profitto vile / fulmina un pesce, un fiume, / non fatelo cavaliere / del lavoro. L'amore / finisce dove finisce l'erba / e l'acqua muore. Dove / sparendo la foresta / e l'aria verde, chi resta / sospira nel sempre più vasto / paese guasto: “Come / potrebbe tornare a essere bella, / scomparso l'uomo, la terra”»¹ (Caproni [1998]: 788).

¹ «Don't kill the sea, / the dragonfly, the wind. / Don't suffocate the lament / (the chant!) of the manatee. / The bush-baby, the pine tree: / of this too is made / man. And don't make those who for vile / profit electrocute a fish, a river, / knights of the order of merit / for labour. Love / ends where the grass ends / and the water dies. Where / the forests and green air / disappear, those who remain / heave a sigh in the ever more vast / land of waste: How / could it be beautiful again, / the land, with the absence of man» (trans. by M. Colarossi <https://paralleltxts.blog/2019/08/05/giorgio-caproni-versicoli-quasi-ecologici-almost-ecological-versicoli/>).

In the poem *Versicoli quasi ecologici*, Giorgio Caproni takes a stance on the issues and dilemmas that began to emerge with increasing concern in the 1970s and 1980s. Driven above all by the logic of profit, human beings, who account for a very small proportion of the natural world, are “spoiling” what makes our planet beautiful, making it increasingly unbearable. However, it is essential to place ecological issues, the relationship between human beings and nature, and the balance between the quality of life, progress and respect for the environment within a framework in which the aesthetic dimension and reflection are central.

Caproni rightly points out that planet Earth would continue to exist without human beings, yet we could hardly consider it “more beautiful”. This is because the judgement of taste can only be formulated by human beings, in whose absence the judgement of taste, hence the assessment of the beauty of our planet, would also be lacking. Nevertheless, the responsibility we have for the place we inhabit requires a theory and practice that are commensurate with the situation. If, in a general sense, praxis is the domain of politics and morality and theory is the domain of science and philosophy, then we can also say, in a specific sense, that praxis is the territory of art and theory is the territory of aesthetics.

If we see ecology not as a “field of study” but as the “whole”, that is, «the dynamic process of life’s continuous transformation and evolution», it will appear to us «as a single entity that encompasses everything, generating continuous differentiations that become those different identities, the crystallisations that we find everywhere in the interstices of experience. This is what we call – abstracting – organisms on the one hand and environment on the other. There is thus no ecology without perception» (Perullo [2017]: 18; my translation; see Perullo 2021). If there is no ecology without perception, there can be no reflection on ecology in the absence of aesthetics. On the contrary, aesthetics, in the form of the philosophy of aesthetic experience, presents itself as a discipline capable of responding to the universalising and all-encompassing characteristics of ecology.

When speaking of *eco-aesthetics*, we might initially refer to an aesthetics that focuses on ecology as a “whole” and on human practices that start from certain artistic forms and become oriented towards the remodulation and reconfiguration of the relationships between human beings and nature, human beings and progress, growth and degrowth. By transcending the distinctions between rational aesthetics and the aesthetics of feeling, between the aesthetics of form and the aesthetics of content, between the aesthetics of production and the aesthetics of reception, a range of theoretical and methodological approaches are brought together.

From this point of view, this hypothetical *eco-aesthetics* has some affinities with the notion of integral ecology proposed by Pope Francis in his encyclical *Laudato si’* (2015). In it we read: «Since everything is closely interrelated, and today’s problems call for a vision capable of taking into account every aspect of the global crisis, I suggest that we now consider some elements of an *integral ecology*, one which clearly respects its human and social dimensions» (Franciscus [2015]). The proposal for an integral ecology is underpinned by a number of premises: (a) the need to insist on the interconnections between time and space, between living organisms and the environment, between nature and society and between the environmental crisis and the social crisis; (b) the existence of a socio-environmental crisis to which one must respond not with the fragmentation of knowledge, but with an attempt to provide an integrated and broad vision of reality; (c) the need to think of reality as a plurality of deeply and closely connected “ecosystems”; d) the urgency of placing the quality of life of individuals (the «ecology of daily life»), communities and institutions at the centre of public debate, political action, scientific research and theoretical reflection, within the framework of a «social ecology»; and e) the need to preserve the historical, artistic and cultural heritage of communities («cultural ecology»), as well as the immense cultural variety whose richness is threatened by unchecked globalisation.

The universal interrelationship that underlies integral ecology is also the prerequisite for any philosophical approach that seeks to investigate not just the relationship between human beings and the environment, but also, in a more specific sense, the question of “relations” in the aesthetic sphere.

2. ECO-PHILOSOPHY. SOME ANNOTATIONS

In order to focus on eco-aesthetics, it is first necessary to emphasise certain aspects of contemporary thought oriented towards a possible “eco-philosophy”.

Philosophy has been addressing the environmental crisis and the development of ecology, particularly in the field of ethics, since the 1960s. Approaches such as the ecological ethics of Aldo Leopold (1968), the “deep ecology” of Arne Naess (1973, 1989, 2002) and the environmental ethics of William Blackstone (1974) have gradually moved towards more specific questions. Once it had been accepted that the sphere of moral consideration cannot be limited to human beings (traditional ethics) and animals (animal ethics), but must be extended to nature in its entirety, the need to thematise the “ecological crisis” emerged.

The natural environment is no longer considered a mere “stage” on which human affairs unfold, but a unitary organism of which the human being is a part. This means that a) human beings must exercise increasingly stringent and active responsibility with regard to natural ecosystems; b) the destruction of nature must entail the self-destruction of the human being.

Leaving aside now some of the directions taken by 20th century continental philosophy², it should be noted that the need for a revival of philosophical (and aesthetic) reflection on envi-

ronmental issues has become particularly urgent in recent decades. This led to the emergence at the beginning of the 2000s of a worrying absence of lively “philosophical debate” concerning certain issues capable of transcending the boundaries of academic dialogue. As Charles Brown and Ted Toadvine have rightly pointed out, «Although a few voices can be heard calling for philosophical examination of our predicament, they are a small minority. For the most part, we are living through a massive cultural propaganda exercise dedicated to the task of convincing ourselves that the dominant cultural forces have identified the problem and are working steadily toward appropriate solutions» (Brown, Toadvine [2003]: ix).

At the turn of the millennium, Brown and Toadvine lament, philosophy still seemed to have found neither an effective voice in the fight against the environmental crisis nor a clear role in the search for a sustainable human presence on Earth. Twenty years on, the situation does not seem to have substantially changed. Certainly, at the level of public opinion, sensitivity towards the environment has increased, not least as a result of the international “Fridays for Future” movement. However, in addition to the lack of a radical political breakthrough on the part of the Earth’s most powerful figures, philosophy is struggling to make itself heard with a strong voice. It might be wondered whether this is due to an inability to communicate or to a closure of public opinion towards philosophy, but let us return to Brown and Toadvine’s proposal.

According to the two philosophers, phenomenology can play an important role in the philosophical analysis of our relationship with the natural world. As a philosophical method it is particularly suited to solving the dilemmas posed by the ecological crisis thanks to two essential characteristics, both of which are opposed to the reductionism of science: a) the return to “things themselves” and b) the critique of scientific naturalism. The combination of ecological thinking and phenomenology has given rise to what is known as *eco-phenomenology*. It «is based on a double claim: first, that an adequate account of our ecological situation requires the methods and insights of phe-

² I refer in particular to Martin Heidegger’s idea of the *Um-welt*, Hanna Arendt’s idea of the world as a home for humans during their life on earth, Hans Jonas’ principle of responsibility and Karl-Otto Apel’s exploration of the relationship between ecological crisis and the ethics of discourse.

nomenology; and, second, that phenomenology, led by its own momentum, becomes a philosophical ecology, that is, a study of the interrelationship between organism and world in its metaphysical and axiological dimensions. Of course, this cross-disciplinary inquiry is still in its infancy; how the dialectical exchange between ecological thinking and phenomenology will operate is a matter that only future work can determine. Nevertheless, the essays we have collected here provide a first sketch of the contribution ecophenomenology can make for us today» (Brown, Toadvine [2003]: xiii).

What we are particularly interested in is the centrality of the category of relations in the ecophenomenological approach. In Brown and Toadvine's proposal, the interdisciplinary examination sought by phenomenology can contribute to an analysis of the historical and institutional construction of the "natural" and the role it plays in the formation of our individual and cultural identity. In the volume edited by the two philosophers, this eco-phenomenology arises, as we have said, from the combination of Husserl's phenomenology with contemporary environmental thought. However, there is no reference to Alfred North Whitehead's organicism (and its combination with Husserl's thought), which, from my point of view, may be more useful in emphasising the need for an eco-philosophy oriented towards the construction of a new relationship with nature.

Whitehead is convinced that the adventure of existence and the path of culture and science (hence the developments of civilisation) are directed towards truth, whose laws, despite human beings' crises and failures, are destined to triumph. This tendency towards harmony and perfection is compatible with human failures because this movement towards perfection is not linear, but dialectical. As Enzo Paci has written, it results from «collision and adaptation between actual occasions and groups of occasions, between organisms and organisms, between determinate forms and determinate forms, between contrasting forces that cancel each other out or anaesthetise each other or find a higher harmony in the contrast itself» (Paci [1965]: 146; my translation).

Civilisation is the result of an organic relationship between existence, culture and science. This relationship manifests itself as much between truth and history as between eternal forms and the process of becoming. Whitehead's entire philosophy is based on this dialectic between eternity and possibility, rejecting the idea that the world and life can be explained as if they were a mosaic whose tesserae (pieces of matter in space and time, Whitehead would say) are linked in an exclusively causal relationship. In fact, the world is much more than the causal relationships that hold its parts together, which are to be considered above all in terms of their reciprocal relationship and the more general context of a universal connection: «every event in nature is connected to the history of the universe» (Paci [1965]: 35; my translation).

If we seek to emphasise the centrality of relations and experience, the comparative analysis proposed by Enzo Paci may be useful. He traces the similarities between Whitehead's and Husserl's thought to three issues: a) the relationship between the "life-world" and scientific formalisation and logic; b) the intentional and teleological character of the concrete process and the historical process; c) universal correlation.

Both Whitehead and Husserl are critical of the distance that has been created between the world of science (made up of formalisations, ideal models, conceptual constructions) and the world of concrete reality (which, in our case, includes the natural environment). According to Whitehead, it is not perceptions that originate in mathematical formalism, but the opposite: the latter is generated by abstraction from the real process. Science on the other hand assumes and poses its own abstractions as concrete realities. This critique of *misplaced concreteness* highlights the concretisation of scientific abstractions, a process which, without delegitimising scientific research and its function, has inevitably led to the abandonment of what is really concrete, namely the «Field of Life» (Whitehead [1920]) and, we might add, the "field of nature".

Paci finds in this position of Whitehead's an echo and a strong analogy with Husserl's criticism

of the European sciences, considered responsible for having constructed idealisations and objectivisations that have left behind the original, primary and concrete relationship with the *Lebenswelt*, the only common and perceptible universe. It should be remembered that for Husserl, the *Lebenswelt* (the definition of which can also apply to Whitehead's «Field of Life») «represents a connection of pre-scientific experiences, around which every type of human experience, including scientific experience, must be oriented, because it constitutes the sensed structure of the world, that is, the foundation of meaning to which every observation of reality must refer, since the *Lebenswelt* is the unitary and unique world of life» (Signore [2006]: 222; my translation). Thus, the world of experience arises first and foremost from perception, and its proper dimension is (as Whitehead would say) concretely perceived time, or (as Husserl says) lived time. However, here we approach the aesthetic sphere, which we will return to in the final paragraph. The reference to eco-phenomenology and Whitehead offers us a theoretical field of reference to support the hypothesis of an eco-aesthetics. In the meantime, since relations are considered central, let us now proceed with other possible interpretations of this concept.

3. RELATIONIST AESTHETICS, RELATIONAL AESTHETICS, AND THE AESTHETICS OF RELATIONS

As I have already mentioned (Fronzi [2009]), the twentieth century was a cultural epoch in which the *dominant* principle – as Giuseppe Semerari states – was that of relations, as opposed to the principle of *substance* (Semerari [1991]: 18). The centrality of the principle of relations represents the inevitable starting point for a discourse focused on how contemporary art can (or cannot) establish a transformative relationship with reality. Emphasising the centrality of the category of relations has a double advantage: 1) it draws attention back to the relational dynamic, from which one cannot escape (and whose psychophysical density

has clearly emerged in the time of “social distancing”); 2) it adopts a “relationist” approach to the reading of reality that can be presented as a «cultural programme still and always open to all possible integrations», since «the relationist attitude» is fundamentally «anti-systematic and programmatically open» (Fanizza [1965]; my translation). In this general framework, aesthetics finds its proper place, understood both as a philosophical discipline (which investigates the articulations of sensory experience in all its forms) and as a fundamental characterisation of our relationship with the world.

The aesthetic theorisation of relationships can take shape in very different ways. Recently, for example, Roberto Diodato (2021) articulated a proposed «aesthetics of relations» by specifying that it is not an aesthetics of “relational properties” or semi-things or atmospheres (Griffero [2010], [2013], [2016]). As Diodato points out, the genitive in «aesthetics of relations», is both subjective and objective, and thus it delineates both an ontological and epistemological field: «The aesthetic *logos*, that is to say, the *logos* which is aesthetic, hence a body as much as the body is *logos*, implies the relation as such, which is what makes what we call aesthetics possible, that is to say, to complete the circle, the exercising of aesthetic *logos* (Diodato [2021]: vii)». As the author himself explains, in his proposal, starting from the notion of the system, an investigation of relations as a basic principle, as a constitutive entity, is presented. This conception of relations finds its model of reference in «subsistent relations»: «This becomes especially clear by means of an inquiry into virtuality and its ontology as resistant to commonly available categories. Existing only thanks to interactivity, virtual bodies are indeed an ontological hybrid; the plexus of body and image, object, and event, internal and external, artificial and living; existing only thanks to interactivity, they make an exemplary case for the primary nature of the category of relation, especially when appearing within the context of artistic operations opening new horizons of aesthetic and ethical potential» (ivi: ix).

Another possible interpretation of the role of the “relations” in aesthetics is that proposed

by Fabrizio Desideri (Desideri [2004], [2011]), who attributes to this notion a central role in the mechanisms of aesthetic experience. According to Desideri, the aesthetic relation must be distinguished from the relational character of other types of perception. In fact, unlike other forms of relation to the object, in the case of the aesthetic relations it presents itself as an event, an occurrence, something that has its own intimate eventuality. In this context, the relation – whose characteristics already emerge in Kant's *Third Critique* – must be considered in its double articulation: internal and external. Without the internal level, Desideri argues, we would drown the specificity of aesthetic pleasure in a generic emotion with no object other than itself, or in some phantasm of memory or imagination. Without the latter, the index of reality, albeit sui generis, of the aesthetic object would fall away and the experience of it would be confused with a pure imaginative projection, bordering on reverie (Desideri [2004]).

Now, however, I would like to focus on a few theoretical directions that, over the last fifty years, have made further contributions to the investigation of the relations in the aesthetic field (or the aesthetics of the relations), firstly, in the Italian context with Enzo Paci and Franco Fanizza, and secondly, in the French context with Nicolas Bourriaud. To insist (a) on relationism (and the associated relationist aesthetics), (b) on the *esthétique relationnelle* and (c) on the aesthetics of relations as it might be declined in this context may seem ambiguous, equivocal, and unclear. The terms of the question should therefore be premised and put in order.

(a) Enzo Paci has pointed out how modern Western thought has truly overcome the metaphysics of substance without relations. Put simply, this metaphysics was vitiated by the conviction that it could reduce the multiform existent to a self-sufficient unity. However, in the philosophy of relations, the «forms» do not become «substances» but on the contrary, an attempt is made to identify their possible interdependencies. Paci, who did not fail to reflect on the possible aesthetic decli-

nation of the philosophy of relations, recalls how John Dewey, as a philosopher «of universal interrelations», was concerned with «re-establishing the relationship between art and “normal experience”, [...] experience understood as the interaction of historical events. There is therefore on the one hand a substance and a spiritual activity that can be called art, and on the other hand another activity that can be called philosophy or history» (Paci [1954]: 184; my translation). Again based on Dewey's reflections, Paci affirms that the «aesthetic category» is always present in experience and in the spirit, otherwise it «would not be a category, a form, an activity, a necessary mode of universal interrelation» (ivi: 185; my translation). Art, continues Paci, «is comprehensible only when connected to the structure of form and to the fact that everything that exists, in nature and in human life, as well as in the universe in general, could not exist if it did not have a form» (ivi: 198; my translation).

Concerning the question of art, the primary and immediate consequence is «the discovery that one cannot pose this problem in terms of the absolute autonomy of the artistic sphere» (Fanizza [1965]: 13; my translation). The idea of universal interrelations implies (and this is a further reflection within relationist aesthetics) that the artistic fact should also be considered in terms of its intrinsic relationality and not within a presumed radical and absolute autonomy, since «although never necessarily determined, art is always relative autonomy» (ivi: 14; my translation). Every single artwork, from the point of view of a relationist aesthetics, should be considered in terms of «tension», serving as a node between past and potential relations, and therefore within a relational system oriented towards the active transformation of the past into the future. Questions arising from the «possibility» of relations are of no small importance and particularly problematic, since «relations are connected from the outset to the risk of non-relations or, in other words, of the impoverishment of relationality» (ivi: 19; my translation), that is, alienation.

Relationist aesthetics is therefore a vision of both reality experienced perceptually and there-

fore «felt» (Whitehead-Paci) and the aesthetic conception within the framework of relationism. In the latter case, it rescues the artwork from an inconclusive and inconceivable isolation, inserting it into a relational-communicative fabric. It also serves as «a multidimensional aesthetics» or more precisely as «an aesthetics of creation-consumption» (ivi: 20; my translation). An essential element of the relational perspective that this aesthetics recognises is its substantial transcendental dimension, understood as a dimension within which what one wishes to say cannot but assume the connotations of the indefinite and ambiguous: «The principle of transcendental is intended to underline the continuous overflow of meanings despite all attempts to contain them within fixed boundaries» (ivi: 27; my translation).

Although there is no direct link between this strand of continental philosophy and the Anglophone analytical philosophy of the second half of the twentieth century, parallels between their respective conclusions can be seen. To be more precise, if we take Arthur Coleman Danto's thought as an example (though certainly not exhaustive) of the analytical approach to certain typical themes in aesthetics, such as the question "what is a work of art?", we can see how the category of *relations* has taken on very important connotations in this sphere too. Starting from the criticism of those theses of Wittgensteinian origin according to which art and artworks are something that cannot be defined (as is the case, for instance, with the theories of Morris Weitz), Danto attempts to propose and follow a way to reach the essence of art. This hypothesis is based on a central element in Danto's thinking, which he arrives at by starting from the enigma – as with Duchamp's bottle rack or Warhol's Brillo boxes – whereby two perceptually *indiscernible*, completely identical objects possess different ontological status, such that one becomes an artwork and the other remains an object of common use. Starting from this problem, Danto tries to solve the enigma not by starting from the differences of an «aesthetic» (i.e. sensorial) nature, since there are none, but from the *relational properties* that link

the object in question with elements external to it, which are not perceptible. And it is thanks to the identification of the *relational properties* that link an artwork to everything that the eye or the senses cannot attest to that the interpretation and consequently the understanding of that work is made possible (Danto [1981]).

The topic of *relations* (or «family classes») has been prominent in analytical aesthetics since the mid-1950s. In his paper *The Role of Theory in Aesthetics* (1956), Morris Weitz initiated an intense debate on the essence of art, a debate within which the *relational* question emerged. The discussion Weitz started has involved philosophers such as Mandelbaum, Dickie, Wollheim, Levinson, Beardsley and Danto, whose proposal, as we said, is centred on the identification of those relational properties that allow an artwork to be presented as such³. Danto's theory can be included among the various ways of investigating art by means of the category of relations, although from the point of view of the *aesthetics* of relations, which we are dealing with here, the reflections of the aforementioned exponents of analytical aesthetics seem to be similar to the relationism of Paci and Fanizza. Indeed, in both cases, reference is made to the web of relations within which the work of art is inserted, and which cannot be ignored if we seek to interpret and understand that work. Therefore, albeit with a degree of distortion, this declination of analytical aesthetics could be included within the relationist orientation.

(b) Aesthetic theory consists of «judging artworks on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt» (Bourriaud [2002]: 112). This is how Nicolas Bourriaud defines *relational aesthetics*. While in the case of Paci or Fanizza it was somehow a question of applying the categories of relationism to aesthetics and its problems and therefore of reading aesthetics through the lens of relationism, for Bour-

³ On relations in analytic aesthetics, see Weitz (1956); Danto (1964, 1973); Mandelbaum (1965); Dickie (1969, 1974); Levinson (1979); Beardsley (1981).

riaud it is a question of proposing an aesthetic theory that evaluates works of art starting from an analysis of their capacity to *produce* inter-human relations. This tendency constitutes a distinctive feature linking all those artworks created in the 1990s that Bourriaud himself has defined as «relational». By relational art we mean «a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space» (ivi: 113).

With the introduction of this notion, the French critic emphasises some specific traits of a relational work of art, which in some ways run counter to the relationality cited by Paci and Fanizza. Relationist aesthetics focuses on the web of relations (temporal, historical, social, cultural, etc.) within which the artist, the work of art and the user are placed. In contrast, the relational works of art to which Bourriaud refers tend to try to cut the threads that bind them and would allow them to be swallowed up by the very inauthentic system that they ultimately seek to oppose by providing an alternative to it. But how? By creating environments and situations of confrontation and cooperation in which authentic and disinterested inter-human relations can be created and multiplied. In this way, relational works of art create a sort of parallel reality, a suspended territory, an intermediate zone to which the artist adds human and community shades.

Despite the references of a sociological and almost political nature, Bourriaud's relational aesthetics probably lacks a more open perspective (which in contrast characterises relationist aesthetics), according to which the degree of relationality of an artwork is linked not exclusively to its capacity to produce inter-human relations but above all to the very essence of art, which, as we will attempt to make clear, can only be said to be relational. Thus, rather than a general theory, Bourriaud's relational aesthetics appears to be a specific theoretical arrangement of an equally specific current in contemporary art, which does not exhaust the theme of relationships in the artistic-aesthetic field. Moreover, the interaction of rela-

tional artworks is a merely procedural matter, with no reflexive basis (Michaud [2003]).

(c) From what has been said so far, the aesthetics of relations, which in the following pages we will try to bring out, could be said to merge the basic characteristics of both relationist and relational aesthetics. It begins to take shape with Kant's treatment of the universal communicability of beauty, which is joined by the notion of the «aesthetic community» proposed by Antimo Negri (1968). From Kant's reflections, intertwined with the thought of Schiller, arises the controversial and complex question of the sublime, which in the twentieth century has frequently been used to «read» contemporary aesthetics and poetics.

It is precisely Kant's sublime that enables the direct passage from the eighteenth century to the avant-garde of the early twentieth century, when it becomes necessary for the artist to involve the public, sometimes in a shocking way and sometimes in a more simply participatory way. In the 1970s, these developments, which also marked the poetics of the post-war neo-avant-garde, favoured the creation by Hans Robert Jaus (1982) of a new approach – traces of which can already be seen in Umberto Eco's *Opera aperta* (1962) – in which the work of art is no longer analysed from the point of view of its production (*aesthetics of creation*), but from that of its consumption (*aesthetics of reception*).

Artistic research from the 1950s onwards became increasingly attentive to the inclusion of the user in the mechanisms triggered by the artworks. With the relational art which Bourriaud refers to, this arrived at the direct and active involvement (indispensable for the success of the artwork) of the users, no longer considered in terms of their singularity (as had been the case in previous decades), but their relationship with other users.

The aesthetics of relations that we propose here therefore differs from the two models previously mentioned (although in some ways it incorporates them) in two fundamental ways. The first concerns the fact that unlike relational aesthetics,

it does not limit itself to the analysis of the relational processes that are constituted within the work (aspects that are not, in any case, neglected), but attempts to fathom the various ways in which *relations* (in the sphere of any aesthetic experience and therefore not only what pertains to relational art) can be presented, starting from the assumption that art, in itself, is relational. At this point, it could be said that the aesthetics of relations is the exact replica of relationist aesthetics, to which, moreover, it inevitably looks. In reality, and this brings us to the second point, we adopt the general point of view of relationist aesthetics, which considers art to be «process and relation, temporality full of planning, formativeness», but also «in its unconscious depth, the myth of death and rebirth» (Fanizza [1991]: 123; my translation).

This aesthetics of relations thus supports an aesthetic approach to relations that has art and artists as its sources, its generators. In a world in which we have moved towards the aestheticisation of existence and of every kind of experience, in a world in which art, with its vaporisation and volatilisation, has become depoliticised and has seen its critical potential reduced, it is necessary to revive its political and ethical depth, in order to endow it once again with that capacity to affect reality which the cancellation of the boundaries between art and life has drastically reduced. Public art falls within this framework.

4. THE SOCIO-POLITICAL PRESENCE OF ART

Public art is generically any artistic expression oriented towards the critical (and sometimes highly polemical) questioning of themes, problems, needs, deficiencies and emergencies identified within the urban social fabric. The public artist also seeks to meet the need of contemporary human beings for aesthetics, no longer by focusing on beauty, but by means of political action, in the broadest sense, aimed at improving living conditions. This type of artistic practice thus makes manifest an ethical-political motive, and it is no coincidence that it is an art rooted in the urban

context, in search of lost “community”. «Public art is a complex, multifaceted discipline, and it is this very diversity and multiplicity that lies at the heart of its struggle not only for critical recognition but also for an understanding and recognition of a shared history» (Cartiere [2016b]: 14).

There has been a growing commitment of art to the critical development of the inhabited environment. Regarding the new architectural and urban planning structures, artists have shown themselves to be capable of grasping the rapid mutations and consequent degeneration (foreseeable or already happening) of these structures, taking up new causes, strongly customisable and critical, the result of the attempted convergence between the individual and the collective. As pointed out at the international conference entitled *Art and Life. Experiences and ideas for urban transformation and social quality* (Triennale, Milano, 19th October 2007), artists are increasingly articulating a demand for quality of life, measuring themselves against urban space and issues relating to the public sphere.

Artists who create works of public art seek to create (or recreate) environments and situations (happenings, performances, environments, etc.) capable of modifying the context within which they are developed, aiming at the direct involvement of its usual inhabitants. Public art aims to place artistic research within urban, metropolitan and landscape coordinates, and in contiguity with the everyday business of life. Public artists share a tendency to bring out, in the social and urban fabric, the impalpable and poetic texture of everyday life, as well as its conflicts and problems. This is a current and real approach, no longer contemplative or virtual, in which artistic action aims to dismantle the contradictions typical of the present age, such as those linked to the complexity of multiculturalism, aseptic inter-subjective relations and the impact of urbanisation on the landscape and the environment.

As early as the 1960s, Filiberto Menna pointed out the need for artists to step outside the traditional boundaries of their work to face the progressive social *uprooting* that characterised it.

This condition of *uprooting* is accompanied and contrasted by a very strong tendency towards extroversion and involvement in the events of life, which pushes the artist to go beyond the traditional boundaries of his activity. These two opposing dimensions find, however, an intermediate concept that connects them, *commitment*: this «prevents the process of uprooting from closing itself off again within a pessimistically existential condition and in contrast enables it to be accepted with all the risks but also the potential for liberation that it entails, given that it presents itself as a condition free (or relatively free) from immediate social conditioning». It is not, however, a question of ideological-political commitment in the traditional sense, whose «sclerotic properties» (as Menna calls them) have emerged, nor in a purely technical-specialist sense. Rather, it is a commitment in which the technical-aesthetic contribution «expands to include an ideological dimension, in the sense that it points to the aesthetic dimension as a fundamental and indispensable factor in the building of an authentically free society» (Menna [1968]: 14-15; my translation).

Firstly, we would like to propose an articulation of relations in the artistic-aesthetic sphere that seeks to take account of the different perspectives from which it can be read. In the aesthetic experience we can therefore consider five modes of relation.

Pathic relations (the passive relationship between artwork and user). This type of relation is intended to underline the “pathic”, emotional character of a contemplative and “passive” relationship with the artwork. It concerns the relationship with the artistic object, whatever type it may be. The adjective “pathic” is preferable to others since it relates to the emotional sphere and sensitivity without directly conferring either a positive or a negative connotation. Consequently, it can be presented as an attractive or repulsive, pleasant or unpleasant relation. This type of relation can be said to be supratemporal, in the sense that it concerns the enjoyment of any work of art, whether it was created in the 15th or 20th century, for example.

Active relations (the active relationship between artwork and user). This type of relation focuses on the active and productive involvement of the user, without which there would be no artwork. In this type of relation, the action of the spectator is central. Indeed, by means of a gesture or behaviour expressly requested by the artist or simply improvised, the spectator brings the work to life, literally makes it real, “realises” it. The key characteristic of this relation is precisely the participation of the user (individual) in the realisation and success of the artwork.

Communicative relations (the relationship between users). This third type could be likened to the third of the three dimensions which according to Jaus characterise aesthetic experience, i.e. *katharsis*. The communicative relation relates to the intersubjective moment of aesthetic experience but should not be limited to the linguistic and communicative mechanisms of community cohesion that it can trigger. This type of relation is to be understood in connection with the *active* relation, which means that the intersubjective relation it entails concerns the collective participation of the various users, no longer considered in terms of their singular and individual interaction with the artwork.

Ethical relations (the relation between the work, the user and the world). This level relates to the ethical vocation of every artwork. Art is a means of understanding the world and existence and must concern itself with the latter. If art is not to be considered purely as entertainment or mere enjoyment or, even less, as something to be “consumed”, it is impossible not to recognise cognitive and ethical dimensions in it. «What art communicates to us does not seek to be abstractly understood, it does not wish to be translated and betrayed with other words. What the message really wants is to be fulfilled, it wants the immediacy of the possible, which began in aesthetic expression, to develop and grow within us; it wants our whole lives, within ourselves and others, to be transformed and become new lives, new ethical phenomena fulfilled in history» (Paci [1993]: 149; my translation).

The final level, which merits a more extensive discussion, is *ecological relations*.

5. ECO-AESTHETICS (II)

The specific theme of so-called “public art” lies within this general historical framework. Many examples of public art seem to be supported by the idea of an artistic practice so active and rooted that it appears capable of modifying, in a positive way, its connotations. Nevertheless, «The history of public art is most often told with an emphasis on the word “art,” and very little consideration of the public context» (Finkelpearl [2000]: 5). This is even truer in the pandemic and post-pandemic world, as the health emergency has reshaped every aspect of our lives, including how we inhabit spaces.

The art of today (relational art and public art in particular) tends to speak to the need of contemporary human beings for aesthetics, no longer via the instrument of beauty (although it seems to be re-emerging) but via action aimed at improving people’s lives. Art is thus intertwined with the ethical-critical motive, which in turn must strive to achieve a “better” life, since the need for aesthetics most often conceals a deeper need for sociality. Aesthetics thus intersects with art by addressing issues related to the “quality of life” and relations that the new art is committed to enacting.

One can therefore understand how artistic activity might adopt an *aesthetic* relational attitude as a function of a broader *ethical* relational attitude. Public art seems to respond directly to prerogatives of this nature, in which aesthetic, ethical, political, social, and functional components intertwine, acquiring an entirely new overall meaning. To the extent that public art has an impact on the urban environment and therefore on contemporary human lifestyles, aesthetics cannot avoid being confronted with it, since «despite its many flaws, despite the utilitarian component that necessarily invalidates its “absolute” value, this art [represents] one of the crucial elements of that evolution of taste for which our age is so thirsty» (Dorfles [2002⁴]: 163; my translation).

Artists have conceived and implemented a growing number of “projects” that seek to enter the social fabric as an active (or rather hyperactive) probe, better than others at capturing and deciphering the oscillations and degenerations typical of the contemporary world, in an attempt to create a positive and oppositional countermovement. This is essentially the spirit in which the proponents of *relational art* and *public art* perform their work. This tendency, which has generically anthropological and sociological connotations, prompts contemporary artists to make their message as ethical as it aesthetic, foregrounding the need to achieve ever better communication with the spectator-consumers. The new horizons of today’s art allow us to imagine a new relationship between aesthetics and art, whose point of convergence is no longer “beauty”, but rather the need to understand the present and give expression to contemporary human beings’ need for sharing, sociality and global wellbeing.

Public art – which aims to reconstruct an authentic and free relationship between individuals, but also between human beings and the environment, between the anthropic and natural dimensions⁴ – remains an extremely rich topic to explore. Cher Krause Knight and Harriet F. Senie (2016: 5) explain how the outcomes that public art aims to achieve are the subject of attention in anthropology, sociology, architecture, landscape design and urban planning. However, they neglect to mention philosophy and aesthetics, forgetting that the philosophical analysis of public art is crucial in the current historical phase.

By eco-aesthetics, then, we mean: 1) the aesthetic reflection that focuses on the expressive forms of relational art and public art that have as their main objective a critique of the current industrial and economic planetary order; 2) the poetics and aesthetic thought of those artists who thematise the environmental crisis, the pollution of the planet and the risks to the survival of humans; 3) aesthetics as a philosophical discipline

⁴ Recently, Marco Petroni (2022) has reflected on these issues in relation to the work of contemporary designers.

that confers a new orientation on our relationship with the natural environment.

It is not a question of reflecting on land art (which promotes «an immediate dialogue with nature: not *on* nature, but *in* it», Trione [2022]: 80; my translation), but on public art with an ecological character. As Trione points out, many artists have placed ecological issues at the centre of their artistic research: Olafur Eliasson (*The Weather Project*), Joe Davis (*Bacterial Radio*), Francois Knoetz (*Cape Mongo*), Paolo Bay and Armando Bruni (*Reliquaries*) and Antonio García Abril and Débora Mesa (*Petrified River*). The ecological dimension is now central, perhaps exceeding what public artists can actually achieve. There are clearly unrealistic expectations concerning the long-term impact that a single public art project can have on a community. As Cameron Cartiere writes, «Great public art will not correct bad social policy. Some community problems result from deeply systemic governmental shortcomings, and while challenging public art can certainly highlight those problematic issues, it is not a substitute for direct civic engagement between policy makers and the communities they serve» (Cartiere [2016]: 460).

Such an approach emerges in Malcolm Miles' volume *Eco-Aesthetics. Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (2014). The author explains in the introduction how difficult it is to maintain a neutral position. Writing about certain topics means «being pulled between hope and despair: hope that a better world is possible; despair that it will be in my lifetime, or that art, literature and architecture can do a great deal to realize it» (ivi: 1). One has the impression that we no longer have time to intervene: climate change is no longer a prediction, but a dramatic reality, and its effects have left the reports of scientists and become a tragic everyday occurrence. Faced with this situation, talking about art might seem a waste of time. However, 1) the aesthetic dimension arising from our relationship with public art can produce unexpected and extremely fruitful results; 2) beyond its degenerations, whether financial or hyper-mundane, art has begun to function once again as a compass for orienting

ourselves in the present time and as a tool for intervening. Miles, however, makes it clear that by «eco-aesthetics» he does not mean a new specialisation within philosophy (which I consider desirable). Although Miles does not neglect to mention Bourriaud and Rancière, in the chapter on aesthetics he dwells on Baumgarten, Kant and Goethe in particular, focusing on the theme of «colour theory» and the relationship to nature. However, eco-aesthetics could also be built on a theorisation of the aesthetic relationship and experience as «experience-with», within a framework that sees aesthetics as a field that has boundaries and connotations that go far beyond those of the «artistic». Such an aesthetics places the characters and structure of aesthetic experience beyond «obsolete, pathetic and embarrassing (aporetic) partitions» (Desideri [2018]: 15; my translation), and looks at the more advanced forms of public art with renewed interest. Clearly, this proposal deserves broader treatment, of which this article could be the starting point. After all, as Umberto Eco wrote, analysing a problem does not mean solving it: it can only mean clarifying its terms to make a deeper discussion possible.

We were saying how by eco-aesthetics we also mean the philosophical approach of aesthetics to our relationship with the natural environment. Although extremely relevant to aesthetic reflection over the last twenty years, I do not now intend to dwell on so-called «environmental», «natural» or «ecological» aesthetics⁵. Instead, I intend to recover two elements: a) the essential universal character of the interrelationship; b) the fundamentally aesthetic character of our relationship with the world, and thus also with nature.

Regarding the first element, as I mentioned in the second paragraph, Enzo Paci emphasises that history, like nature, is an «organic» entity, structured in terms of relations. Human existence is perfectly embedded in this dense universal web of relations, the deciphering of which, accord-

⁵ See Berleant (1992, 1998); Berleant, Carlson (1998, 2004); Carlson (1992, 2000); Fischer (2003); Toadvine (2010); Feloj (2018).

ing to Whitehead, requires not just logic, science and their languages, but also, and above all, an *aesthetic dimension*. The organic relationship that binds events together is manifested in its aesthetic depth from the moment that events enter the concrete perceptive experience of man and hence lived experience, the *Lebenswelt*. From Whitehead's perspective, feeling plays a particularly important role because it guarantees that both existence and philosophy will continue to enjoy the maintenance of that necessary contact with the lived experience of reality and nature that can only come from the "perceptible". The history of the world (and the history of man) is not the history of categories, abstract models or theoretical schemes detached from reality: rather, it is a series of relationships and events perceived, felt and experienced.

The fundamental problem of philosophy, therefore, becomes that of finding an organic unification that can clarify the connecting relationship between the various fields of current experience (characterised by disorder and disorganisation), its "feelings" and the need to consider the "senses" as relational complexes which, as such, are connected to nature and the rest of the universe.

Regarding the second element, another theoretical aspect of this possible eco-aesthetics brings us back to the idea of aesthetics understood as the «analytical-material phenomenology of the perceptible compagination» (Matteucci [2019]: 112; my translation). Giovanni Matteucci's theoretical proposal represents a new approach to the topic of aesthetic experience that is based on the distinction between two paradigms: «experience-of» and «experience-with». According to the «experience-of» model, all human experience is traced back to an oppositional relationship – basically Descartes' – between the two horizons of subjectivity and objectivity. In contrast, the «experience-with» model emphasises the relational character of experience, which is first and foremost an interaction between the organism and its surrounding environment, endowed with its own structures and modalities. Only by taking this point of view will

it be possible to understand aesthetic processes as immersive practices «serving primarily not to define concepts but to perceive and feel, not to elaborate theories about the world but to develop environmental interaction» (Matteucci [2019]: 12; my translation).

While pointing out that the paradigm of «experience-with» acquires its conceptual value in its combination with the model of the "extended mind" and with a certain definition of "human nature", we may conclude – provisionally – by emphasising how one of the articulations of eco-aesthetics might find useful support in Matteucci's proposal. This is because the «experience-with» model, applied to our relationship with the natural environment, would help overcome the traditional and conflicting relationship with nature based on the idea of domination, control and exploitation.

REFERENCES

- Althusser, L., 1965: *Pour Marx*, Maspero, Paris.
- Arendt, H., 1982: *Lectures on Kant's political philosophy*, University of Chicago Press, Chicago.
- Beardsley, M.C., 1981: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett, Indianapolis.
- Berleant, A., 1992: *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia.
- Berleant, A., 1998: *Environmental Aesthetics*, in Kelly, M. (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 114-20.
- Berleant, A., Carlson, A., 1998: *Introduction to Special Issue on Environmental Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 56, pp. 97-100.
- Berleant, A., Carlson, A. (eds.), 2004: *The Aesthetics of Natural Environments*, Broadview Press, Ontario.
- Bourriaud, N., 2002: *Relational Aesthetics* (1998), trans. by S. Pleasance. F. Woods, Les presses du réel, Dijon (orig. ed. *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon 1998).
- Bourriaud, N., 2021: *Inclusions: Esthétique du capitalocène*, PUF, Paris.

- Caproni, G., 1998: *Versicoli quasi ecologici*, in *L'opera in versi*, ed by L. Zuliani, Mondadori, Milano.
- Carlson, A., 1992: *Environmental Aesthetics*, in Cooper, D. (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford, pp. 142-144.
- Carlson, A., 2000: *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London.
- Cartiere, C., 2016: *Epilogue*, in Knight, C.K., Senie, H.F. (eds.), *A Companion to Public Art*, Wiley Blackwell, Hoboken.
- Cartiere, C., Zebracki, M. (eds.), 2016: *The Everyday Practice of Public Art. Art, Space and Social Inclusion*, Routledge, London-New York.
- Danto, A.C., 1964: *The Artworld*, "Journal of Philosophy" 66 (19), pp. 571-584.
- Danto, A.C., 1973: *Artworks and Real Things*, "Theoria" 39 (1-3), pp. 1-17.
- Danto, A.C., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Desideri, F., 2018: *All'origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma.
- Desideri, F., 2004: *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma.
- Desideri, F., 2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.
- Dickie, G., 1969: *Defining Art*, "American Philosophical Quarterly" 6 (3), pp. 253-256.
- Dickie, G., 1975: *Art and the Aesthetic. An institutional analysis*, Ithaca, London.
- Diodato, R., 2021: *Image, Art and Virtuality Towards an Aesthetics of Relation*, Springer, Cham 2021 (orig. ed. *Immagine, arte, virtualità. Per un'estetica della relazione*, Morcelliana, Brescia 2020).
- Dorfles, G., 2002⁴: *Il divenire delle arti. Riconoscimento nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., 1982: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- Fanizza, F., 1965: *L'arte come relazione*, "Poesia e critica" 3 (6-7), pp. 5-30.
- Fanizza, F., 1991: *La prospettiva estetica nel pensiero di Enzo Paci*, in Zecchi, S. (ed.), *Vita e verità. Interpretazione del pensiero di Enzo Paci*, Bompiani, Milano, pp. 111-125.
- Fazio-Allmayer, V., 1972: *Vico e Kant e l'universale estetico*, in *Moralità dell'arte e altri saggi* (1953), Sansoni, Firenze, pp. 82-86.
- Feløj, S., 2018: *Environmental Aesthetics*, in *International Lexicon of Aesthetics*, https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=38.
- Finkelpearl, T., 2000: *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Fisher, J.A., 2003: *Environmental Aesthetics*, in *Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. by J. Levinson, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Franciscus, 2015: *Laudato si'*, https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclicalaudato-si.html
- Franzini, E., 1995: *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna.
- Fronzi, G., 2009: *Etica ed estetica della relazione*, Mimesis, Milano.
- Fronzi, G., 2010: *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità*, Mimesis, Milano.
- Griffero, T., 2010: *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.
- Griffero, T., 2013: *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano.
- Griffero, T., 2016: *Il pensiero dei sensi. Atmosfera ed estetica pativa*, Guerini e Associati, Milano.
- Jauss, H.R., 1982: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Kant, I., 2001: *Critique of the Power of Judgment* (1790), ed. by P. Guyer, E. Matthews, Cambridge University Press, Cambridge.
- Knight, C.K., Senie, H.F., 2016: *A Companion to Public Art*, Wiley Blackwell, Hoboken.
- Levinson, J., 1979: *Defining Art Historically*, "British Journal of Aesthetics" 19 (3), pp. 21-33.
- Mandelbaum, M., 1965: *Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts*, "American Philosophical Quarterly" 2 (3), pp. 219-228.

- Matteucci, G., 2019: *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.
- Menna, F., 1968: *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici editore, Roma.
- Michaud, Y., 2003: *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris.
- Miles, M., 2014: *Eco-Aesthetics. Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, Bloomsbury, London-New York.
- Montani, P., 2007: *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Negri, A., 1968: *La comunità estetica in Kant* (1957), Adriatica, Bari.
- Paci, E., 1953: *La mia prospettiva estetica*, in Stefanini, L., *La mia prospettiva estetica*, ed. by Università degli Studi di Padova, Morcelliana, Brescia.
- Paci, E., 1954: *Esperienza e relazione nell'estetica di Dewey*, in Id., *Tempo e relazione*, Taylor, Torino.
- Paci, E., 1965: *La filosofia di Whitehead e i problemi del tempo e della struttura. Corso di filosofia teoretica, anno accademico 1964-1965*, La Goliardica, Milano.
- Perullo, N., 2017: *Ecologia della vita come corrispondenza. Frammenti per la spoliazione del senso*, Mimesis, Milano.
- Perullo, N., 2021: *Ecological Aesthetics and Haptic Experience*, in *International Lexicon of Aesthetics*, https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=105.
- Petroni, M., 2022: *Studio Formafantasma. Il design degli iperoggetti*, Postmedia Books, Milano.
- Rancière, J., 2009: *Aesthetics and Its Discontents*, trans. by S. Corcoran, Polity, Cambridge (orig. ed. *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004).
- Semerari, G., 1991: *Il relazionismo di Enzo Paci*, in Zecchi, S. (ed.), *Vita e verità. Interpretazione del pensiero di Enzo Paci*, Bompiani, Milano.
- Signore, M., 2006: *Lo sguardo della responsabilità. Politica, economia e tecnica per un antropocentrismo relazionale*, Studium, Roma.
- Toadvine, T., 2010: *Ecological Aesthetics*, in Sepp, H.R., Embree, L. (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer, Dordrecht-Heidelberg-London-New York.
- Trione, V., 2022: *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino.
- Weitz, M., 1956: *The Role of Theory in Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 15 (1), pp. 27-35.
- Whitehead, A.N., 1920: *The Concept of Nature*, Cambridge University Press, Cambridge.



Citation: Sol Bidon-Chanal (2022). À l'écoute d'un nouveau monde: l'usage esthétique de la technologie dans le pop-rock. *Aisthesis* 15(2): 163-176. doi: 10.36253/Aisthesis-11922

Copyright: © 2022 Sol Bidon-Chanal. 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.

À l'écoute d'un nouveau monde: l'usage esthétique de la technologie dans le pop-rock

Hearing A New World: The Aesthetic Use of Technology in Pop-Rock

SOL BIDON-CHANAL

INEO-CONICET; UNSAM; Université Paris 8
solbidonchanal@gmail.com

Abstract. At odds with the relevance it has as object of aesthetical experience around the world, pop-rock music is still a rare subject in philosophical inquiry. Nonetheless, it has arisen growing interest in the last two decades, particularly in the Anglo-Saxon tradition. In such context, this paper intends to give an overview of the philosophical contributions on the subject made so far, and provide some guidelines for its study in the field of aesthetics. After reconstructing the debate, starting from Theodor W. Adorno's thoughts on mass music as prolegomena and arriving at the so-called "ontologies of rock", this article takes an aesthetic point of view concerning the specificity of pop-rock and argues that the decisive aspect of the genre in the choir of popular musical expressions lies in the unique role of technology applied in its production.

Keywords: Popular Music, Musical Creation, Mass Art, Sound Technology, Ontologies of Rock.

1. Le traitement de l'art populaire du point de vue de l'esthétique philosophique se présente à première vue comme un terrain précaire. Née en parallèle avec la constitution de l'art en sphère autonome et éloignée dans la plupart de son discours de l'art populaire, cette discipline de la philosophie a montré une tendance assez générale à identifier l'expérience esthétique de l'art avec l'expérience des œuvres du canon académique, de sorte qu'en lisant la majorité des pages écrites sur ce sujet on a l'impression de se promener dans un musée ou d'être assis en silence dans une salle de concert. Dans ce cadre, l'art populaire est relégué à la marge de la philosophie. De son côté, l'art de masse, forme d'art populaire d'étendue mondiale appartenant à notre temps, porte la lettre écarlate à cause d'une circulation trop ouverte dans le marché, ce qui le place souvent encore plus loin des conceptions philosophiques habituelles de l'expérience esthétique de l'art.

Cependant, les différentes expressions de l'art de masse constituent aujourd'hui le mode d'accès le plus répandu internationalement à l'expérience esthétique, alors s'aventurer dans ce terrain précaire de la pensée philosophique semble devenir nécessaire ainsi que promettre des terres fertiles. Dans le champ précis de la musique, on peut supposer qu'en effet le pop-rock est l'une des musiques les plus écoutées dans le monde. Pour cette raison et compte tenu de sa présence très habituelle dans l'expérience quotidienne, son étude constitue une tâche de plus en plus importante. En poursuivant un tel but, dans cet article on se propose de se rapprocher, sous l'angle de l'esthétique philosophique, de la spécificité des œuvres musicales pop-rock. On commencera par présenter un aperçu des principales réflexions sur le genre dans le champ de la philosophie, pour ensuite dessiner un point de vue propre qui prenne en compte les caractéristiques particulières de cette musique à partir de ce que l'on postulera comme l'aspect définitoire: le rôle décisif de la technologie sonore dans la production, aspect qui fait du pop-rock le premier genre de la musique populaire à s'approprier de manière prééminente du lien fondamental que l'art des XX^e et XXI^e siècles entretient avec la technologie et qui inscrit également cette musique dans une tendance musicale de l'époque pour laquelle le travail sur le timbre est devenu primordial. Finalement, on reprendra quelques contributions provenant de la musicologie pour l'examen du genre dans cette optique adoptée¹.

2. Les prolégomènes à l'analyse philosophique

¹ Il convient de préciser que l'on choisit d'utiliser l'expression «pop-rock» au lieu de parler tout simplement de «rock», car on considère que la distinction entre la «pop» et le «rock» est assez vague d'un point de vue du style et, à notre avis, elle ne concerne donc pas des critères stylistiques, mais plutôt des questions liées à la catégorie d'«authenticité» —en postulant le rock comme expression authentique et la pop comme une musique commerciale—, très conflictuelle dans la pensée esthétique. Pour un traitement détaillé de la question, voir Bidon-Chanal (2021): 40-99. Voir également Middleton (2001a) et (2001b).

de la musique pop-rock remontent aux réflexions de Theodor W. Adorno sur la musique de masse ou, dans les termes d'Adorno, la musique de «l'industrie culturelle». Dans l'Introduction à *Philosophie de la nouvelle musique*, écrit en 1949, Adorno offre un diagnostic de la musique de la moitié du dernier siècle, cohérent avec le cadre général de sa philosophie critique. D'après cette évaluation d'Adorno, la scène musicale est partagée en deux parties. D'un côté, il existe une musique commerciale et *kitsch* qui dispose des mécanismes de distribution et qui inonde par conséquent les oreilles des masses et, d'un autre côté, il y a une avant-garde isolée, identifiée notamment à la Seconde École de Vienne, dont la musique est écoutée seulement par des cercles réduits et qui est exclue de la culture publique. Quant à la musique traditionnelle, elle est «neutralisée» en étant consommée et exécutée d'une façon similaire à la musique commerciale, affectant sa structure interne. Dans ce cadre, d'après Adorno, la seule musique qui garde sa capacité critique par rapport à son entourage ainsi que sa valeur esthétique est la musique d'avant-garde, notamment les compositions de la Seconde école de Vienne; par contre, il considère que les œuvres de la musique de masse s'épuisent dans leur condition de marchandise et manquent de valeur artistique, et donc critique.

L'avis d'Adorno à propos de la musique de son époque doit être compris à la lumière du fait que la philosophie, l'art et la réalité sociale sont étroitement liés dans sa pensée. Ainsi la relation que son esthétique établit entre l'art et la vérité donne à l'art une place fondamentale dans sa philosophie. La dialectique négative adornienne cherche à sauver la trace du «non-identique» dans le système, en concevant le moment de la contradiction comme définitoire. D'après Adorno, l'objet est toujours plus que son concept et la contradiction est justement la trace de cet excès; la dialectique, dans ce sens, *corrige* l'identification faite par la raison dans l'acte de connaître car elle reconnaît l'hétérogène dans l'identification, c'est-à-dire, la trace du faux dans l'identité. Le but ultime de cette reconnaissance c'est la réconciliation. Contrairement à une pensée systématique qui, de son

point de vue, fait violence à l'objectivité à cause de l'identification et qui fait du particulier un simple exemplaire, sa philosophie dialectique s'intéresse à ce dernier et cherche à exprimer par le biais du concept ce qui va plus loin que le concept. C'est là où l'art trouve sa place dans la philosophie d'Adorno: d'après ce schéma, la philosophie parvient à s'approcher de ses fins grâce à l'intégration de l'élément esthétique, dans la mesure où ce dernier conserve la composante mimétique de la magie qui renvoie à l'affinité entre le sujet et le objet et qui, précédant le déchirement qu'entraîne entre les deux la connaissance, préfigure un état qui dépasse cette division ainsi que la scission entre le particulier et l'universel, c'est-à-dire, le moment de la réconciliation. En tournant le regard vers l'art, la philosophie réussit à accueillir, du point de vue d'Adorno, le moment qualitatif et individuel auquel le principe d'identité fait violence (voir Adorno [1970] : VI).

D'après Adorno, la dialectique traverse la structure de la société et elle a son reflet à l'intérieur de l'œuvre d'art. Dans *Théorie esthétique*, Adorno affirme que les problèmes du monde autour des œuvres réapparaissent, dans ces dernières, transfigurés en «énigme formelle», c'est-à-dire, que ces problèmes reviennent dans la constellation des problèmes techniques des œuvres; c'est pour cela qu'elles impliquent, selon Adorno, une connaissance qui n'est pas une connaissance de l'objet et qu'elles ont un contenu de vérité qui, étant historique, constitue l'exposition de la conscience d'une époque. Dans ce cadre, la tâche que l'on donne à l'esthétique est celle de pénétrer dans les problèmes formels et de porter le contenu de l'œuvre dans le domaine de la vérité —par le biais de ce qu'il appelle la «réflexion seconde» (Adorno [1970]: VII, 103-108, 197-198, 530-533). Suite à cette révision d'ensemble, on peut revenir sur la description adornienne du scénario musical qui nous occupe et la reformuler dans les termes suivants: dans la mesure où le contenu de vérité d'une œuvre d'art expose dans la configuration formelle de l'œuvre une conscience historique et pour autant que la vérité vise la réconciliation, la musique de la Seconde

école de Vienne, problématique, désagrégée et atonale, reflèterait dans les problèmes immanents de chaque composition, d'après Adorno, les contradictions d'une réalité non-réconciliée et, dans le même geste, cette musique postulerait pour l'avenir la possibilité de la réconciliation. Par contre, la musique de masse, en s'épuisant supposément sur sa condition de marchandise et en couvrant la désagrégation avec une façade ronde et harmonieuse, esthétiserait la culture de manière utilitaire et contreferait son contenu de vérité, en devenant donc idéologique.

Dans ce contexte, Adorno donne une description profondément négative de la musique de masse tout au long de son œuvre². En ce qui concerne la réception, Adorno signale la fétichisation et la régression de l'écoute comme les deux caractéristiques fondamentales du rapport que la société de masse entretient avec la musique. Le premier concept est étroitement lié au caractère de marchandise dans lequel Adorno considère que la musique commerciale —et en fin de compte toute musique qui n'est pas d'avant-garde— finissent par se perdre. Adorno voit dans l'industrie une force qui, quand elle prend le pas sur la musique, conduit à la substitution de la valeur d'usage par la valeur d'échange, ce qui se traduit à la fois par le fait que l'appréciation des œuvres soit déterminée par le succès et l'effectivité au lieu que ce soit par les mérites de la composition. D'après Adorno, le critère du succès est organisé autour de trois fétiches: celui de la mélodie, celui de la voix et enfin le fétiche du timbre. Cette vénération des moments isolés montre un point essentiel de la vision de l'état des choses présenté par Adorno: la désagrégation de la totalité musicale. L'appréciation des éléments séparés annule l'expérience du tout musical, et cela mène à une perte de sens. Cette «chute» de la totalité nous conduit à la deuxième caractéristique mentionnée, la régression de

² Voir notamment: Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938), dans Adorno (1970 : XIV); Adorno, *Über Jazz* (1936), dans Adorno (1970 : XVII); Adorno (1941) et Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (1973), dans Adorno (1970 : XIV).

l'écoute. Cette idée concerne le retour à un stade infantile dans lequel l'auditeur reçoit la musique comme une source de stimuli au lieu de la comprendre comme une trame de sens. L'incapacité de rester concentré, l'atomisation, l'intérêt pour la couleur, l'effet, et pour l'artifice isolé et le goût pour la répétition, ces sont les traits qu'Adorno associe à cette régression.

Les observations d'Adorno sur la réception de la musique de masse correspondent à celles qu'il fait à propos de la production. De cette manière, la caractéristique principale qu'Adorno voit dans cette musique c'est ce qu'il appelle la «standardisation». Tirée du vocabulaire industriel, aux échos des *standards* du jazz et contrastant avec la notion de langage musical du paradigme classique, cette catégorie fait référence chez Adorno à l'existence et à l'utilisation d'un répertoire rigide, allant de la forme globale préétablie à des détails mélodiques et de timbre. Encore une fois, cette caractéristique parle de la perte de la totalité: en comprenant que dans la production de la musique de masse le matériel d'une langue prédéterminée serait «introduit» dans des formes vides données a priori, sans faire le lien des éléments entre eux, Adorno voit dans cette musique l'absence d'une relation dialectique entre les parties et le tout, ce qui le conduit à juger comme arbitraire la totalité de l'œuvre —qui est associée, là encore, au manque de sens³. À la suite de ce premier attribut, il en conçoit un deuxième: la pseudo-individualisation. Adorno pense l'improvisation comme l'un des moyens d'insuffler de la spontanéité et de l'originalité à l'œuvre, qui échoue cette tâche, dans la *popular music*, car elle s'articule sur le schéma d'une métrique et d'une harmonie qui ne sont pas modifiées et qui continuent à suivre les routines standardisées. De façon similaire, il reconnaît dans les syncopes du jazz

³ Il en va différemment, selon l'analyse adornienne, pour ce qui est du langage et de la forme classiques. Dans ce cas, Adorno considère qu'aussi bien entre la forme et la composante motivique-thématique qu'entre la convention et les idées compositionnelles, il y a une tension grâce à laquelle le schéma doit s'accommoder au contenu compositionnel spécifique, dans un renvoi dialectique constante entre les parties et la totalité.

des détours aux règles, mais il souligne, au même temps, qu'elles n'occupent pas une place constructive dans la composition et donc elles sont absorbées sans dialectique par la pulsation. Dans ce sens, il considère que tout ce qui semble sortir de la norme dans la musique de masse est vraiment planifié de manière que cela puisse être redirigé par l'auditeur vers la règle et vers la simplicité —en fait, Adorno souligne que les détours eux-mêmes sont également catalogués dans le répertoire fixé (voir Adorno [1941]).

Voilà pour les grandes lignes de l'argumentation d'Adorno. Cette analyse sur la musique contemporaine de l'époque ouvre le débat philosophique sur une série d'expressions musicales qui étaient encore nouvelles à l'époque et donc elle laissera une trace sur la pensée ultérieure sur ce sujet. Ainsi, la conception de la musique selon un schéma tripartite qui ajoute à la grande division traditionnelle de la musique en musique académique ou «classique» et musique «populaire» ce troisième sphère que l'on appelle la «musique de masse» restera gravée dans les discussions suivantes comme une question presque incontournable. Cela vaut également pour ses jugements de valeur, ne serait-ce que pour les remettre en question. Pour ce qui est de ces derniers, on peut dire brièvement que ce qui guide le rejet total d'Adorno de la musique de masse c'est une conception du progrès musical qui est liée étroitement à l'évolution du système tonal jusqu'à la rupture avec la tonalité et qui s'appuie sur le paramètre harmonique; par contre, la musique de masse est associée à un paradigme esthétique différent qui peut se centrer, comme c'est le cas du pop-rock, sur le détail et sur la couleur, sans que cela signifie pour autant l'annulation de la valeur esthétique dans un simple fétichisme —appréciation qui est trop biaisée par l'analyse économique et qui laisse échapper des nuances spécifiquement musicales.

Bien que les écrits d'Adorno n'abordent pas la musique pop-rock en tant que telle⁴, ses consi-

⁴ La seule référence directe, assez proche et suffisamment élaborée du point de vue esthétique d'Adorno à cette

dérations sur le jazz et la *popular music* s'appliquent pareillement à elle, dans la mesure où ce genre fait partie de la descendance des traditions afro-américaines mais surtout car le pop-rock est née au sein de l'industrie de la musique. Dans ce sens, si l'approche d'Adorno n'arriverait pas à saisir quelque chose de substantiel de la musique pop-rock, c'est parce qu'il ne donnerait pas lieu à la possibilité de bien comprendre les critères esthétiques qui la guident. Quand on adopte un point de vue qui s'appuie sur la matérialité de cette musique, il convient donc de se demander sur ce qui fait sa spécificité et de s'interroger également sous quels critères philosophiques et musicaux il vaut mieux l'analyser.

3. Étant donné que le pop-rock c'est une musique qui est encore assez jeune en termes historiques, la réflexion théorique à ce sujet est un phénomène relativement nouveau et donc pour cette raison on peut trouver beaucoup moins de littérature consacrée à son étude qu'au sujet d'autres genres et styles musicaux. Dans le domaine de la philosophie, il y a encore un numéro modeste d'œuvres dédiées au pop-rock, bien que l'intérêt pour cette musique se soit accru durant les deux dernières décennies. Dans ce contexte, c'est la philosophie anglo-saxonne —qui appartient bien sûr à la culture dont le pop-rock est né— qui est la tradition de pensée qui a mieux préparé le terrain pour la réflexion sur le genre et qui a été sans doute la plus prolifique dans son étude. Au sein de cette tradition, nous pouvons trouver un premier axe thématique qui s'intéresse aux aspects évaluatifs. Ici, on peut constater que le renvoi dichotomique à la musique académique, déjà présente dans l'analyse adornienne, est un élément fréquent dans les approches évaluatives au

musique se trouve dans une interview dans la télévision allemande en 1968, où il dit quelques mots à propos des chansons de protestation de Joan Baez. En ligne: <https://youtu.be/Xd7Fhaji8ow>. Par ailleurs, dans certains des textes de *Critique de la culture et de la société*, Adorno fait des allusions isolées aux Beatles en relation avec le culte de la jeunesse qu'ils ont suscité, sans entrer dans le détail (voir Adorno [1970] : X/2, 599-607, 656-673, 810-815).

pop-rock, même lorsque l'on cherche à faire une évaluation positive.

Tel est le cas de l'analyse proposé par Richard Shusterman. Dans les deux chapitres consacrés à la musique dans son livre *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, il essaie de répondre aux critiques les plus habituellement adressées à l'art de masse, pour établir les bases d'une défense de la musique populaire dans l'ensemble —et particulièrement du rock et du rap— d'un point de vue esthétique. Shusterman souligne alors comme qualités fondamentales l'existence d'une réponse active dans la réception du rock en tant que réaction somatique —et opposé à la contemplation désintéressée— qui demande, selon l'auteur, la révision de l'esthétique dans cette direction. Par ailleurs, il défend la profondeur intellectuelle des genres musicaux de la culture afro-américaine, en attirant l'attention sur les différents niveaux de signification que l'on voit dans ces œuvres. Enfin, du point de vue d'une esthétique pragmatiste, il remet en cause l'association de la légitimité avec l'autonomie faite par Adorno et par Pierre Bourdieu. Pour ce faire, il souligne que les œuvres d'art fonctionnent dans notre vie et il met l'accent sur la désintégration de l'idéal puriste et sur l'introduction de l'esthétique dans les différents domaines de l'expérience qu'implique la culture postmoderne dans l'ensemble. À cet égard, Shusterman remarque que l'opposition à la société n'est pas une essence éternelle de l'art, mais une idéologie particulière, et il ajoute que les œuvres d'art populaire n'ont pas besoin d'être conservatrices pour atteindre leur popularité.

En ce qui concerne l'appréciation du rock comme exemple de la musique de masse, Theodore Gracyk (Gracyk [1996] et Gracyk [1999]) cherche à confirmer sa valeur esthétique sans avoir recours au concept d'art, contrairement à Shusterman et en discussion avec lui —sans faire appel donc ni au statut artistique des œuvres de ce genre musical ni à sa valeur artistique corrélative. Gracyk utilise l'expression «esthétique traditionnelle» pour parler d'une série de courants de pensée qui décrit l'art comme autonome, univer-

sellement attirant, original et comme le produit d'un génie. En prenant du recul par rapport à cette position-là, il souligne la valeur *esthétique* du rock, définie comme la valeur que les récepteurs possédant des connaissances adéquates découvrent dans la musique quand ils l'écoutent et qui, en même temps, serait le critère pour évaluer les œuvres à l'intérieur de cette tradition musicale. Dans ce sens, il affirme que la valeur artistique des œuvres rock est accidentelle, puisque, même si elles répondent parfois à quelques standards de «l'esthétique traditionnelle», elles s'accordent beaucoup mieux à des patterns souvent opposés. Par ailleurs, concernant la comparaison du rock avec d'autres genres, Gracyk indique que ce ne sont pas les critères esthétiques ce qui sont décisifs dans ce cas, mais des questions d'ordre pratique et social⁵.

En se recentrant maintenant sur les questions relatives aux aspects définitoires du pop-rock, on retrouve l'un des débats philosophiques les plus riches en interventions sur cette musique⁶, débat qui réunit une série d'approches orientées vers l'examen de la *manière d'être* spécifique des produits musicaux de ce genre. Ainsi, ces *ontologies du rock* offrent une distinction de cette musique par rapport à d'autres genres du point de vue de l'étude de ce que l'on pourrait appeler, en suivant cette perspective, la singularité existentielle des œuvres rock⁷. La discussion s'ouvre avec les réflexions de

⁵ À cet égard, soulignons que, même si Gracyk a raison lorsqu'il avance que le décodage des œuvres musicales pop-rock présuppose une logique qui fait appel parfois à des valeurs esthétiques propres à ce style, il ne s'agit pas forcément de sacrifier le terme «art» et se contenter de parler d'une valeur «esthétique», mais il suffit en revanche de proposer qu'il peut y avoir divers critères de valeur artistique liés à différents styles et traditions — comme le montre en fait l'histoire de l'art elle-même.

⁶ L'étude du genre musical a été très prolifique dans le champ des sciences sociales. L'un des premiers examens du rock est celui du sociologue Simon Frith, qui publie son livre *Sociology of Rock* en 1978.

⁷ Les auteurs qui font partie de ce débat utilisent le terme «rock» pour parler du genre qui nous occupe. Pour les raisons qui ont été données dans la note 1, on choisit d'employer la dénomination «pop-rock» dans cet article. Pourtant, en vue de respecter la lettre des textes, on

Gracyk dans son livre *Rhythm and Noise*, publié en 1996, qui est jusqu'à nos jours l'une des contributions les plus complètes pour l'étude de la musique pop-rock. Tout au long de ce texte, Gracyk aborde différentes problématiques théoriques à propos du pop-rock; pourtant ce sont ses considérations au niveau de l'ontologie qui guident le déroulement de sa recherche. Au début du premier chapitre, Gracyk souligne que le rock n'est pas un genre ou un style et il le définit donc comme «la musique populaire de la deuxième moitié du XX^e siècle qui est essentiellement dépendant de la technologie d'enregistrement pour sa naissance et sa dissémination» (Gracyk [1996]: 13): ça sera alors précisément dans la relation singulière que les productions de pop-rock entretiennent avec le support phonographique qu'il va trouver la nouveauté de ce phénomène. De son point de vue, l'enregistrement —il pense plus aux albums qu'aux pistes— est le médium primordial et l'œuvre proprement dite, dans la mesure où c'est le phonogramme qui constitue l'objet principal analysé par les critiques et ce qui établit la connexion originale entre l'artiste et l'audience. À cet égard, il remarque que l'œuvre première dans le cas du rock n'est pas une structure sonore légère (*thin*) instanciée, comme c'est le cas de la musique classique, en différents interprétations; il s'agit, par contre, d'une structure dense (*thick*) codée en enregistrements et instanciée dans les reproductions de chaque copie de l'enregistrement. Les corollaires qu'il en déduit clarifient aussi certains usages catégoriels: les œuvres rock sont reproduites (*played*) et non pas interprétées (*performed*), les remixes constituent des œuvres nouvelles —et non de révisions.

De son côté, Stephen Davies met en question la position de Gracyk à propos de la nature des œuvres rock, en restituant une place plus importante à l'interprétation. Dans son livre *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Davies —qui a proposé pour la première fois la différenciation entre des compositions

reprendra le terme «rock» dans l'aperçu du débat ontologique.

«*thin*» et «*thick*» reprise par Gracyk (voir Davies [1991])— distingue trois types d'œuvres musicales: des œuvres pour la reproduction, des œuvres pour l'interprétation live et des œuvres pour l'interprétation en studio. Le premier type correspond aux compositions intégralement électroniques qui ne sont pas conçues pour l'interprétation tandis que le deuxième identifie typiquement les œuvres de la musique académique traditionnelle. Les œuvres rock, par contre, appartiendraient à son avis majoritairement à la troisième catégorie. Dans cette optique, Davies allègue que Gracyk sous-évalue l'importance de l'interprétation au moment d'analyser le statut ontologique des morceaux du genre. Il en veut pour preuve la pratique elle-même, où on peut observer, de son point de vue, que l'on joue beaucoup plus que l'on enregistre, que presque tout artiste célèbre pour ses albums est aussi un «performer» doué sur scène et que les producteurs ne sont pas vus comme des membres des groupes. Dans ce sens, il affirme que tant les œuvres classiques que les œuvres rock sont écrites pour être jouées et il trouve alors la spécificité ontologique de l'œuvre rock dans le fait qu'elle est composée par l'interprétation *en studio*.

Une troisième position dans ce débat est celle d'Andrew Kania. Dans son article *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, Kania reprend les deux positions précédentes et essaie de donner un nouveau tour de vis. Il remet alors en question le fait que la thèse de Davies s'appuie trop sur l'interprétation, mais il cherche quand même à donner une place à l'interprétation à l'intérieur de sa propre proposition. Il distingue, donc, deux aspects: un aspect qui est premier, constitué par les «tracks» ontologiquement denses, et l'autre, secondaire, la chanson, qui est l'œuvre ontologiquement légère «manifestée» par les pistes; ainsi, il met l'accent sur l'enregistrement mais en donnant aussi une place à l'interprétation live: «Cette ontologie [...] reconnaît non seulement la centralité des pistes enregistrées pour cette tradition, mais aussi la valeur accordée aux compétences pour l'interprétation live» (Kania [2006]: 412).

Alessandro Arbo explore lui aussi la possibilité de reconnaître l'importance de l'enregistrement

sans ignorer le rôle de la performance live. Dans son article *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, Arbo avance que l'œuvre musicale, artefact aux multiples modes de fonctionnement, se différencie dans ses manières d'être par rapport au mode de fixation de sa «trace» (*traccia*), idée sur la base de laquelle il distingue trois types d'œuvres: l'œuvre orale, dont la trace serait un schéma mnémotechnique adaptable selon la situation; l'œuvre écrite, fixée dans la partition; et l'œuvre phonographique, dans laquelle la trace serait une piste audio à décoder et à reproduire. En se recentrant sur les œuvres rock à partir de cette taxinomie générale, Arbo propose que le rock aurait une «double vie» et que ce que nous entendons dans un concert de ce genre est une œuvre orale, distincte de l'œuvre phonographique dans laquelle elle trouve pourtant son origine. L'œuvre orale (la chanson [*il brano*]) que nous entendons dans la performance live manifesterait, selon Arbo, sa dépendance à l'œuvre phonographique par une ressemblance morphologique reconnaissable. Dans ce sens, il affirme que soutenir que dans le rock le master est l'œuvre est juste «à condition de ne pas considérer que ce mode d'existence (et de fonctionnement) est exclusif» (Arbo [2013]: 37). Les œuvres rock seraient donc des œuvres phonographiques qui peuvent donner lieu —et donnent lieu dans la plupart des cas— à des œuvres orales.

Pour conclure cette révision des interventions dans le débat ontologique sur le pop-rock, il convient de faire mention du point de vue donné par Roger Pouivet. Dans sa *Philosophie du rock*, Pouivet propose une analyse qui a un esprit similaire à celle que l'on trouve chez Gracyk, dans la mesure où il affirme aussi que ce qui signale la spécificité des œuvres musicales rock n'est pas une question liée aux caractéristiques stylistiques ou sociologiques, mais c'est en revanche leur statut ontologique. Pour donner une définition de cette manière d'être particulière, Pouivet commence par rassembler le rock avec le cinéma et les *best sellers* comme des différentes expressions de l'art de masse, sphère qu'il propose que l'on identifie par son accessibilité économique et cognitive et par le fait d'être produit et diffusé par des tech-

nologies de masse⁸. Une fois clarifié le domaine d'appartenance de l'œuvre rock, Pouivet affirme qu'elle constitue une nouveauté ontologique en tant que produit du processus d'enregistrement et que son mode particulier d'existence, c'est-à-dire le fait qu'elle est constituée par des enregistrements dont la distribution est mondiale, la détermine comme une chose nouvelle entre les choses. Par conséquent, Pouivet définit l'œuvre rock comme un enregistrement qui fait partie «du système de production artistique de l'art de masse» (Pouivet [2010]: 13).

4. Face à un examen qui s'engage avec la spécificité du pop-rock, il est important de noter que les analyses de Gracyk et Pouivet —et même les analyses de Kania et d'Arbo, avec les réserves qu'ils introduisent— reconnaissent du point de vue ontologique une question centrale pour une telle tâche: le poids de l'enregistrement. Contrairement à la position de Davies, on considère que quand on se centre sur le phonogramme, on est plus proche de ce qui est la particularité distinctive de ce genre de musique. On peut alors faire quelques remarques à propos des observations de Davies sur la pratique musicale du pop-rock dont on a parlé avant. En ce qui concerne sa première observation —c'est-à-dire, l'idée que l'on joue beaucoup plus que l'on enregistre— il faut signaler que même si c'était plus ou moins facile d'affirmer une telle chose il y a vingt ans, cela devient très discutable aujourd'hui, si l'on prend en compte que, dans les dernières décennies, les technologies d'enregistrement et de distribution sont devenues beaucoup plus accessibles à une

grande partie des musiciens, en réduisant l'écart dont il parle. Pour la deuxième affirmation —la référence à la compétence comme performers des musiciens célèbres par ces enregistrements—, même si on lui accorde qu'il donne une description correcte des choses, on ne voit pas pourquoi cela devrait fonctionner aussi comme argument pour affirmer que l'interprétation *a priori* sur l'enregistrement —bien qu'en effet elle puisse fonctionner comme raison pour reconnaître l'importance de l'interprétation. La dernière observation de Davies —qui remarque le fait que les producteurs ne sont pas considérés comme des membres des groupes— c'est bien l'objection la plus intéressante et la moindre contestable. L'intérêt et le poids qu'elle revêt correspondent au fait qu'elle vise une question centrale pour celui qui défend la priorité de l'œuvre enregistrée, étant donné que le producteur c'est la figure la plus représentative des aspects compositionnels qui entrent en jeu dans le studio d'enregistrement. Cependant, le phénomène souligné par Davies semble répondre plus à la poursuite dans l'utilisation des critères traditionnels pour définir l'activité compositionnelle qu'à la bonne appréhension de ce qui se passe vraiment dans le processus de composition d'une œuvre. De son côté, la reconnaissance existe sans doute à l'intérieur de la communauté musicale et elle peut éventuellement dépasser ce domaine dans certaines occasions, comme dans le cas exemplaire de George Martin, populairement connu comme «le cinquième beatle».

Par ailleurs, au-delà de la vérité ou la fausseté de ces affirmations sur la pratique musicale, le fait de voir les œuvres pop-rock comme des compositions pour l'interprétation en studio risque dans une certaine mesure de détourner l'attention de la question centrale à propos de la façon dont les activités se déroulent dans le studio. Dans ce sens, l'analyse de Davies sous-estime l'importance de la notion de *montage* par rapport à la composition des œuvres pop-rock, même s'il lui accorde sa place au moment de différencier les deux types d'œuvres pour l'interprétation dont on a déjà parlé. Cette catégorie, fondamentale pour décrire *le processus créatif* en jeu au cours des enregistrements

⁸ Dans cette description de l'art de masse, il suit la caractérisation donnée par Noël Carroll dans *A Philosophy of Mass Art*, où Carroll définit l'art de masse comme un type d'art qui regroupe des œuvres qui présentent des instances multiples, qui est produit et distribué par des technologies de masse et qui est intentionnellement fait pour être accessible avec un minimum d'effort au large public sans instruction. Si d'après Carroll la première caractéristique distingue l'art de masse de l'art populaire *simpliciter*, la troisième le différencie de l'art d'avant-garde. (Voir Carroll [1998]: 184-211).

de la musique pop-rock, rend compte du fait que ce qui se passe au studio n'est pas au sens propre l'interprétation d'une composition faite pour être jouée en studio, mais c'est en revanche la construction des chansons à partir de morceaux d'interprétations qui sont donc la matière première pour commencer la composition⁹. On peut penser, pour en donner un exemple paradigmatique des débuts du genre, à «Good Vibrations» des Beach Boys, chanson de 1966 qui a été composée en rassemblant des sections enregistrées indépendamment et dans des studios divers. Comme il a été souligné par le compositeur et producteur Brian Eno, avec l'apparition de l'enregistrement sur des différentes pistes, les «compositeurs pop» commencent à définir une forme de création musicale dans laquelle on arrive au studio uniquement avec un squelette de la chanson pour le travailler après ou même on commence à composer ex-nihilo avec les outils de la salle d'enregistrement (voir Eno [1979]: 129-130): certaines chansons n'auraient donc aucune existence avant le montage. Bien qu'il y ait toute une gamme dans l'usage compositionnel du studio, question qui est acceptée par Davies, cette procédure parle de quelque chose de très fondamental pour le pop-rock en général; par conséquent, l'inclusion de la majorité des œuvres du genre dans la catégorie des morceaux pour l'interprétation en studio peut poser un problème pour affirmer une telle centralité.

Or, la préférence accordée à l'enregistrement par les autres analyses ontologiques fait partie de ce qui, à notre avis, est la caractéristique distinctive de la musique pop-rock, dans la mesure où c'est celle qui signale, du point de vue stylistique, l'aspect le plus singulier de cette musique dans l'ensemble des expressions de la musique populaire: le lien spécial qu'elle établit avec les technologies mises au service de la production. Ainsi, l'importance acquise par le studio d'enregistrement pour la composition parle, à notre avis, de la façon dont la technologie commence à prendre une place essentielle dans l'aspect poïétique que

l'on ne voit pas, jusqu'à la naissance du pop-rock, dans aucun autre genre de la musique populaire —ni folklorique ni de masse. Pour cette raison, on est d'accord avec les positions ontologiques qui soulignent l'importance du phonogramme comme l'œuvre première, mais en prenant un point de vue esthétique, on affirme par contre que cette particularité est reliée avec quelque chose qui définit, justement, son *style* et qui la distingue comme *genre*. En effet, nous soutenons qu'il y a une tradition de la musique de masse dans laquelle l'enregistrement définit pour la première fois précisément le *style*: le pop-rock. Cette particularité créative que l'on peut reconnaître dans la musique elle-même constitue ce qui la différencie des autres genres musicaux qui existent à ses côtés dans l'âge de la reproductibilité —et qui sont même nés au sein d'elle— et dont les œuvres premières, du point de vue ontologique, seraient également des enregistrements, question qui fait l'analyse esthétique très importante.

Par ailleurs, il faut noter que l'on ne peut pas proposer une division tranchée entre l'interprétation et la composition par rapport à l'usage de la technologie dans le domaine de la musique pop-rock, du moment que l'expérimentation créative avec les outils technologiques sonores se produit également dans l'interprétation, qui en même temps peut fonctionner comme point de départ de la composition. L'histoire des développements technologiques a en fait accompagné cet effacement des limites entre le scénario et le studio, en permettant de plus en plus l'accès en scène et aux salles de répétition aux outils qui appartenaient à l'origine exclusivement aux studios professionnels, notamment avec l'arrivée de l'ère numérique. En effet, l'œuvre pop-rock se cristallise *stricto sensu* dans l'enregistrement, de la même façon que l'œuvre académique s'est fixée dans la partition, mais dans la pratique de la musique populaire généralement on ne voit pas une scission si forte entre le domaine de la composition et celui de la performance comme dans le cas de la plupart de la musique académique depuis le XVIII^e siècle. Dans ce sens, il convient de préciser que soutenir la position selon laquelle la place décisive qu'oc-

⁹ Gracyk fait un point similaire dans Gracyk (1996): 31-36.

cupe la technologie dans la production est le trait distinctif de la musique pop-rock n'implique pas de minimiser l'importance de la performance.

Le choix d'un point de vue esthétique que l'on assume est partagé, dans le domaine de la philosophie, par Bruce Baugh. Dans son article *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, Baugh essaie d'établir des critères préliminaires pour l'analyse du rock qui servent comme prolegomènes à une esthétique propre de ce style. Vis-à-vis d'une tradition d'analyse qu'il caractérise comme kantienne et formaliste, reliée explicitement à Eduard Hanslick, Baugh propose une esthétique qui met l'accent sur la «matérialité», comprise comme tout ce qui concerne le corps et les sensations, au lieu de la forme et de la composition. À cet égard, il suggère trois pôles de jugement: le rythme, l'expressivité de la voix et, finalement, l'intensité sonore comme véhicule de l'expression. D'après Baugh, donc, seulement une fois que l'esthétique se recentre sur les effets que la musique a sur le corps — ce que Baugh relie à son côté matériel— la *rock music* pourra être jugée avec justice.

Les traits signalés par Baugh sont sans doute pertinents pour réfléchir sur le pop-rock, mais son analyse perd de vue l'importance centrale que la technologie prend pour la production de cette musique et remarque plutôt des aspects qui sont communs à la musique populaire dans l'ensemble. Ainsi, l'accent mis dans l'expressivité de la voix et dans le rythme contribuerait, comme il le veut, à la construction d'une esthétique recentrée sur des lignes directrices différentes de celles qui guident *grosso modo* les théories focalisées sur la musique académique, mais cette esthétique serait utile non seulement pour l'examen du pop-rock mais aussi pour des autres genres de la musique populaire occidentale. Dans cet esprit, le musicologue Richard Middleton a proposé une méthode qui prend l'expérience du mouvement corporel comme guide de l'analyse musicale, en s'appuyant sur une théorie du geste, d'après laquelle les processus somatiques correspondraient aux processus musicaux analogues (voir Middleton [1993]). S'appuyant fortement sur le jazz, Vincenzo Caporalet-

ti a aussi axé sa théorie musicologique sur le côté matériel, en fournissant une méthode qui cherche à interpréter le phénomène du *swing*: à rebours du modèle musical de la notation moderne, qu'il relie à un mode de pensée mathématisé qui serait culturellement et historiquement ancrée, Caporaletti propose d'étudier la musique afro-américaine sur la base du «principe audio-tactile». La légalité de ce principe donne un rôle structurel aux particularités rythmiques, dynamiques et du timbre de l'interprétation, traits que dans la tradition musicale de la notation européenne, selon l'auteur, représenteraient des nuances subjectives non déterminantes de la forme (voir Caporaletti [2014] et [2018]). Dans cette ligne de pensée, il convient de remarquer que, bien que l'on souligne comme caractéristique spécifique du pop-rock parmi les musiques populaires la centralité de l'usage créatif de la technologie, on continue d'observer que d'autres caractéristiques musicales de ce style sont pourtant partagées avec la plupart de la musique populaire, comme l'importance de l'élaboration rythmique et de la voix soulignées par Baugh mais aussi comme la prédominance de la texture de la mélodie accompagnée ou de l'usage de la forme-chanson. De même, la filiation directe du pop-rock avec la tradition afro-américaine confère aussi aux traits matériels de sa performance le caractère structurel souligné par Caporaletti.

Par ailleurs, on affirme que la position essentielle acquise par la technologie est étroitement liée au fait que l'exploration du timbre devient une question décisive dans le cadre des poursuites de la musique pop-rock, ce qui à son tour déterminera certaines caractéristiques spécifiques en ce qui concerne les autres paramètres musicaux. L'incorporation et le rôle prépondérant des instruments électriques, l'utilisation des effets et des sons produits synthétiquement, la manipulation sonore et l'usage du studio d'enregistrement comme instrument entraînent l'expérimentation avec des possibilités compositionnelles nouvelles, qui sont essentielles à la définition du pop-rock comme style, en travaillant sur le son lui-même, et qui conduiront à l'assimilation de nouveaux éléments au cœur de ce qui deviendra son *matériau privilégié*. En même

temps, la figure du producteur musical acquiert parfois un poids comparable à celui du réalisateur pour le cinéma dans le processus de création: les tâches que des personnes comme Phil Spector et Joe Meek —notamment dans l'album *I Hear I New World: An Outer Space Music Fantasy*— commencent à développer dans le studio à la fin des années 1950 sont, dans ce sens, des travaux pionniers.

De ce point de vue, la musique pop-rock fait partie d'une tendance de l'époque à laquelle elle naît et se développe, tendance qui dépasse, par conséquent, les limites du genre et elle le fait dans deux directions. D'un côté, sous l'angle de l'importance gagnée par la technologie par rapport à l'art en général, au sens où l'a déjà montré Walter Benjamin à propos du cinéma et de la photographie dans les années 1930 (voir Benjamin [1974] : I/2). D'un autre côté, dans le domaine strictement musical, le pop-rock —en plus d'avoir les attributs en commun avec d'autres genres musicaux populaires mentionnés ci-dessus— s'intègre à un paradigme musical plus grand qu'il partage avec d'autres traditions de la musique académique du XX^e siècle et XXI^e siècle, paradigme pour lequel l'exploration du timbre est centrale, souvent accompagné d'un lien très fort avec la technologie pour la composition. Ainsi, on peut affiner un peu plus notre proposition et caractériser donc le pop-rock comme l'expression artistique musicale qui *à l'intérieur de la musique populaire* s'est approprié la relation avec la technologie de la production comme facteur poïétique fondamental. Sur la base de cet aspect définitoire qui donnera lieu à son matériau le plus caractéristique, cette musique empruntera et modèlera ensuite des éléments des langages musicaux de divers styles tant de la musique populaire que de la musique académique.

5. Le cadre décrit auparavant suggère que les catégories qui doivent être à la base d'une analyse musicale attentive aux explorations technologiques de la musique pop-rock sont celles de «timbre» et de «son». À cet égard, il convient de relever, avant de terminer, deux contributions du champ de la musicologie. Concernant la paire de concepts que l'on vient de mentionner, il y a lieu

de souligner les réflexions présentées par Makis Solomos dans *De la musique au son*, ouvrage qui se recentre sur la révision de plusieurs courants de la musique académique contemporaine, mais qui consacre aussi quelques passages au pop-rock et à la musique électronique de portée massive. Dans cette étude exhaustive, Solomos cherche à montrer que, de Debussy à la musique contemporaine, le son s'est affirmé comme la problématique principale de la musique. Solomos remarque que ce mouvement implique un changement de paradigme d'une musique recentrée sur le ton à une culture du son, qui est à son avis «aussi fondatrice que la révolution qui, il y a quatre siècles, fit naître la tonalité» (Solomos [2013]: 14). Ce virage est à son avis mis en marche à l'intérieur de la musique elle-même, bien qu'il y ait des facteurs externes qui interviennent, comme dans le cas exemplaire de la technologie. En ce qui concerne cette dernière, il observe lucidement que la musique —à l'exception du cinéma qui lui doit en fait sa naissance même— est le premier des arts à s'approprier la technologie comme «prolongement naturel de la technique» (ibidem).

En plus de son point de vue global, il est opportun de reprendre deux aspects ponctuels du long parcours de son étude. La première question concerne la relation qu'il fait entre le son et le bruit, afin d'introduire cette dernière catégorie. D'après Solomos, l'utilisation musicale du bruit est une tendance expérimentale à étendre la musique hors les limites imposées par la hauteur. En harmonie avec les données de l'acoustique du XX^e siècle, la musique est devenue, de son point de vue, plus bruyante et que pour cela l'opposition entre le son musical et le bruit finit par être abandonnée pour parler désormais du seul concept de son, qui dépasse la dépendance de la musique à l'égard de l'organisation en hauteurs. Comme on le sait, le pop-rock est depuis toujours associé avec le bruit, tant dans l'usage consciente des musiciens que dans la perception généralisée de ces générations-là qui le voyait d'un mauvais œil. La distorsion et l'interférence sont, dans ce sens, deux constantes qui se répètent tout au long de l'histoire du genre. À ce sujet, Solomos affirme à

propos du rock qu'il a toujours eu un «flirt» avec la nuisance sonore et que son côté contestataire est associé précisément au bruit —qu'il met en rapport, d'ailleurs, avec la dissonance comme critique sociale au sens d'Adorno.

Le deuxième aspect est celui de la manipulation du son lui-même ou, autrement dit, du timbre à l'intérieur. Solomos affirme que la facture interne du timbre commence à avoir plus de poids que la structure globale dans la composition, du fait que l'intérêt pour le timbre impliquerait la concentration sur les détails internes du son: «l'instant musical a cessé d'être simplement un moment précis, une transition, le prétexte à une dynamique globale: il s'ouvre à l'infini et, animé d'une fluidité extrême, dévoile ces moindres détails» (Solomos [2013]: 238-239). La technologie entre alors en scène car Solomos remarque que ce sont le microphone et l'écoute amplifiée ceux qui donnent naissance à la musique électroacoustique et qui lui permettent de poursuivre ces aspirations. De ce point de vue, c'est donc le son lui-même — celui qui était autrefois identifié avec le matériel— qui commence à être composé.

L'autre contribution musicologique que l'on veut mentionner c'est celle d'Olivier Julien qui constitue un précédent très proche à notre point de vue. Les réflexions de Julien sont notamment pertinentes car elles offrent une méthode d'analyse qui prend en compte la relation fondamentale de la musique pop-rock avec les technologies de la production. Dans sa thèse de doctorat, *Le son Beatles*, Julien fait une analyse musicologique de la discographie officielle des Beatles en postulant une méthode adéquate pour l'objet étudié qui diffère des méthodes traditionnelles, qu'il voit comme inappropriées pour aborder les œuvres pop-rock. Dans l'introduction de ce travail de recherche, Julien se centre sur le problème méthodologique en commençant par s'éloigner de la partition comme objet d'analyse pour proposer à la place le phonogramme. De même que Gracyk et Pouivet, Julien soutient que l'enregistrement est dans la musique pop-rock l'œuvre elle-même et donc que le pop-rock est «un art de tradition phonographique» (Julien [1998]: 27).

D'ailleurs, en s'appuyant sur le discours de ceux qui composent les œuvres du genre, il constate que la catégorie de «son» est au centre des pré-occupations techniques de ces musiciens et il affirme alors que le son est la «matière première» à partir de laquelle la chanson est élaborée. Par conséquent, le but de la thèse de Julien est de trouver les catégories adéquates pour l'analyse de la musique pop-rock et de dire quelque chose sur la nature du genre dans le même geste, ainsi qu'en analysant l'œuvre des Beatles, qu'il prend pour exemple mais aussi comme fondement de ses affirmations.

Sur la base de ces considérations, Julien structure son étude de la musique des Beatles à partir de six paramètres: arrangement, prise de son, balance, «panoramisation», traitement sonore — les effets divers qui peuvent être utilisés dans un enregistrement— et mixage. Dans un article ultérieur, *L'analyse des musiques populaires enregistrées*, Julien revient sur la question de la méthode et affine la description de sa procédure d'analyse ainsi qu'il multiplie les catégories en jeu. Il propose donc une division dans quatre grands groupes de catégories pour l'analyse: les aspects formels, qui font référence au paramètre traditionnel de forme; les «données transcriposables», qui comprennent trois autres paramètres de l'analyse classique: le rythme, la mélodie et l'harmonie; le troisième groupe concerne les arrangements et l'interprétation et le quatrième, les aspects technologiques, qui réunissent les paramètres de panoramisation, le mixage et le traitement sonore.

Dans la mesure où la contribution de Julien propose une méthode d'analyse qui prend en compte la relation définitoire de la musique pop-rock avec la technologie, elle nous fournit d'un outil précieux pour toute recherche qui se propose de faire une analyse musicale des œuvres de cette tradition-là. L'affirmation des premières pages de sa recherche sur Les Beatles à propos de la relation unique que le rock établit avec le studio et le support phonographique est une intuition très proche de l'idée que l'on entend justifier, dans notre cas, d'un point de vue esthétique, en dépassant les discours des musiciens ainsi que l'analyse musicale

éclairante et minutieuse de ce groupe fondateur sur lesquels Julien s'appuie¹⁰.

6. On s'est donné la tâche, en discutant et en reprenant des contributions de différentes positions, d'avancer une approche, du point de vue de l'esthétique philosophique, de ce que l'on voit comme l'aspect décisif de la musique pop-rock. On l'a caractérisée, enfin, comme la première expression artistique qui dans le domaine de la musique populaire a fait sienne, d'une façon déterminante, la relation que l'art à l'époque de sa reproductibilité technique entretient avec la technologie pour la création. Ainsi, les éléments musicaux assimilés par l'utilisation compositionnelle de la technologie constitueront son matériau le plus caractéristique, dans la mesure où ils représentent le terrain d'exploration dans lequel se développeront ses aspects les plus innovants. Dans le cadre d'un tel emploi des outils technologiques et de l'expérimentation sonore qui en résulte, le pop-rock s'appropriera et recyclera également des moyens divers issus de la pluralité des styles musicaux existants —un geste qui, pour sa part, l'inscrit dans une esthétique pop et postmoderne plus large. Sur cette base et dans la mesure où on conçoit le lien de l'art contemporain avec les développements techniques complexes de son âge comme ayant un intérêt fondamental pour la philosophie, on considère qu'une étude esthétique critique de la musique pop-rock doit commencer par la reconnaissance de l'usage de la technologie pour la production comme la vraie nouveauté du genre dans le chœur des musiques populaires. Nouveauté qui, à son tour, a produit les explorations les plus fécondes dans sa propre tradition, allant des travaux des Beatles et des Beach Boys au milieu des années 1960 jusqu'à aboutir dans l'*electronic dance music*

¹⁰ Dans ce contexte, il convient de signaler à nouveau que, sous l'angle que l'on propose, on étend la relation de la technologie avec le studio d'enregistrement hors du studio et on la pense par rapport à la production en général, en ajoutant pourtant que parmi les caractères de ce lien, nombreux sont ceux qui proviennent du travail dans les salles d'enregistrement.

comme l'expression la plus achevée de la tendance compositionnelle en question.

REFERENCES

- Adorno, T.W., 1938-41: *Current of Music: Elements on a Radio Theory*, trad. par R. Hullot-Kentor, Polity Press, Cambridge, 2009.
- Adorno, T.W., 1941: *On Popular Music*, "Studies in Philosophy and Social Science" 9, pp. 17-48.
- Adorno, T.W., 1947: *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, trad. par A. Brotons Muñoz et A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2007.
- Adorno, T.W., 1949: *Filosofía de la nueva música*, trad. par A. Brotons Muñoz et A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2003.
- Adorno, T.W., 1963 : *Culture Industry Reconsidered*, trad. par A. Rabinbach, "New German Critique" 6, pp. 12-19, 1975.
- Adorno, T.W., 1966: *Dialéctica negativa*, trad. par J. M. Ripalda, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Adorno, T.W., 1969: *Teoría estética*, trad. par F. Rianza et F. Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1971.
- Adorno, T.W., 1970: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Adorno, T.W., 1973: *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. par Menéndez Torellas, Akal, Madrid, 2009.
- Adorno, T.W., 1982: *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, trad. par A. Brotons Muñoz et A. Gómez Schneekloth, Akal, Madrid, 2009.
- Adorno, T.W. et Horkheimer, M., 1941: *Dialéctica del Iluminismo*, trad. par H.A. Murena, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Arbo, A., 2013: *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, "Aisthesis" 6 (3), pp. 21-44.
- Baugh, B., 1993: *Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 51 (2), pp. 23-29.
- Benjamin, W., 1974: *Gesammelte Schriften*, Band I, Zweiter Teil, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bidon-Chanal, S., 2021: *Para una filosofía de la música de masas: propiedades, criterios estéticos*

- y factores de producción del pop-rock*, Thèse de Doctorat, UNSAM/ Université Paris 8.
- Carroll, N., 1998: *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Caporaletti, V., 2014: *Swing e Groove: Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Caporaletti, V., 2018: *Une musicologie audiotactile*, trad. par L. Cugny, "Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles" 1, pp. 1-17.
- Davies, S., 1991: *The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances*, "Nous" 25 (1), pp. 21-41.
- Davies, S., 1999: *Rock versus Classical Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 57 (2), pp. 193-204.
- Davies, S., 2001: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Clarendon Press, Oxford.
- Eno, B., 1979: *The Studio as Compositional Tool*, dans Cox, C., Warner, D. (eds.), *Audio Culture: Readings In Modern Music*, Continuum, New York, 2004, pp. 127-130.
- Frith, S., 1978: *The Sociology of Rock*, Constable and Company, Ltd, Londres.
- Goodman, N., 1976: *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis.
- Gracyk, T., 1993: *Romanticizing Rock Music*, "Journal of Aesthetic Education" 27 (2), pp. 43-58.
- Gracyk, T., 1996: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham N. C.
- Gracyk, T., 1999: *Valuing and Evaluating Popular Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 57 (2), pp. 205-217.
- Julien, O., 1998: *Le son Beatles*, Thèse de Doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Julien, O., 2008: *L'analyse des musiques populaires enregistrées*, dans Pistone, D. (dir.), *Le commentaire auditif de spécialité: recherches & propositions*, Observatoire musical français, Paris, pp. 141-166.
- Kania, A., 2006: *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 64 (4), pp. 401-414.
- Middleton, R., 1993: *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, "Popular Music" 12 (2), pp. 177-190.
- Middleton, R., 2001(a): *Pop, Rock and Interpretation* dans: AA. VV., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 332-352.
- Middleton, R., 2001(b): *Rock* dans AA. VV., *Grove Music Online*. En ligne: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49135>.
- Pouivet, R., 2010: *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des instruments*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Shusterman, R., 2000: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman and Littlefield Publishers, Oxford.
- Solomos, M., 2013: *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe -XXIe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.



Citation: S. Matetich (2022). S.o.S. – Simulation of Sight. *Aisthesis* 15(2): 177-184. doi: 10.36253/Aisthesis-13993

Copyright: ©2022 S. Matetich. 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.

S.o.S. – Simulation of Sight

SARA MATETICH

Università degli Studi di Salerno
smatetich@unisa.it

Abstract. Each *Site Specific* is always and above all *Time Specific*, that is marked by Time and by the times from which it is generated, defined and set in a place. Space is a significant environment a work that works in the Work that re-means, in its transformation, the very connotations of performing action. To contain the never-ending process of meaning to which such a work would be subjected, it will be Time: that granitic categorial essence that philosophy, together with Space, indicates as fundamental for any cognitive and speculative exercise. Moreover such an artifact, incorporating History and stories, re-reads – making them readable – living testimonies that animate the place of existence of subjects and objects that last the relative time of their existence, in an attempt to make them and itself eternal. As if the work could take charge of the task of triggering the memorative (making memory) device of the Real, a mysterious aesthetic mechanism that interfaces subjects and objects in the common project to adapt, know and make the world – which is more than the Real, imbued as it is of significant connections and correlations. The object work of art in its positioning (making room) in a place, invites the subject –through an imaginative pact – to signify the world through a simulation of sight that allows Man to pre-see his own possibility of existence before the unknown the real proposes him, responding to his personal S.o.S. he sends daily, threatened by the indecipherable fear of sinking in the unknown.

Keywords: Site specific, Space, Time, Thingness, Memorative device.

For over sixty years the *Site Specific* has included and labelled those different forms of art whose common feature is mainly the fact of having been specifically conceived and made for\in a given place. Starting from the link with the Space in which these multiform forms of art are installed, the following work aims to investigate the unique relationship that each *Site Specific* maintains with Time and the consequent peculiarities that derive from this special link. Space is a significant environment, a work operating in the work that re-means, in its transformation, the very characteristics of performative action. It is ultimately Time that will contain the endless process of significance to which a work thus spatialized would be subjected, as a granite-like categorial essence that philosophy indicates – together with Space – as paramount to any cognitive and speculative exer-

cise. Each *Site Specific* is always and above all *Time Specific*, that is marked by Time and by the times in which it's generated, defined and set in a place, which not always will remain at its disposal. Being some *Site Specifics* temporary, the space destined to them will not be able to collaborate to give them sense forever, yet a thought must be given to the new destinations of some of these products: one should think of the museum, a natural container of art, which is not always able to contain such an object transposed from its significant place of origin and, more often than not, forced to retreat into its mere *thingness* when dislocated. Also, many of these works are conceived *in situ*, that is in their active dialogue with the physicality of the hosting place, its architectural elements and – last but not least – with the socio-political situation that characterizes it. An amalgam of History and stories. In order to start to lay his fingers on the work, the artist is therefore required to know the events and connotations of the space that will enter¹, connoting it in turn, the materiality (in the sense of Heidegger's *thingness*²) of its product. The artist is responsible for taking charge of the memory of the place, the unique system of production of the present, destined to make itself memory. The representation of the past, that is the plot woven into the present time by memory, can only manifest itself through the paradox of an enigma. The paradox of a work rooting its essence in memory lies in fact in its being intimately linked to the discovery of traces useful to a true reconstruction of history and – even more – to its indissoluble game with imagination.

¹ One should not refer here to any kind of curatorial request, but rather to a necessary aesthetic claim of common sense.

² See Heidegger (1962): 11: «Place and temporal location individuate and distinguish otherwise absolutely similar things. But insofar as each thing has its place and temporal location, there are never two [absolutely] things. The particularity (*Jeweiligkeit*) of places and their manifoldness is grounded in time. The basic characteristic of the thing, i.e., that essential determination of the thingness of the thing, to be “in each case this,” is grounded in the essence of space and time».

An insidious question, which leads the entire problem into what will eventually appear to us as being a trap, namely resorting to the category of similarity to solve the enigma of the presence of the absent, an enigma common to imagination and memory. [...] It first designates the great enigma of memory, in connection to the Greek problem of the *eikon* and its embarrassing doublet of *phantasma* or *phantasia*. We have already said that the mnemonic phenomenon consists in the presence to the mind of an absent thing that – furthermore – no longer is but once was. Whether it is simply evoked as a presence, and in this sense as a *pathos*, or it is actively sought out in the operation of recalling that ends in the experience of recognition, what is remembered is a representation, meaning a re-presentation. (Ricoeur [2000]: 9; 240)

Container and content of the past, the place – seen as an operating Space – becomes an exemplary, contaminated matrix from which to develop the project of a work in open dialogue with Time, in its ambiguous nature of present absence. In addition to the past time, a Site-Specific work also has to do with another temporality: that of the duration of its crossing. This is where the first short circuit between space and time occurs. A Site Specific occupies a space, an empty space that re-signifies the place and the stories inhabiting it – or gravitating around it – but at the same time allows itself to be re-signified by those who will spend their time crossing the work, making themselves an amalgam of History and stories, of Time and times. Inside it, works the acquisition of a plural identity basing its legitimacy in the indissoluble “memory-history” combination, the one we – translating the indications by Paul Ricoeur referred to the fiction story – can match with the equally essential combination of reality and artistic transposition, giving – eventually but not finally – the viewer the same fundamental role Ricoeur attributed to the reader:

do we not consider human lives to be more readable when they have been interpreted in terms of the stories that people tell about them? And are not these life stories in turn made more intelligible when the

narrative models of plots – borrowed from history or from fiction – are applied to them? (Ricoeur [1990]: 138).

Moreover the artifact, incorporating History and stories, re-reads – making them readable – living testimonies that animate the place of existence of subjects and objects that last the relative time of their existence, in an attempt to make itself, along with them, eternal. As if the work could take charge of the task of triggering that mysterious aesthetic mechanism that we can define the memorative device of the Real, which relates subjects and objects in the common project to adapt, know and make the world (which is more than the Real, imbued as it is with significant connections and correlations). At this point it is possible to reach the first conclusion, which in turn constitutes the premise – as well as the theoretical proposal – at the basis of this article: there is a specific type of artifact which, more clearly than others, shows its peculiar nature by working, getting its hands dirty, with the most classic categories of philosophy, such as Space and Time, in their Kantian meaning of “universal and necessary conditions of sensitive experience”. This very peculiar art form collaborates towards the comprehension of spaces and times in their own – no less important and necessary – meaning of historically recognizable environments and periods. Moreover, this art form is participated, mostly actively, by the spectator – both stranger and internal user – who with his own gaze will open the work to redefine Space and spaces, Time and times, testifying its validity to the condition of being able to make an imaginative pact, this way guaranteeing a common vision. It is not like that to the work of art in general, the relationship is not associated with the user, but it is precisely in the peculiar form of art of *Site Specific* that the impact of the participation to the outcome of the story – in itself unpredictable – starting from the work, takes shape. Maker and spectator collaborate in the determination of a space of common experience of which the artifact becomes sign of a successful agreement. Past and future tend to lis-

ten to desires and dreams, mistakes and regrets, imprudence and prowess spread over the times, to become a strong voice of the Present, which is that place the dependence to the past relates to («*tre-affecté par le passé*») with hope for the future, that place of the antithetical and incessant sway between the statement of guilt and the request for forgiveness. Again Ricoeur directs us, this time resorting and paraphrasing Reinhart Koselleck:

As space of experience we must intend every inheritance from the past, whose sedimented traces somehow constitute the ground on which lay desires, fears, predictions, projects, in short all kinds of anticipations that project us towards the future. However, this space of experience can only be due to polar opposition to a horizon of expectation which, on the other hand, is irreducible to the space of experience; it is the dialectic between these two poles that ensures the dynamics of historical consciousness. (Ricoeur [1998]: 7-31)

Evidence must therefore be found that the work of art (as a significant object that is open to the possibilities of meaning) is able to participate with the subject (spectator, user and at the same time co-author of the process of signification of the work) to the dialectical play between space of experience and horizon of expectation, the only one capable of guaranteeing the production of a historical consciousness. The most important theoretical issues one can find along the way are analyzed here.

1. ON TIME AND SPACE

Each work, each artifact in general, but more emblematically an artifact designed in the form of Site Specific, takes Time as an explicit variable of its own phenomenology. The artist must become a reader of Time in order to be able to suspend that moment of it in which its essence is condensed by dislocating it in a form that knows how to give it a voice. His task can be assimilated to that of the historian who must «detect this unexpected new with all its implications in any given period and

to bring out the full power of its significance» (Arendt [1994]: 320). It is up to him to discern the enlightened event from the enlightening event that illuminates a beginning, which had remained hidden in the past. And so endlessly: because every beginning will become end for the eye to come. The artist must be part of the horizon of experience of the work, and at the same time of that of its action, not neglecting the more than arduous task of becoming a wise conductor among the ruins of a past on which – and from which – to construct and organize the current unexpected of the act edifying his own work. He must know how to act as a beacon in the necessary mediation between private time and public time. By following again the indications of Paul Ricœur we can say without hesitation that even for the author of an artifact and more generally of any type of creative action, the useful principle of thinking (and conceiving) his own work as an imaginative variation on time³ as something capable of establishing new configurations of temporality, as well as unprecedented and variable (imperfect) mediations between external time (the public time of history and calendars) and internal time (the interior time of one's own experience). The imagination – affirming its effectiveness in the transformation of Time – plays a fundamental role in producing this variability, or temporal instability. The fundamental role of imagination in the entire process of creation, placement and signification of a Site-Specific work will be addressed here later. For the moment, it is enough to just highlight the complex plot of temporality inherent in a work of this kind: a temporality no longer linear, but acted upon by the memorable spontaneity of the experience of a subject who works with the aim of filling an empty space in order to make it eternal. The work must turn itself into space to clear the space away in order to open itself to a dialogue with time. But what space is willing to be contaminated by the work of art? What space welcomes and doesn't reject the new so that both have a voice? Is

the dwelling space so hospitable that it clears the space away for something different from itself? An illustrious thinker believes so, thus persuading the reader:

Whereof does it speak in the word “space”? Clearing-away (*Räumen*) is uttered therein. This means: to clear out (*roden*), to free from wilderness. Clearing-away brings forth the free, the openness for man's settling and dwelling. When thought in its own special character, clearing-away is the release of places toward which the fate of dwelling man turns in the preserve of the home or in the brokenness of homelessness or in complete indifference to the two. [...] Clearing-away is release of places. In clearing-away a happening at once speaks and conceals itself. (Heidegger [1969]: 206)

Martin Heidegger characterizes the essence of Space by presenting it as a territory granting access and arrangement in order to make room in it by arranging and ordering (*Einräumen*). There is more: Heidegger identifies the arranging (making-room) as the action that «prepares for things the possibility to belong to their relevant whither and, out of this, to each other» (Ibid.: 122-123). It is thanks to the arrangement of something in space that the necessary relationship between things present to whichever human dwelling sees itself consigned is granted. Things, therefore, help assign Man his own dwelling. And it is precisely these things, these works of art I refer to here that, eminently (like sculpture, which Heidegger explicitly refers to in the essay from which the last passage has been taken), have the task of forging space in Space to become a nexus (both significant and existential) for those who live there and for the others who will be hosted by that place to become spectators of the Event. The opening of this event, spatialized in its being right there, manifests the non-concealment of Time channeled in the time of the present creation of the work. It is at this point that the contact between Ricœur's theory, which indicates the possibility of narrating the aporia of Time through an artwork, and that of Heidegger, which places the spatialization of an Event in its objective nature of possi-

³ A notion that Ricœur in turn borrows from Husserl and which refers to the analysis of a narrative work.

ble disclosure of Truth, becomes clear. By making these two indications interact, one could identify the burdensome scope of the task entrusted to an artefact which, emblematically, is revealed in a Site-Specific work precisely due to the peculiarity of disclosing its most intimate nature while determining the connection between Space and Time. Moreover, by incorporating in it the temporalized possibilities of revealing a possible truth – which is not the absolute Truth, but the possibility by a non-concealment of uncovering itself – it makes a space habitable, meaning readable in its potential to become a dwelling for the necessarily aesthetic sensitivity of the human being. Hard is the work of the artist-craftsman of such a work: he must suspend Time to incorporate it into his work. His temporalized work must, in turn, make space within Space in order for it to be made dwellable to Man. Therefore a weight is assigned to the object being created, a weight corresponding to the amount of responsibility pending on the creating subject. In fact, as anticipated, the burden will not weigh only on his invisible and fragile shoulders: the created object triggers the mechanism of that memorative device which, through the imagination, will have to connect it with the subject and together they will be called to make the World, that is the set of possibilities of knowledge offered by the opening of a place in its relationship with the historical period that connotes it with vices and virtues.

2. ON THE CONSTRUCTION OF A MEMORATIVE DEVICE

First of all, a clarification: the choice of the attribute connoting the device – eminently aesthetic – that is going to be examined here, does not intend to simply indicate the possibility of a passive and past making of a real already realized and, therefore, considered in its being already there. Such device is memorative because it makes memory, which is the present of the future and, above all, its only chance of being. Here is another necessary premise: in the relationship between

subject and object the artist disappears. What fades is his craftsmanship, not his genial act: he is no longer the one who made it but is, among others, the one who participates – subject among the subjects – to the making of the present, to its possibility of being seen.

In order to fine-tune this device, it is necessary that between the subject and the work there is the intuition of a bond, whose regulativeness can only be asserted by the imagination, no longer attributable only to the oscillation between its productive and reproductive quality, but to its creative determination. This faculty – inevitably Kantian in its origin – becomes medium (apparatus), capable of operating a variation of meaning that will translate the object into work, no longer distinguishing between object and work, but allowing the latter to open up to the possibility of becoming a sure indication of meaning. The re-meant object does not change its quality of being thing in order to become work of art: indeed, the subject is not able to assign – through his imagination – a *plus* of meaning to the object, such to transform it in work of art. What happens first of all, is that the subject is able to catch the aesthetic symptoms in a given object. The human faculty, naturally predisposed to grasp the aesthetic symptoms exhibited in an artifact, is the imagination, Kantian imagination to be precise. The power of this imagination resides first of all in its productive quality, a power it will fully attain only in the Critique of Judgment when, having declared its autonomy (albeit in accordance with certain rules) and released from the existence of a real referent, it will be made free, autonomous, to produce by itself the representation of something that is not real, yet is the necessary condition for the human being to experience and communicate it universally. It is through this concise definition of creative – and active – imagination that we should understand the nature of its role as the driving force of that productive mechanism of unprecedented sensitive forms of aesthetic knowledge. It is through this peculiar form of imagination that we identify and detail that memorative device to which we have referred, as a special device capable

of intuiting and identifying, exemplarily in Site-Specific art products, that something useful, necessary to the establishment of the present. Kantian «free regularity of the imagination» must agree with the regularity of the intellect: this means that the imagination (which is free) does not schematize according to the concepts of the intellect, but demands that – through its compliance to rules – an agreement to certify its normative attitude (the ability to establish rules from time to time) is eventually reached. The two faculties (Kraft) agree only subjectively (they do not integrate into the scheme of a concept) by putting in place an animating action between freedom (the imagination) and legality (the intellect). What if this animating action no longer resides in the play between the two faculties – imagination and intellect – but rather, and more creatively, between imagination and Space of the work, or of the operating action? The object work of art in its positioning (clearing-away) in a place becomes *Simulation of Sight* as an imaginative reproduction (i.e., present only as displayed in the form of mental image by the subject) of a significant potential of the present that, once felt, will be universally shared among the members of the same aesthetic community and, hopefully, understood by those who will come. From the place of the work, an open and temporalized space, the eventualities of a possible location in time and – for the user of the work – of a possible understanding of Time inside time, stand out. Such understanding will not be discussed, because it retains the characteristics of the Kantian «knowledge in general»: it will be an acquisition based on the senses, that is felt and not verbalizable other than via categories aesthetically shared through common sense. In conclusion, one cannot avoid pointing to an exemplarity that clearly shows and, ultimately, clarifies the operation of the device that is being referred to here: this will be done by referring to the provocations of artist Christoph Büchel and some significant dislocations carried out by him. Through them, the evidence of the variation in meaning from object to work, in order to put the memorative device in action, as well as the production of *Simulations of*

Sight, as aesthetic visions necessary to the opening of a world, will be shown.

3. ON THE SIMULATION OF SIGHT

Christoph Büchel, a Swiss artist, is paradoxically quoted in the news section of newspapers worldwide more than in art magazines! This is because of his provocative projects that base their essence precisely on the simulation of sight process. Among these, there is the construction of an Islamic Mosque inside a deconsecrated church: *The Mosque*, built at the Venice Biennale in 2015 at the Iceland pavilion (the access to the church was closed earlier than planned due to complaints from local authorities challenging the «creation of an unauthorized place of worship»). During that exhibition, Björg Stefánsdóttir, director of The Icelandic Arts Center⁴, declared it was a mosque and, at the same time, was not a mosque, it looked real without being real: at the end of the exhibition, the mosque would be taken down and thus the installation would be over. According to Stefánsdóttir, this is art.

Art is allowed to shuffle the cards of vision, confusing beliefs and places, making room to re-enable and re-live (making them dwellable by the new) desolate places, re-territorializing them, re-destining them, incorporating them with other meanings, extraordinary and for this reason exceeding (and exceptional). Art has the task of surprising and intriguing the viewer who must accept the risk of having his vision shocked in order to open himself to the Sight of Simulation: in that Church a god who is not welcome is worshipped... this is the oscillation of meaning that leaves the viewer teetering. This is the ridge between object and work by which the imaginative device that has the task – among other things – to make History, is finally triggered.

It is exactly on the power to make History that Büchel ponders when he proposes to re-signify the eight prototypes commissioned by Trump for

⁴ The work of Büchel was set in the Icelandic Pavilion of Venice Biennale.

the construction of his border wall to separate the United States from Mexico. Those eight sections of wall, one different from the other (and each characterized by extraordinary protective capabilities), costing about 300 to 500 thousand dollars each, had been temporarily placed in Otay Mesa, next to the barrier that already separates San Diego from Tijuana. The proposal/provocation by Büchel was to declare those eight prototypes «national monument»! In this regard, the artist specified that there was no political criticism in his motion:

«My political position, that's not interesting in this context», he told the *New York Times*. «When you look at it there, and you see everything, it's quite a strong conceptual impact. Visually it is really striking. That's why this should be preserved, because it talks so much about our history». Those objects would have been able to say a lot of our story, more than History itself is capable of doing. The *thingness* of those objects held a huge transfigurative power that would allow them in its relationship with the subject, to become other than – and re-signify – itself to signify a piece of history to be transmitted to the future as an effective and unique statement of guilt and request for forgiveness. Yet that powerful suggestion went unheeded and those prototypes are now gone: they were demolished. And with them a chance to make history has vanished: that of triggering the memorative mechanism of meaning that makes the Real, in its possibility of being understood.

Another of his installations, transported to the Venice Biennale in 2019, is *Barca Nostra*. The artist moved to the Arsenal the wreck of a boat that sank on 18 April 2015 in the Sicilian Channel. That shipwreck costed the lives of almost all the migrants (estimated to be between 700 and 1100 people). Only 28 of them survived. And so, where the first ships of the Crusaders used to depart, where now luxurious cruisers stroll, some even outraging onlookers by performing dangerous bows, where the sight opens to the beauty of the lagoon, here is the stumbling block placed by the artist.

And it is this act of stumbling that makes visibility possible, that simulates the sight. It is this

stumbling that testifies the absence of the artist from the trigger of the aesthetic mechanism of signification aimed at transfiguration (which does not transform) of the object into work. Büchel doesn't make anything. But he has a genial prevision: he imagines the disruptive effect the wreck will have finding space right there, in the glossy place of festivals and catwalks, of market art. And it is in that prophetic vision that the artist strips himself of his ability, returning to his being simple subject in the presence of an object with which an imaginative bond (of an eminently aesthetic nature) is established, one that seals the curious attention given «to what exists or might exist».

So, that boat is really just a wreck, but it is at the same time Simulation of Sight, eminently produced by a work of art, that investigates other possibilities of being of the object, *of the space it inhabits* and of ourselves in front of it.

This undertaking is possible thanks to the singular ability that an artifact possesses (and that a Site-Specific work manifests exemplarily) to reconfigure the space in which it takes shape that, in turn, modifies the mode and the very form of life and world of those who, encountering it, will occupy a renewed space where to stay, that is to live. Furthermore, the reconfiguration of a Space, eminently in *Barca Nostra*, triggers the possibility of equipping time with a sensitive dictionary, through which decoding the events of History, making its story more readable. History and stories, Time and times were shipwrecked again on the Venice lido, with the intent to re-actualize the time of death of those in that boat who had glimpsed their only possibility of life, which becomes for us an authentic, present and powerful anticipation of death, to keep saying it with Heidegger. Yes, because it is in a work of art – and that boat transforms its being thing from an object to a work of art when what remains of it is dislocated and therefore given new meaning – that Time is embodied, making itself visible.

Paul Ricoeur specifies that it is only in the form of the tale that there is the possibility of realizing and configuring time, but this extraordinary power of making time human does not reside in the sole

activity of the narrative tale. Or, better, the power of the story, and its ability to become a necessary condition of the temporal experience, dwells in all those art objects that, by inhabiting a space, open up countless, truthful possibilities of storytelling. The variety of stories that emanate from them does not compromise the possibility of making History, but participates in the formation of that choral act of hearing the stories (which of course is not mere listening, but a participation through the senses) in order to make History. Of course, the time of the work is not Time, but participates in the process of its embodiment, as well as in the triggering of that creative mechanism that designates every human being as an actor/creator participating in the narrativization of the tale of the times, the only ones that can identify the passage and the meaning of Time. Moreover, the narrative possibilities that a work of art opens by resignifying a place, making itself space in a place, form the shelter that every human being identifies, guided by his innate tendency to strive to understand reality in order to make it habitable; they are the embodied forms of Space and Time, seen in their Kantian meaning of «universal and necessary conditions of sensitive experience» through which humans can *get their hands dirty* by playing the moves of that creative game which is played every day in order to seek the point of our being in the world.

In conclusion, *Site Specific*, Public Art, Political Art, are nothing but original (albeit not original) art forms that embody their possibility to withstand the shock of Time in their ability to signify the world through a simulation of sight that allows us to pre-see our own possibility of existence in the presence of the un-known that the real presents us with responding to the S.o.S. (Save our Souls) we daily send, threatened by the overwhelming terror of sinking in the unknown.

REFERENCES

- Arendt, H., 1994: *Essays in Understanding, 1930-1954. Formation, Exile and Totalitarianism*, Harcourt, Brace&Co., New York.
- Heidegger, M., 1962: *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*; transl. by James D. Reid and Benjamin D. Crowe: *The Question Concerning the Thing: On Kant's Doctrine of the Transcendental Principles*, Rowman & Littlefield International, London-New York, 2018.
- Heidegger, M., 1969: *Die Kunst und der Raum*, transl. by Charles H. Seibert, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
- Ricœur, P., 2000: *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*; transl. by Kathleen Blamey and David Pallauer, The University of Chicago Press, Chicago, 2004.
- Ricœur, P., 1998: *La marque du passé*, "Revue de Métaphysique et de Morale" 1, pp. 7-31.
- Ricœur, P., 1990: *Soi-même comme un autre*; trans. by K. Blamey, *Oneself as Another*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.



Citation: Z. Bayrakçı (2022). Being There or Non-being There: Memory of Experience in Virtual Space. *Aisthesis* 15(2): 185-197. doi: 10.36253/Aisthesis-13861

Copyright: © 2022 Z. Bayrakçı. 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.

Being There or Non-being There: Memory of Experience in Virtual Space¹

ZELIHA BAYRAKÇI

Architectural Design Doctor of Philosophy Program, ITU Graduate School, Istanbul Technical University, Istanbul, Turkey
bayrakcize@itu.edu.tr; zelihabayrakci@hotmail.com

Abstract. When we are present in a space we have been to before, we remember our experiences or events, people, and things related to that space. However, we can remember a space we have not been to and experiences that do not belong to us. We can have memories of them through transferential spaces created by mediums such as images, films, television, or virtual reality. These virtual spaces enable the transfer of experiences and memories. This study focuses on the relationship between experiences in virtual spaces and memory. It problematizes the change in the quality of experiences in physical and virtual spaces and the memories gained from these experiences. Film and virtual reality mediums are chosen to analyze the changes. The study reveals that depending on the types of mediums, characteristic transformations occur in memories obtained from experiences in virtual spaces.

Keywords: Artificial memory, Personal memory, Transferential space, Virtual reality, Virtual space.

1. INTRODUCTION

To remember a space or an event that happened in a space we need to encounter it or be present beforehand. While experiencing a space that we have been in previously, the space itself triggers the remembering process, and memories that are related to that space begin to emerge in our minds. This mechanism of remembering and acquiring memories is profoundly affected by so-called *second-hand* experiences, which are characterized by encountering movies or virtual reality apparatus. This study examines this phenomenon through the researcher's personal experiences with virtual settings.

¹ This article was produced from author's ongoing PhD thesis supervised by Asst. Prof. İffet Hülya ARI in Istanbul Technical University, Architectural Design Doctor of Philosophy Program.

Monologue #1:

Z: I have been walking for a long time. I am both tired and hungry. I have to find a place to eat.

Z: This restaurant [...] I can dine at this restaurant [...] I remember that their food was delicious.

Z: We came here with X last year, we sat at that table in the corner and chatted.

In Monologue #1, the restaurant as a remembered space is part of the researcher's memory, gained by first-hand experiences. This remembrance incorporates direct experiences and observations of the memory-owner, unlike Monologue #2:

Monologue #2: The Lives of Others

Z: Isn't this the bookstore where Wiesler saw the poster of Georg's book as he passed by?

Z: Ah! Yes, that bookstore [...] The bookstore was on this Allee, wasn't it?

Z: Yes. Wiesler, formerly a lieutenant, was then a postman. While he was walking on this Allee, he saw the poster of the book and decided to enter this bookstore.

Z: Wait! I haven't been here before, not even in this city. How can I remember this bookstore and the events associated with it?

In Monologue #2, the bookstore that the researcher had encountered while wandering around the street triggers a recollection and her memories associated with that place come to the surface. However, the remembered bookstore is not a part of a personal memory of the researcher prior to the monologue, as personal memories are associated with being physically present when an experience or event happens. Remembrance of the bookstore and related events are experienced through a film named *The Lives of Others* (Henckel von Donnersmarck [2006]) and memories of them are conveyed through the experience of watching the film (Fig. 1).

The film – *The Lives of Others* – creates «a transferential space in which people are invited to enter into experiential relationships to events

through which they themselves did not live» and transferential spaces are thus «artificially constructed» (Landsberg [2004]: 113). These kinds of spaces are virtual as they have no physical (material) presence. To experience them, it is necessary to engage in various mediums (films, television or Internet, etc.). In this case, Wiesler's experiences were taken on by the researcher in the transferential space of the film. The researcher possesses artificial memories of someone else's experiences because the researcher is not physically present in the film's virtual space, she is in front of the screen in a physical space. Since these memories are not natural they differ from personal ones, which are the products of first-hand experiences (Landsberg [2004]). They are artificial memories obtained from second-hand experiences (watching a film or television).

The research aims to discover the relationship between memory and experiences in virtual spaces created by image-based media in the context of presence and to argue the following questions: Is a virtual space just a space of transmission? Are all the memories obtained from virtual space experiences artificial memories? Can these memories become a part of our memory that constitutes our personal history, similar to our memories?

The methodology of the study is heuristic research. The heuristic research was developed by Clark Moustakas and introduced with the publication of Moustaka's book *Loneliness* (1961).

Heuristic inquiry is a qualitative and phenomenologically aligned research model (Moustakas [1990], Sultan [2019]). «The self of the researcher and the researcher's perceptual field are key dynamics in heuristic approach» (Sultan [2019]: 4). The self of the researcher is a bodily human being. The body is the vehicle of perception, and perception is based on bodily actions. As Merleau-Ponty ([2005]: 239) states «We are in the world through our body [...] we perceive the world with our body [...] the body is natural self and the subject of perception». Hence, Nevine Sultan (2020) relates heuristic inquiry to Ponty's philosophy since Ponty's philosophy is based on a body-centered phenomenology of perception: «Heuris-



Fig. 1. Encounter with the bookstore and recollection.

tic inquiry is guided by Ponty’s philosophy that stresses human perception as performed through our bodies and human interaction and meaning-making as perceptual acts» (Sultan [2020]: 161).

The heuristic inquiry emerges from the researcher’s encounter with the topic of interest through an autobiographical experience (Sultan [2019]). The experience in point is the recollection triggered by an encountered space. The recollection gave rise to Monologue #2 (self-dialogue of the researcher) and the main question of the study: I haven’t been here before, not even in this city. How can I remember this bookstore and the events associated with it?

The heuristic journey of the researcher began with her lived experience (experience of the movie

The Lives of Others) and the main question of the study and continued with her experiences and encounters. Through the journey, new research questions arose concerning the main question.

After defining the questions, data were collected to illuminate them. The tool of data collection and interpretation is the researcher herself. The methods of collecting data are open-ended (Moustakas [1990]) in heuristic research. In the study, the researcher gathered data through dialogues guided by research questions with herself. This process revealed the researcher’s subjective experiences and encounters related to the research questions. These experiences and encounters were accepted as the data of the study. Enumerated monologues and experiences (VR experiences) in

the paper explain and elaborate researcher's personal experiences, and are considered research data. To illuminate the questions, the data were analyzed through Alva Noë's (2012) definition of presence and presence in physical reality.

2. BEING THERE: PERSONAL MEMORY

Memory brings us to a connection with the past. It is generally defined as a system that preserves the past and imports it to the present. «The past survives under two distinct forms: first, in motor mechanisms; secondly, in independent recollections» (Bergson [1991]: 78). The first is habitual memory, but this study focuses on the second form of memory: independent recollections which are in the frame of explicit memory. Explicit memory concerns personal memory which involves, roughly, our capacities to remember particular events, episodes, or experiences of our own past (Sutton [2020]).

Without actualization, personal memory is in its pure state. It is a pure memory isolated from all perception. Bergson calls it pure memory because it has no psychological existence. Therefore, it is called virtual, and inactive (Deleuze [1991]). «This memory «can only become actual by means of the perception which attracts it» (Bergson [1991]: 127). Put differently, actualizing a virtual memory is «beginning with a virtual state and leading step by step up to the point where it gets materialized in an actual perception» (Ansell-Pearson [2005]: 1117). While a virtual memory becomes actual with the present perception, a memory-image reveals in a person's mind. The memory-image is the contextual frame of actual memory and is comprised of the content of the experience, the person who remembers, space and time. The memory owner must be a part of this image, but s/he does not need to be in the center of it (Larsen [1992]). So, the memory owner does not need to be the subject of the experience, s/he can be a witness to it. «Of course, someone can remember his brother being married although it did not happen to him. Still, unless he saw it, heard it, or

otherwise perceived it happening, it is false to say he remembers his brother being married» (Martin, Deutscher [1966]: 164). Therefore, being a part of this mental image requires being there at that time. Presence is «the conscious feeling of being in an external world, at the present time» (Waterworth, Riva [2014]: 2). Being there does not necessarily mean being corporeally in the external world. The conscious feeling of being present depends mostly on the interaction with and access to that place. «Interaction with it is a matter of availability, and the world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction» (Noë [2006]: 1). According to Noë ([2012]:70), «presence is a matter of availability [...] Our sense of the presence of objects and properties around us, in perceptual experience, is understood in terms of our being skillfully poised to reach out and grasp them». If one can access the (physical or virtual) world in this way, it means that one is in the presence of that world. «To be in the presence of something is to recognize it as existing contemporaneously with us and note that it comes within the actual range of our senses» (Bazin [2005]: 96). This expression reveals the necessity of simultaneity and being present in a shared space with things. Accordingly, if we remember that something happened, it indicates that we were present at that time and in a shared space with it. Its memory is a part of our past – it is a personal memory. So it can be said that one can have personal memories acquired from experiences in the (physical or virtual) world when the intense feeling of being there is attained.

3. NON-BEING THERE: ARTIFICIAL MEMORY

Throughout history, people have developed many memory aids – wax tablets, photographs, videos, etc. – to counter the temporariness of memories, and some techniques – mnemotechnic – have been introduced to make it easier to remember (Yates [2020]). One vivid example of these memory aids can be seen in the episode of the *Black Mirror* television series titled *The Entire*

History of You (Welsh [2011]): in this futuristic and somewhat dystopian scenario, people have the chance to constantly navigate within their memories through memory implants named as *grain*, which they carry on their bodies. On the other hand, memory aids such as film, video, and pictures can provide new memories besides helping to remember. These mediums can create transference spaces which invite people to experience events that they have never encountered. They can transfer the experiences of a person to someone else who has not been experienced and thus, one can have memories through these transmissions. According to Landsberg ([2004]: 22), «with the aid of mass cultural technologies, it becomes possible for a person to gain memories that are not his or her natural or biological inheritance». Landsberg (2004) explained how a person can receive memories through such media with the concept of prosthetic memory. «Prosthetic memories do not have a direct connection with the past of a person, but can pretend to be memories of real events that have happened, derived from interactions with a mediated representation, such as seeing a film or watching a television series, not from the first-hand experiences of the person» (Landsberg [2004]: 20). Prosthetic memories are mediated and artificial because, for example, a viewer has experiential relationships with the transference space created by the film and the events in that space. The space transfers experiences or memories of someone else to the viewer, and the viewer can obtain memories through this film experience which is a second-hand experience. According to Gibson (1954), a picture or model is a vehicle for obtaining experience at second-hand. «A picture or a model is a surrogate which is a stimulus produced by another individual which is relatively specific to some object, place, or an event not at present affecting the sense organs of the perceiving individual» (Gibson [1954]: 5-6) and «one picture may be a surrogate for a wide piece of the absent scene and another may be a surrogate for only a narrow piece of the absent scene, or perhaps only for a single object on it» (Gibson [1954]: 15). For example, when

we look at a picture of our childhood home and loved ones, we do not actually see them. «Since to see something, in normal circumstances, is to encounter it. To see it, you must be with it in a shared space» (Noë [2012]: 84). Therefore, what we see is not the house or the loved ones but their representations. They are only visually present, but they are not there. The house or the loved ones in the picture is virtual since the virtual is not there (Levy [1998]). However, «every picture has a double aspect: it is there for you, as a tangible, physical thing, and a presentation of» (Noë [2012]: 84) someone or something. Additionally, there are two levels of spatial perception: «One being the space in which the picture lies and the other being the space in which the object pictured lies» (Gibson [1969]). One is a physical space in which the picture lies and the other one is a virtual space in which a virtual object lies, because «a virtual space is always housed inside another space – a space of the bodily dwelling» (Grosz [2001]: 23). As a result, even though the space of the picture is virtual, it can be said that the virtual space is essentially a space, only without a material presence. As Ettliger ([2008]: 25) mentions that in our experience, «we can relate to the space as something that is there, even though we know very well that it has no physical existence».

In the case of watching a film, the transference space created by the film is also a virtual space. Although one can have the access to this space visually and audibly, one cannot fully access it due to the lack of interaction and bodily movement, similar to a still image. Besides, visible boundaries of the screen continue to emphasize the presence of the viewer in front of the screen. Therefore, she cannot have the intense feeling of being in the virtual space. Consequently, the viewers borrow experiences that are not their own and thus only have artificial memories of virtual space. However, this situation has changed with digital media (such as the internet, computer games, etc.) which has made it possible to interact with the virtual space. Even using an interface or a joystick or a mouse instead of a body as an input device causes negative effects on the feeling of being pre-

sent in the virtual space, it is believed these technologies, and especially virtual reality technology improves the feeling of presence in a virtual world.

4. BEING IN BETWEEN

When it comes to VR, which is a medium through which virtual space can be accessed (Ettlinger [2008]), the virtual space is freed from the borders of the interface and now completely covers one's audiovisual field. «When one looks at something in VR, it is not framed by the dimensions of a monitor, television set, or movie screen. Instead, s/he sees the virtual world as s/he sees the real one. When s/he looks to the left or right, the virtual world is still there» (Bailenson [2018]: 59) even though it is physically absent. «In VR one appears to interact with a world outside one's own body although there is no actual and corresponding there surrounding the person» (Tjostheim, Waterworth [2022]: 38).

Compared to other mediums, VR offers to get behind the screen and put the user at the center of the action (Le Breton [2016]), so one becomes the subject of actions in the virtual space. However, the subject of actions may differ according to the type of VR experience. In a non-interactive VR experience, one has a 360-degree field of view without the boundaries of the screen but cannot interact with what s/he sees in the virtual space. Lanier ([2017]: 239) states that «if you cannot reach out and touch the virtual world and do something to it, you are a second-class citizen within it. Everything else there is connected into the fabric of whatever world it is, but you alone stand apart». However, unlike non-interactive VR, interactive VR is considerably bidirectional, as «one can interact with a virtual world by changing locations, picking up objects and setting them down, flipping switches, and so on» (Sherman, Craig [2003]: 11). So, the transition from a passive subject to an active one with interactive VR also means the transition of virtual space. The virtual space turns into a space of interactive experience for the user, instead of an audiovisual spectacle.

In addition to interactiveness, maximum detachment from the physical space in a VR-based virtual experience is aimed. «Usually, the visual and auditory stimuli of the physical world are shut out and replaced with others. This leaves one part of the sensorial body in the physical world, and another part in the virtual world» (Penny [1990]). Thus, the sensory integrity of the body is disturbed and two partial bodies emerge. While bodily senses such as sight and hearing are transported to virtual space partially, another partial body continues to exist in the physical space with the inner senses of the body such as balance. The perceptual dialogue of the body with two spaces continues simultaneously but unequally. Consequently, the feeling that the body exists in two spaces at a time arises due to the perceptual information layers received from the physical and the virtual space (Thomas, Glowacki [2018]). While in the virtual space, the person can have perceptual experience as in the physical space, yet the physical body of the person continues to exist in the physical space where the virtual space encompasses. This experience of a person who continues perceptual dialogues with both spaces is defined as being in between (Fig. 2).

This binary perceptual dialogue of being in between decreases and breaks the depth of the feeling of being present in the virtual space. To transcend or eliminate this phenomenon, the

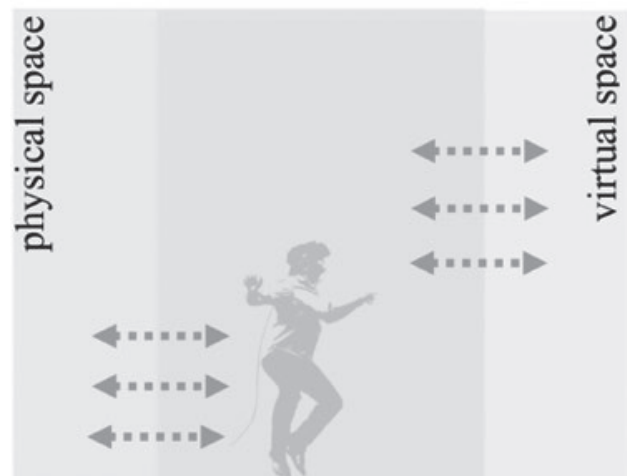


Fig. 2. Being in-between.

Table 1. The factors affecting the formation of presence feeling through which virtual reality experiences are analyzed.

Noë's definition of presence	Presence in physical reality
-interaction with the environment	-first-person POV
-bodily movement	-visible body
	-ability to act
	-the body as vehicle of actions
	-objects, spaces or people interacted with have realities.

state of being in between should be overcome and transformed into the state of being present in virtual space by integrating this dissected sense of being present. In line with this thought, the concept of completion was introduced by the researcher. In the study, the concept of completion refers to the transfer of the other part of the partial body to the virtual space. With the realization of the completion, the breaks of the feeling of being present in the virtual space are overcome, and having the feeling of being there is achieved. To achieve this, three different but inter-related completions are proposed by analyzing the researcher's VR experiences in the context of the factors obtained from *Noë's definition of presence*, and *presence in physical reality*² (Table 1): bodily, actional, and spatial completion.

4.1 Bodily completion

The focus of bodily completion is to make the body visible. In physical reality, one's body is visible. However, one who is visually detached from physical reality with virtual reality tools cannot see her/his moving limbs when s/he moves or the rest of her/his body when s/he looks down. When one does not perceive the existence of her/his body visually, the internal senses of the body

² The factors associated with presence in physical reality were acquired by drawing on the book titled *Feeling Present in the Physical World and in Computer-Mediated Environments* by John Waterworth and Giuseppe Riva.

become dominant (Popat [2016]). The sense of a body derives from three things: vision, balance (vestibular system), and proprioception. Proprioception is like the eye of the body, the body's way of seeing itself (Sacks [1987]). The body feels present because of the immanent senses, such as proprioception and the vestibular system. Therefore, to make the body completely visible in a VR setting, there must be visuo-proprioceptive completion. Having a virtual body – an avatar – in the virtual space can be useful for achieving this kind of completion. One can see their virtual body from a first-person point of view (POV) or a third-person POV. In the first-person POV, one looks through the eyes of the virtual body. Here, one's POV coincides with her/his avatar (Müller [2006]). Also, seeing the representations of the moving parts of the virtual body while moving to grasp an object seen in the virtual space enables bodily completion. Unlike the first-person POV, one can see an entire virtual body controlled by him/her with a third-person POV. In such a case, the virtual body moves in the virtual space with the real body of the person synchronously. This provides visuo-proprioceptive congruence between two bodies, so bodily completion emerges. Bodily completion can have a positive impact on the feeling of being in the virtual space, and thus the memory of this experience changes qualitatively.

4.2 Actional completion

During the VR experience, when one moves her/his head left or right, up, or down, through HMD and motion tracking system, her/his gaze changes according to the movements similar to physical reality. However, for the intense feeling of being there, one needs to be able to do more than just move her/his head around – to be able to move the whole body. To walk around in the virtual space, it is necessary to do the same in the physical space or to enact it through bodily movements. With this ability, a sequence of simultaneous and overlapping actions emerges, overcoming the disengagement between actions in both

spaces. In addition to the action taking place in the virtual space, the nature of this action is also important. Popat (2016) pointed out that tactility is identified as a contributing factor in the establishment of presence, yet it is the action of reaching out to touch that provides this effect, rather than the achievement of contact itself. To touch an object or change its location in the virtual space, one must be able to reach and grasp it. An actional completion occurs when bodily movements performing these actions overlap the bodily movements in the physical space. Reaching and grasping a virtual object in the virtual space that has some correspondence with physical reality affects the sense of touch significantly.

As a result, actional completion is also related to and requires spatial completion because the completion of the actions in the virtual space depends on the actions in the physical space. However, if the action cannot be performed physically (hence corporeally) because of a lack of spatial completion, using input devices such as a joystick to act within virtual space also provides actional completion to some extent. Through input devices, actions such as moving within the virtual space, roaming between spaces, grasping virtual objects, and changing their location can be performed. However, performing these acts through the body increases the feeling of being in a virtual space, while using input devices has the opposite effect.

4.3 Spatial completion

In spatial completion, the physical environment that VR experience takes place and the experienced virtual space itself must complete each other in terms of spatial layout and spatial boundaries. In some cases, parts of the virtual space cannot be experienced, even though it is in the visual range. This reveals that the spatial boundaries of the two spaces do not overlap. Non-overlapping boundaries affect actional completion negatively, as one cannot act inside the virtual space as s/he wishes. Therefore, one's movements within two spaces are restricted. In other cases,

one may hit or encounter determined physical obstacles in physical space or the virtual grid system (such as linear indications) visible in the VR experience. The grid system shows the borders of the virtual space and aims to keep in the experience field. These kinds of defined boundaries and grid systems make spatial incompleteness visible.

These completion suggestions in the study are developed by the experiences of the researcher through various VR settings. These experiences are described and analyzed according to their scenario, input devices, physical and virtual spatial qualities, and the overall feeling of presence. These experiential inquiries below reveal the possible qualitative alteration of memories acquired through VR experiences by transforming artificial/prosthetic memories into personal/first-hand/natural memories.

VR Experience #1: Here (Lysander Ashton, 2020)

Here is based on Richard McGuire's comic book with the same name. It tells stories of the corner of a particular room and people who have lived there for several hundred years (*Here*, n.d.).

After donning HMD (head-mounted display), displays of a living room from different periods from 1870, 1988, 1942, etc. begin to overlap (Fig. 3). So, how the living room changes over time and different life stories in the living room are witnessed.

One's body is invisible throughout the VR experience since there is not a virtual body in the virtual space that coincides with bodily movements. Therefore it can be said that bodily completion is absent in this case. Also during the experience, the researcher can move around up to a certain point, because her movement is restricted by VR devices such as the cable of HMD. In addition, the discrepancy of spatial layouts and boundaries affects the actional completion negatively. The researcher cannot act inside the virtual space freely and cannot interact in any way with the virtual space, virtual objects, and virtual people. For this reason, she cannot access the virtual space thoroughly and cannot have an intense feel-



Fig. 3. Displays overlap the physical space of the experience.

ing of being present in the virtual space. Consequently, the researcher borrows the experiences of people in the different displays of the living room and has artificial (prosthetic) memories, qualitatively closer to a film experience.

VR Experience #2: Glimpse (Benjamin Cleary, Michael O'Connor, 2019)

Glimpse is an interactive VR experience. Its narrative is about a panda named Herbie who has recently broken up with his girlfriend. Herbie is an illustrator and uses his art to keep his memories alive (*Glimpse*, n.d.).

VR scenario begins after sitting in a chair positioned in front of a screen. The researcher finds herself at an illustrator's desk in the virtual space of *Glimpse* via HMD and joystick (Fig. 4). However, there is no overlap between the virtual space and the physical space in terms of spatial layout and boundaries of both spaces. These are indications of the absence of spatial completion.

During the experience, the virtual mirror on the table gathers attention suddenly. When the researcher looks in the mirror, she meets the face of Herbie. The researcher sees Herbie as her avatar form in the virtual space (Fig. 5). The researcher's POV coincides with Herbie's POV. So, the researcher becomes involved in the experience through the eyes of Herbie.

While moving to reach and grasp an object, she encounters the image of the panda's moving limb. This allows the visual and propriocep-



Fig. 4. Physical space where the experience occurs and one's position throughout the experience.

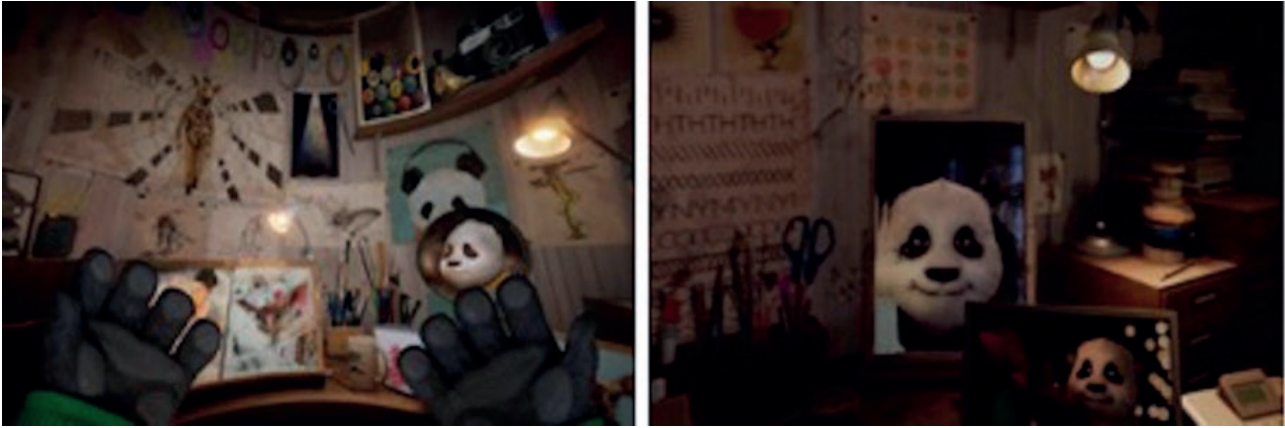


Fig. 5. One's avatar form in *Glimpse*.

tive senses to complete each other. Further, there would likely be some degree of ownership over this virtual body – it comes really to seem to be one's own body (even though one knows it cannot be [Slater (2009)]). But, in the experience, the researcher grasps something through the buttons of a joystick instead of bare hands. The joystick is the tool for action in the virtual space of *Glimpse*. By using it, «one translates the input into some sort of action» (Rubin [2018]: 30). If the tool of action were the body of the researcher instead of the joystick, she would feel that the virtual body in the virtual space belongs to her. Because the sense of body ownership influences the possibility of the sense of presence in virtual space. The lack of actional completion also affects bodily completion. Due to lack of completion, the researcher cannot fully access the virtual space, so she cannot have the feeling of being in the virtual space. Therefore, the memory gained from the *Glimpse* experience is an artificial one.

VR Experience #3: *Thresholds* (Mat Collishaw, 2017)

In this experience, a space with a high ceiling is seen after VR tools are worn. While walking around the room, big windows, a fireplace, vitrines in which photographs are exhibited and white shadows strolling in the room appear. The researcher moves in the virtual space as she wishes and can interact with the space because of the

wireless VR tools. A virtual hand shows up while approaching vitrines to see photographs. Through the virtual hand, it is possible to get photographs from the vitrines and enlarge or shrink them. The action performed via the virtual hand coincides with the movement of the physical body. This demonstrates bodily and actional completion in tandem. However, the rest of the virtual body cannot be seen below. At this point, the bodily



Fig. 6. Overlapping spatial layouts of the virtual space and the physical space.

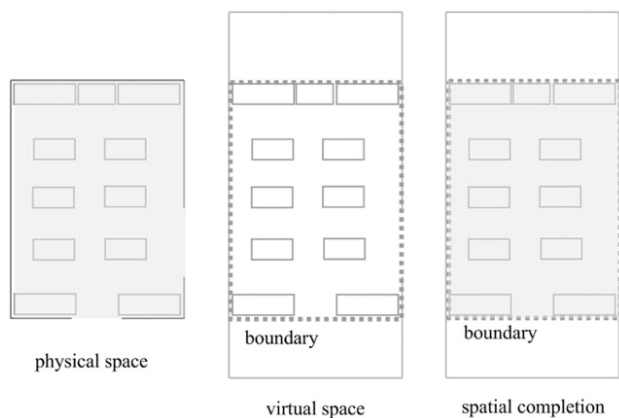


Fig. 7. The physical space where the experience takes place, the virtual space experienced through VR tools, and spatial completion by overlapping boundaries and spatial layouts.

completion ruptures for a while, but the negative impact is minimized by spatial and actional completions.

At the end of the experience, it is realized that the physical space where the experience takes place, and the virtual exhibition hall have the same spatial layouts (Fig. 6).

Spatial overlap between the virtual and the physical space in terms of spatial size and spatial layout is a positive effect to ensure spatial completion (Fig. 7). Furthermore, feeling the materials of vitrines and the temperature change while getting closer to the fireplace makes the spatial completion significantly intense.

Through all these completions, the researcher can access the virtual space more holistically and have an intense feeling of being present in the virtual space. Thus, the memory of the Thresholds gets closer to being a part of her natural/personal memory rather than an artificial/prosthetic one.

5. CONCLUSION

The study reveals that depending on the types of mediums, characteristic transformations occur in memories obtained from experiences in virtual spaces. Different mediums have distinctive effects on the feeling of being present there and this feeling profoundly affects the memory. Compared to

analog mediums such as film or television, VR has more potential to achieve the sense of being present in a virtual space since VR provides the possibility of bodily movement and interaction with virtual spaces. However, not all VR experiences allow interaction with the virtual space. Therefore, the researcher cannot fully access the virtual space. So, the virtual space remains a space of transmission of experiences and memories of someone else. However, interactive VR experiences pave the way for accessing the virtual space and having the intense sense of being present in a virtual world. Thus, it ceases to be a space of transmission and becomes a space of experience.

However, in the lack of proposed completion types, the feeling of being present continues to rupture. When the researcher has the complete feeling of being present, experiences in a virtual space become parts of our personal experiences. Memories acquired from these experiences have the potential of being part of her memory and personal history. Hence, it can be said that in some cases without completion, the memories show artificial (prosthetic) nature and they may remain within the invisible and imprecise boundaries of the artificial memory. However, not all memories obtained from experiences in virtual spaces are completely artificial.

Consequently, it is thought that it will be possible to fully access virtual spaces, thanks to either VR or different technologies that may emerge in the future and thus, memories gained from these experiences in virtual spaces may be increasingly associated with personal memory.

REFERENCES

- Ansell-Pearson, K., 2005: *The Reality of the Virtual: Bergson and Deleuze*, "MLN" 120 (5), pp. 1112-1127.
- Bailenson, J., 2018: *Experience on Demand*, W.W. Norton & Company Inc., New York.
- Bazin, A., 2005: *What Is Cinema?*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

- Bergson, H., 1991: *Matter and Memory*, Zone Books, New York.
- Conway, M.A., Rubin, D.C., Spinnler, H., et. al. (eds.), *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory*, Springer-Science+Business Media, B.V., Dordrecht, pp. 53-71.
- Deleuze, G., 1991: *Bergsonism*, Zone Books, New York.
- Ettlinger, O., 2008: *The Architecture of Virtual Space*, The University of Ljubljana, Faculty of Architecture, Ljubljana.
- Gibson, J.J., 1954: *A Theory of Pictorial Perception*, "Audiovisual Communication Review" 2, pp. 3-23.
- Gibson, J.J., (1969): *The Psychology of Representation* (Unpublished essay), <http://commons.trincoll.edu/purpleperils/1968-1969/the-psychology-of-representation/>
- Glimpse (n.d.), Retrieved October 12, 2021, from <https://www.labiennale.org/en/cinema/2019/venice-virtual-reality/glimpse-preview>.
- Grosz, E., 2001: *Architecture from Outside: Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge, Massachusett.
- Henckel von Donnersmarck, F. (Director), 2006: *The Lives of Others* (Film), Wiedemann & Berg Film Production.
- Here (n.d.), Retrieved November 20, 2021, from <https://59productions.co.uk/project/here/>.
- Landsberg, A., 2004: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York.
- Lanier, J., 2017: *Dawn of the New Everything. Encounters with Reality and Virtual Reality*, Henry Holt and Company, New York.
- Larsen, S.F., 1992: *Personal Context in Autobiographical and Narrative Memories*, in Conway M.A., Rubin D.C., Spinnler H., et al. (eds.), *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory*, Springer-Science+Business Media, B.V., pp. 53-71.
- Le Breton, D., 2016: *Bedene Veda*, Sel Yayincilik, Istanbul.
- Levy, P., 1998: *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*, Plenum Press, New York, and London.
- Martin, C.B., Deutscher, M., 1966: *Remembering*, "The Philosophical Review" 75, pp. 161-169.
- Merleau-Ponty, M., 2005: *Phenomenology of Perception*, Routledge, London-New York.
- Moustakas, C., 1990: *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*, SAGE, London.
- Müller, E., 2006: *Shattered Embodiment*, in Nöth, W. (ed.), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*, Kassel University Press, Kassel, pp. 167-197.
- Noë, A., 2006: *Perception in Action*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Noë, A., 2012: *Varieties of Presence*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Penny, S., 1990: *Virtual Reality as the End of the Enlightenment Project*, <http://simonpenny.net/1990Writings/enlightenment.html>.
- Popat, S., 2016: *Missing in Action: Embodied Experience and Virtual Reality*, "Theatre Journal" 68, pp. 357-378.
- Rubin, P., 2018: *Future Presence: How Virtual Reality Is Changing Human Connection, Intimacy, and the Limits of Ordinary Life*, HarperCollins Publishers, Sydney, Toronto.
- Sacks, O.W., 1987: *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, HarperCollins Publishers, New York.
- Sherman, W.R., Craig, A., 2003: *Understanding Virtual Reality*, Kaufmann, San Francisco.
- Slater, M., 2009: *Place Illusion and Plausibility Can Lead to Realistic Behavior in Immersive Virtual Environments*, "Phil. Trans. R. Soc. B" 364, pp. 3549-3557.
- Sultan, N., 2019: *Heuristic Inquiry: Researching Human Experience Holistically*, SAGE, Los Angeles-London-New Delhi.
- Sultan, N., 2020: *Heuristic Inquiry: Bridging Humanistic Research and Counseling Practice*, "Journal of HUMANISTIC COUNSELING" 59, pp. 158-172.
- Sutton, J., 2020: *Personal Memory, the Scaffolded Mind, and Cognitive Change in the Neolithic*, in Hödder, I. (ed.), *Consciousness, Creativity, and Self at the Dawn of Settled Life*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 209-229.
- Thomas, L.M., Glowacki, D.R., 2018: *Seeing and Feeling in VR: Bodily Perception in the Gaps*

Between Layered Realities, “Int J Perform Arts Digit Media” 14, pp. 145-168.

Tjostheim, I., Waterworth, J.A., 2022: *The Psycho-social Reality of Digital Travel: Being in Virtual Places*, Palgrave Macmillan, Cham.

Waterworth, J.A., Riva, G., 2014: *Feeling Present in the Physical World and in Computer-Mediated Environments*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York.

Welsh, B. (Director), 2011: *The Entire History of You – Black Mirror*, Season 1, Episode 3, Tv Series, Zeppotron.

Yates, F.A., 2020: *Hafıza Sanati*, Metis Yayinlari, Istanbul.



Citation: P. Singh (2022). On Minor Peregrination: The Aesthetics of Dissensus and Movement. *Aisthesis* 15(2): 199-205. doi: 10.36253/Aisthesis-13652

Copyright: © 2022 P. Singh. 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.

On Minor Peregrination: The Aesthetics of Dissensus and Movement

PARUL SINGH

Jawaharlal Nehru University, New Delhi
parul.singh1984@gmail.com

Abstract. This paper is an attempt to examine critical ways of displacing the meaning of journey – as minor rhythms and motions of everyday life. The everyday and its cyclical nature embedded in a productive life within the capitalist social regime is seen as an unexotic site of quotidian struggle. It warrants our attention only when the body asserts its presence at the site of rebellion or resistance. This is frequently reported as an exception to the given norm. The concrete reality of our given material conditions is always fermenting and churning towards the “not yet”. Patterns of the everyday are seen as an extraordinary event or rupture only when the body rebels. My contention is that this journey of the body-politic is not embedded in a certain moment of its arrival or departure, from point A to B, but marked by dynamic, shifting vectors that are capable of a “leap”. In, against and beyond the spectre of capital, this paper will try to outline and discuss these minor perforations in time through the Shaheen Bagh protests and the migrant exodus during the pandemic in India.

Keywords: Migration, Exilic aesthetics, Protest, Body politic, Spatio-temporality.

The first commandment for every good explorer is that an expedition has two points: the point of departure and the point of arrival. If your intention is to make the second theoretical point coincide with the actual point of arrival, don't think about the means – because the journey is a virtual space that finishes when it finishes, and there are as many means as there are different ways of “finishing.” That is to say, the means are endless. (Che Guevera [2003]: 49)

Gilles Deleuze and Felix Guattari's (1986) discussion on the works of Kafka, makes an entry through a concept called minor literature. For them, the interpreter is typically an agent of the dominant social code and thus the interpretation reproduces the material it considers as instances of the code. Thus, in order to allow for experimentations

in interpretation, they call for a deterritorialization of a major language – stammering, stuttering or becoming a stranger in one’s own tongue, and hating all the languages of the masters, thus undermining the structures of power at the centre. This paper takes this Deleuzian concept of the ‘minor’ as a task of reinterpretation of the notion of journey. More so now than ever, this ‘task’ becomes necessary as the global pandemic has thrown into sharp relief the contours of economic and political crises, and the ways in which its problem solving postures only remained acts of deferment. Up until, the world with all its productive rhythms came to a screeching halt, albeit momentarily. As the global capitalist regime fumbled towards more and more barbaric forms of accumulation, it was the stammerings and stutterings of resistance and revolt by the masses everywhere, that once again showed some hope in these bleak times. This paper will attempt to decentre/destabilize the commonly held assumptions of the concept of journey in two parts. The first part will shed a light on the displacement and disarticulation of everyday rhythms and movements of women and children during the protracted resistance at the site of Shaheen Bagh. A brief critical analysis will be attempted of the politics of the protest in its visual register. In the second part, I will try and unpack the ‘exilic’ or ‘migrant’ aesthetics, its limits and possibilities, and the crisis of representation that accompanies its unfolding. With a brief interlude in this direction, the purpose of this section will be to explore migration as a generalised condition and how the pandemic has forced us to rethink the valence of rhythm and movement. Which is to say, map the vectors which do not necessarily have a start or finish point but are journeys all the same. The figure of the migrant is unpacked as a key witness to the material conditions of this epoch and the bearer of its refusal.

1. SHAHEEN BAGH: MINOR FIGURES OF THE POLITY

The anti-CAA/NRC (Citizenship Amendment Act, National Register of Citizens) protests took

over the subcontinent in 2019, changing the imagination of resistance in the subcontinent.¹ The Citizenship Amendment Bill (CAB) sought to provide an amendment in the Indian citizenship act wherein illegal migrants (Hindu, Sikh, Christian, Jain and Parsis) who entered India before 2014 and suffered religious persecution in the neighbouring countries, would be accepted as Indian citizens. The main point of contention in these protests was the exclusion of Muslims and other religious/ethnic communities. The dissent of the bill/act was largely articulated as a discriminatory measure by the state which could leave these communities ‘stateless’ or devoid of their rights as citizens. On the surface, the protests took the shape of resisting against the further persecution of a minority community (exclusion of Muslims, exiled Tibetans, Rohingya refugees) through the language of the state, vested in the narrow juridical vision of acts and amendments that keeps defining and dissolving the parameters of the constitution of its subjects for governance.

One of the protest sites in New Delhi, Shaheen Bagh (hereafter SB), became a global symbol of dissent, being led by women of the area, who staged an indefinite sit-in against the act. Images of *burqa*-clad women, old and young, sitting defiantly against the latest diktat of the state, gained immense popularity. (Fig. 1) However, what I want to focus on is not so much the outward appearance and bravura of the protestors, but the subtle and minor displacements, hiccups and stammers that affected the body politic, in terms of everyday rhythms. A crucial element of these protests was also its location (a major highway that served as a connection between peripheral industrial sites in the city and its extended circuits

¹ See <https://citynotesinquiry.wordpress.com/2020/01/06/caa-nrc-rebellion-against-and-beyond-the-duality-of-citizen-and-infiltrator/>. The observations and critique of the Shaheen Bagh protests in particular and the Anti-CAA/NRC struggle, in general, are documented in more detail here. City Notes Inquiry is a documentation of the political inquiries in which I am a co-researcher. The writings here reflect the open-ended interviews, discussions, writing pamphlets collectively at the site of the protests.

which served as a passage into the capital's centre of distribution and exchange). By blocking this highway, the protest site concurrently turned an enclosure – vested with the privatized interest of the state – into a 'common' site for its very dissent and disarticulation. Women, whose labour usually remains unpaid and invisible in the reproductive sphere of 'home and hearth', moved out to assert their double resistance – against their time which is bound by care-work at 'home' and another that seeks its representation/measure in the (public) social sphere. The number of hours that the women spent sitting at the protest site was an uncommon phenomenon from the regulated hours of child-rearing, jobs and house-hold chores. Usually these hours are self-regulated as care-work on which other members of the family depend. Many young women were accompanied by infants and toddlers on the site. This also drew heavy criticism from certain factions and the Supreme court took *suo motu* cognisance on the matter to stop involvement of children and infants in demonstrations. However, the women spoke out against this injunction knowing fully well the stakes that were in operation – not just a collective resistance against CAA/NRC but an emancipatory force that lay in the maturing of time on their own terms.

Another spatio-temporal site of disambiguation during the protests were those occupied by children. As future workers, whose time is controlled by the ideological state apparatuses of school, family and play-time; they turned the protest site into an active sphere of engagement. (Fig. 2). As Adorno pointed out:

In his purposeless activity the child, by a subterfuge, sides with use-value against exchange value. Just because he deprives the things with which he plays of their mediated usefulness, he seeks to rescue in them what is benign towards men and not what subserves the exchange relation that equally deforms men and things. (Adorno [2005]: 147)

Barricades and rubble from the highway at the protest side, in the daytime, were converted in resourceful ways to play hide and seek, or turned into a makeshift seesaw or other ways which

change the pre-existing meaning of the original material. (Fig. 3) The children were quick to mimic slogans and sing along songs of resistance – words far removed from their daily lives – but a sense of curiosity for their meanings deepened their interaction with the body as the site for politics. Time and space – and within it – rhythm and movement, are not just disruptions from the normal way of life; but point towards the incommensurability of qualitative rhythms. Life, as organised under the capitalist regime, would see this as a hindrance to the smooth functioning of clock-time or homogenous empty time as Walter Benjamin (1986) called it. It is homogenous because each moment, past, present or future is indistinguishable in its own right, it is only a tool in which our activities occur, or our labour-power is expended as productive subjects. Walter Benjamin's (1986) critique of the linear progress of history is situated against the paradigm of a such positivist understanding. The concept of the history of the human race is based on a certain idea of homogenous and empty time, where time is merely seen as a crucible in which human activities take place. Which is to say, a time in which labour-power is expended under capital's command. Against a dominant and unconscious view of this time, he proposes the concept of the "here-and-now" (*Jetztzeit*), which is charged with our past and where the objective of history is fulfilled. The time of resistance and rebellion thus takes place in the here-and-now. Here, what matters is not gaining time, but losing it in such a way that the maturity or intensification of the same allows for an active remembrance and a leap in the imagination towards possible futures, different from the present one. During protracted periods of protests or resistance, it is this 'time' as organised under the universal principle of exchange that is in crisis. It does not add up to surplus-value. It is a suspension that must be restored by all means. However, I contend, that it is precisely this time under 'suspension' that is at its most intense. Against such a quantitative suspension that must be restored to fulfil one's journey as a productive subject, it is the qualitative intensification of

time (in and against capitalist clock-time) that is imbued with creating conditions for the possibility of collectivization and commoning.

If one were to examine the kind of visual and textual imagery that were produced during these protests mostly in the form of graffiti and installations, one could begin to analyse both its limitation and potential. Towards the initial phase of the SB sit-in protest, numerous texts came up on the walls of the corrugated metal sheets that covered an area at length along the highway for some construction purpose. They were devoid of any so-called artistic 'style' or 'signature', mostly done in black or white spray paint, bearing only the anonymity and the will to signify the absent collective of a 'we' rather than an 'I'. Some of them were even able to discern the impersonal state power and how it further segregates the coming together of a collective subject. (Fig. 4 & 5) Solidarity statements that came up on the wall with those suffering in Kashmir, Gaza or Palestine hinted towards the recognition of a relative surplus population that is exploited and reproduced by the capitalist regime. Those at the protest site, were initially quick to respond against the diktats of the state as productive subjects, whose labour and labour-power is under capital's command, itself a coercive social relation. (Fig. 6) However, this active tendency to organize themselves as something much larger only remained at an incipient level. Graffiti and installations that came up during the later stage of the protest (installations of India Gate and physical map of India) were mostly seen as addressing constitutionally minded 'citizens' or 'people', and as described earlier, remained caught up within the force field of identity and representation. (Fig. 7) In this sense, when the initial potential of figuring out its position in the capitalist relations of production waned, it found its fix in the sphere of distribution (in terms of equal rights or fair wages) which also meant this 'fix' laid more stress on reform than revolution.

Despite the limits of the protest (due to its internal contradictions), the counter-power which asserted itself pointed toward the constant/dynamic act of becoming a 'we' and of paving the way

forward.

2. THE FIGURE OF THE MIGRANT: ACCELERATION AGAINST ABSTRACTION

The concept of journey, historically (migration under socio-political conditions) and mythically (spiritual journey of life) has given rise to certain figures/subjects that have been contemplated in theological, philosophical, and sociological studies, as two separate realms. This section is concerned with the figure of the migrant, as historically determined, and the possibility of its emergence as counter-power. The migrant, the refugee, the nomad, the vagabond – emerge as figures where their spatio-temporal location, previously fixed and a marker of several identities, is upended. Which is to say, that the quest remains for all that has been lost and displaced, i.e. various markers of identities, to be given back through a political process. In juridical terms, through the conventions of human rights, the state once again, in its language of the law, confers (with varied conditions) the title of the citizen to the displaced subject. The entire journey of the migrant/the refugee, which begins with the productive subject (the worker-citizen) having lost its place in the social regime of capitalism, often by force and violence, is seen as means to an end, the end being slightly better conditions of survival under the same social regime. What gets displaced in the process is nothing more than the identity markers (refugee/immigrant to a citizen-subject) that keep her bound under capitalist relations. However, this journey needs to be seen as more than something that would ensure their chances of survival than what was previously possible (as right to life). Which is to say, but as a movement that brings into sharp relief the given social relations that are constituted by and are constitutive of the identity that a subject bears under the juridical social contract. This unfortunate but necessary chance of transforming the meaning of journey – or in its Latin origin as *peregrinor* which means to 'wander', 'sojourn' or 'migrate' – was provided by the ongoing pandemic. Under heightened

surveillance, not just by the state but in our individual interactions, this term shifted and displaced the meaning of wandering without a purpose, travelling for work or leisure or sojourning for rest. What remained unchanged was the movement of migration. A migrant is a figure who lacks both a static place and some or the other form of social membership and is constantly on the move to acquire both. It highlighted the fact that migration is not an exception to our lives but a generalised condition under capitalism. Figures 8 & 9 show two eerily similar photographs of migration. Figure 8 is from the permanent displacement of Palestinian Arabs in 1948, historically remembered as *Nakba* (catastrophe, disaster, cataclysm), through a violent and forceful annexation of their land by Israel. Figure 9 shows the exodus that happened in India during the pandemic, when thousands of migrant workers fled from their urban centres of work back to their domicile states. The former is seen as a direct form of state repression while the latter as an inevitable condition of unforeseeable circumstances. Conversely, both these scenes of migration (and many others in everyday life that are invisible) are a result of extended primitive accumulation. Marx describes the original/primitive accumulation in capital's long history thus:

In the history of primitive accumulation, all revolutions are epoch-making that act as levers for the capital class in course of formation; but, above all, those moments when great masses of men are suddenly and forcibly torn from their means of subsistence, and hurled as free and "unattached" proletarians on the labour-market. The expropriation of the agricultural producer, of the peasant, from the soil, is the basis of the whole process. The history of this expropriation, in different countries, assumes different aspects, and runs through its various phases in different orders of succession, and at different periods. (Marx [1867]: 876)

There is no longer a need to extract profit through the old ways of forced labour but precisely based on this illusory freedom it offers the wage worker through the modern and effective method of commodification, that primitive accu-

mulation proceeds in a dynamic fashion. In a classical example of primitive accumulation that Marx (1867) situates in 15th century England, through forceful expulsion – turning common land into enclosures and then onward through slavery, colonialism and war – this capitalist growth continues. In the late stages of advanced capitalism or neoliberal capitalism, enclosures or privatisation of land continues under various pretexts. Urban centres are run precisely by this relative surplus population who, more often than not, works for a minimum wage. The mass exodus of migrants from these centres exposed them for what they are – landscapes of dead labour. Media portrayal of this exodus was shown as an exception to the norm. Well-oiled machines of capitalist accumulation – the cities – experienced the first signs of visible crisis. Serpentine lines of daily wage workers made their way hundreds of kilometres on foot towards their 'home' states. The portrayals varied from empathy, pity to rage; all directed against the state which had failed in its duty towards its hard-working citizen subjects. They were seen as victims of the state's apathy, as heroic workers who wanted to be with their families and even ready to embrace death at this chance. At the same time, millions of others, engaged in knowledge production, gig economy, Information Technology, were faced with job loss, decreased wages or increased workload. These workers too, migrated in large numbers, pushing the political economy of rent into crisis. But this representation of migration was unsuitable in gaining TRPs (Television Rating Points) or political mileage, as opposed to the helpless figure of a worker on minimum wage cycling or walking barefoot with all his meagre belongings. The media spectacle created through the overload of images of workers exiting on foot highlighted only what was an everyday occurrence and the condition of daily wage labourers (labour *chowks* in towns and cities). This was now visible due to their colossal outpouring on the city-roads during a strict regulation against any movement. The assertion of their presence, considered a defiant move under state enforced lockdown, further valorised the figure of the hard-working migrant.

Against this valorisation – which further reproduces the figure of the migrant worker – there is a need to see this exodus as the refusal of labour-power to be labour-power. It is the rejection of the proletarian context of living as it exists.

Thomas Nail (2015) ascribes a new movement to this figure of the migrant – a “pedetic force” as opposed to a centrifugal force. His use of the term comes from the 19th century botanist Robert Brown’s experimentation on particle fluctuation. Termed the Brownian motion or Brownian movement in which the particles are prone to random motion when suspended in a particular state of matter (gas or liquid). For Nail, the social forces, that of expansion and expulsion that result in migration also create counterforces of “oscillation, waves and pressure”. He terms social pedesis as the “irregular movement of a collective body: a social turbulence”. This is the counter-power or migrant’s power that is capable of qualitative changes in the social environment that they enter (collectivization of land, unionization are some of the examples he gives). (Nail [2015]: 125). This random, chance-like movement or leap in a migrant’s life is tied to ever new places of work where they are forced to go. To unhinge themselves again and again and increasing the number of encounters they will have. Although these motions are tied up in the given social relations as they are, the “pedetic force” they will exert in their new circumstances has the power to create frictions, resistance and rebellion that many times over.

It is then, precisely the counter-power of the body politic that needs further analysis.

CONCLUSION

I am, precisely because I am able to disregard the fact that I am an isolated individual.

(Alexander Kluge and Oscar Negt [2016]: 9)

The biblical figure of the wandering Jew was presented as a legend in which a mythical, immortal man is cursed to walk the Earth as a form of punishment. Here, wandering aimlessly, without

a purpose, this unproductive activity is mythologised as a terrifying spectre. The accursed man cannot end this horrifying journey since even death escapes him. Many religious texts and faiths see the idea of pilgrimage, taking long journeys on foot, as a way to wash away their mortal sins in the worldly realm so that the soul undergoes a purification for the heavenly abode. Many faiths emphasise that they are pilgrims in a profane realm that is not the final object of their longing, but if they keep their faith in God, the heavenly destination awaits. Just as Adorno emphasised that theological concepts must undergo a migration into the profane, similarly we have to search anew for possibilities in the here and now.

This paper was an attempt to imbue the concept of journey with new, possible meanings, but also reconfigure and resist the structures of abstraction of minor figures – the woman, the child, the migrant. A post-pandemic world has only reiterated the limit and crisis of their representation. This limit is confronted by us when the exilic imagination reproduces the figure of the migrant as a ‘victim’ or a ‘hero’; the women as only ‘fearless’ and ‘brave’. Instead of dislodging the universal tendencies of these figures, they are pulled back with a certain ‘moralising’ force to a position of fixity; either within the constitutional framework of the nation-state or the juridical one of emancipation and justice. In both cases, maintaining and thus deepening the logic of capitalist relations. Nonetheless, it is resistance in all its becoming, that keeps active the tensions, the intensified rhythms, motions and vectors of the body-politic; refusing at each moment, its previously given condition.

REFERENCES

- Adorno, T.W., 2005: *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Verso Books.
- Benjamin, W., 1986: *Illuminations*, vol. 241, n. 2, Random House Digital, Inc.
- Deleuze, G., 1986: *Kafka: Toward a Minor Literature*, vol. 30, University of Minnesota Press.

- Gordon, P.E., 2020: *Migrants in the Profane: Critical Theory and the Question of Secularization*, Yale University Press, 2020.
- Guevara, C., 2003: *The Motorcycle Diaries: Notes on a Latin American Journey*, Ocean Press.
- Kluge, A., Negt, O., 2016: *Public Sphere and Experience: Analysis Of The Bourgeois And Proletarian Public Sphere*, Verso Books.
- Marx, K., 1867: *The Secret of Primitive Accumulation, Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, transl. by B. Fowkes, Penguin Books in association with New Left Review, 1976, pp. 874-876.
- Nail, T., 2015: *Pedetic Force, The Figure of the Migrant*, Stanford University Press, Stanford-California, pp. 125-129.

