

## LA PHILOSOPHIE COMME ESTHETIQUE DE L'ALLEGRESSE

Jacques Poulain<sup>1</sup>

Université de Paris VIII (Vincennes à Saint-Denis), Paris, France.

ORCID : 0000-0002-7606-6175

E-mail : jacques.poulain@free.fr

Reçu : 3 juin 2024. Approuvé : 5 septembre 2024.

### I. La dynamique hédonique de la prosopopée

En retraçant la dynamique de la communication à la base de toute expérience, l'anthropobiologie d'A. Gehlen (2021)<sup>2</sup> a montré que l'avorton chronique qu'est l'être humain a dû, pour pouvoir vivre, se fixer au langage en faisant parler le monde. Pourquoi ? Pour y retrouver le même bonheur que celui qu'il avait pris à l'écoute de la voix de la mère dans l'écoute intra-utérine, ainsi que l'a découvert Alfred Tomatis (1977 ; 1991). Parce que l'être

---

<sup>1</sup> Philosophe français, né en 1942 dans la Somme (France) ; enseigne au département de philosophie de l'université de Paris VIII. De 1968 à 1985, il a enseigné à l'Université de Montréal, a été directeur de programme au Collège International de Philosophie de Paris et titulaire de la Chaire UNESCO de « Philosophie de la culture et des institutions » à vocation européenne. Spécialiste de la pragmatique de la communication, Jacques Poulain occupe une place particulière parmi les penseurs français d'aujourd'hui. Il a développé une réflexion critique sur la place des philosophes dans le débat public contemporain, qui s'inspire de l'éthique de la discussion de Karl-Otto Apel, Jürgen Habermas et Peirce, ainsi que du pragmatisme américain. Voici quelques-unes de ses publications : *Logique et religion*, La Haye-Paris, Mouton, 1973. *L'Âge pragmatique ou l'expérimentation totale*, Paris, L'Harmattan, 1991. *La Loi de vérité ou la logique philosophique du jugement*, Paris, Albin Michel, 1993. *La Neutralisation du jugement ou la critique pragmatique de la raison politique*, Paris, L'Harmattan, 1993. *La condition démocratique*, Paris, L'Harmattan, 1998. *Les possédés du vrai ou l'enchaînement pragmatique de l'esprit*, Paris, Cerf, 1998. *De L'Homme, Éléments d'anthropobiologie philosophique du langage*, Paris, Cerf, 2001. *Peut-on guérir de la mondialisation ?* Paris, Hermann, 2017. En anglais : *La apuesta por la verdad. Crítica de la razón pragmática*, Santiago de Cali, Extremo Occidente, 2003 (Traducción e introducción de William González).

<sup>2</sup> Voir également Poulain (2001).

**Comment citer ?** Poulain, J. (2024). La philosophie comme esthétique de l'allégresse. *Praxis Filosófica*, (59), e60214516. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i59.14516>

humain n'est pas un être biologiquement bien formé et est né un an trop tôt comme l'a découvert L. Bolk, corroboré Otto Schindewolf et développé S. J. Gould – si on le compare aux mammifères pourvus d'une complexité semblable – il n'est doté que d'instincts intraspécifiques (nutritionnels, sexuels et défensifs). Il a donc besoin d'inventer ses perceptions visuelles, ses actions physiques et ses actions consommatoires en projetant l'harmonie entre les sons qu'il émet et qu'il reçoit dans ses relations avec le monde, avec ses congénères et avec lui-même. Cet usage du langage a été appelé « prosopopée » par Guillaume d'Humboldt, pour expliquer que la façon dont les poètes et les dramaturges font parler le monde, les pierres, les sources, les animaux dans leurs poèmes ou leurs pièces de théâtre n'est pas seulement un procédé artistique dérivé d'usage du langage, mais qu'il constitue bien au contraire comme le procédé d'usage originaire du langage, comme la source du dialogue et de l'art (Von Humboldt, 1974, p. 609).

L'enfant fait parler le monde en utilisant cette prosopopée pour pouvoir le percevoir avec ses propres yeux. Bien plus il jouit de cette perception comme d'une réponse du monde lui-même ressentie comme aussi favorable que la voix de sa mère entendue quand il était dans son sein. Elle est donc la source d'une allégresse animant son imagination et inspire tout son développement culturel et artistique. Bien plus cette allégresse devient le standard même de mesure de toute expérience que l'être humain puisse faire du monde, d'autrui et de lui-même. L'enfant fait parler le monde et se réjouit de cette harmonie de façon animiste dans son usage des sons parce qu'il est incapable de percevoir une différence entre les sons qu'il émet et ceux qu'il entend alors, aussi les prête-t-il au monde tout en s'identifiant à lui. Cette allégresse se cristallise dans la prosopopée sacrée que révèrent diverses religions. Cette harmonie audio-phonique prête sa propre loi à la dynamique de l'imagination, de notre pensée et de nos désirs de la façon suivante : chaque hiatus avec le monde, avec les autres et avec nous-mêmes ne peut être surmonté qu'en projetant une nouvelle forme de pré-harmonie avec le monde, avec les autres et avec nous-mêmes. Cela se produit selon le modèle d'harmonisation des sons émis et entendus. Comme nous pré-harmonisons spontanément par l'oreille les sons que nous émettons avec les mêmes sons que nous essayons d'entendre, nous pré-harmonisons nos perceptions, nos actions et nos désirs avec les réponses les plus favorables que nous pouvons attendre du monde et nous réjouissons de la confirmation de cette pré-harmonisation lorsqu'elle advient. Le bonheur ressenti à l'écoute de la prosopopée favorable du monde à travers la perception visuelle de cette confirmation y devient une source de délectation.

La dynamique hédonique de cette prosopopée se transfère en toute perception avec un double impact : elle nous rend ainsi aptes à percevoir ce que nous percevons, c'est-à-dire à en devenir conscients, aussi bien que pour nous réjouir du fait que nous nous en réjouissons comme d'une réalité effective. L'accès à la perception étant toujours filtré par les mots que nous projetons dans le monde pour isoler les objets et les identifier à ce que nous en voyons en utilisant nos prédicats, nous ressentons l'activité verbale de cette perception visuelle comme une réponse aussi favorable que nos propres sons lorsque nous les écoutons. L'enfant fait parler le monde lorsqu'il émet lui-même un son, attribuant ainsi son propre pouvoir phonique au monde visuel pour être à même de le voir et il transforme ainsi sa vision en un acte consommatoire de perception. Convertissant les sensations agressives en perceptions gratifiantes, il lie les gratifications ressenties à l'écoute du monde à la joie qu'il ressent de le voir. Il en vient ainsi à percevoir le monde comme une entité qui lui parle. Projetant dans le monde l'accès privilégié de communication qu'il a partagé avec sa mère et puisque les réponses de sa mère ont été ressenties comme gratifiantes, il en vient à jouir de ce monde visuel qui lui parle comme l'énonciateur d'une réponse positive, y exprimant simultanément à la fois son besoin et sa façon de le combler. Ce mouvement lui permet de produire une inversion efficace de ses pulsions : au lieu de percevoir des stimuli exigeant une réaction physique de sa part et d'être projeté vers l'action consommatoire appropriée, il transforme le stimulus perceptif visuel liés aux sons qu'il entend en une pure action consommatoire de lui-même<sup>3</sup>. Cet hédonisme limbique de l'allégresse se trouve ainsi engendrer le sens du réel en incitant à toute opération cognitive frontale du cerveau et en la clôturant.

3

L'inversion des circuits biologiques caractérisant l'usage de la voix se transfère à toute expérience sensible et se trouve sous-jacente à l'usage de nos cinq sens. L'imagination dialogique anime ainsi ce que les Grecs ont appelé l'« *aisthesis* ». L'allégresse devient le premier moteur de l'expérience de nous écouter nous-même, les autres et le monde et ne se restreint pas à l'expérience audio-phonologique d'elle-même mais infuse aussi l'usage de chacun de nos cinq sens. Elle est aussi la source de toute imagination

---

<sup>3</sup> Cette description apporte une solution au problème psychologique et pragmatique que le jeune John Dewey (1896) soulevait dans son article bien connu, intitulé : "The reflex arc concept in psychology". Il y dénonçait l'erreur platonicienne qui demeurait dans cette psychologie, mais était incapable de traiter ce problème pare qu'il le considérait exclusivement comme un problème pragmatique de coordination. Nous voyons aujourd'hui que ce problème était bien plus profond et que sa solution exigeait de comprendre que le mouvement audio-phonique est à sa base et qu'il peut se refermer auto-référentiellement sur lui-même comme action auto-consommatoire de lui-même.

créative et en fait une imagination dialogique. Car elle fait de notre vie un dialogue avec le monde, avec nos congénères aussi bien qu'avec nous-mêmes. Nous sommes en quête d'un monde qui réponde à nos attentes de façon aussi gratifiante que la voix de notre mère et ce sont les réponses multifonctionnelles du monde à nos propres sons qui nous permettent en retour de nous harmoniser nous-mêmes avec ce monde. Cette dynamique audio-phonologique rend même en effet possible l'expérience de penser, c'est-à-dire de créer ce que nous appelons notre « vie mentale » : penser à une perception passée, c'est écouter notre écoute de soi-même et se réjouir de cette même jouissance dont nous nous réjouissons quand nous faisons parler nos sensations comme perceptions, mais cette fois sans avoir à percevoir visuellement ces perceptions ou les objets auxquels nous pensons. Le retour perpétuel de cette vie mentale tient sa possibilité de l'allégresse qui la motive sans que nous ayons à vouloir sa reproduction. La pensée elle-même tire son origine de cette allégresse originaire et de la capacité de cette dernière à se stabiliser par elle en jouissance et réjouissance de la vie mentale, c'est-à-dire à devenir la réalité même de notre pensée dans la réactivation réitérée de notre hippocampe (McAdams et Bigand, 1994).

4

Cette renaissance perpétuelle du temps ne prend donc pas conscience d'elle-même comme telle : elle semble aller autant de soi que la pensée qui l'accompagne. Aussi paraît-elle être la réalité qui nous distingue des animaux. Car on ne peut accéder à quelque réalité que ce soit que parce que l'on se réjouit de cette réalité en la faisant parler, c'est-à-dire en nous réjouissant de ce qu'on reconnaît en elle qui la fait exister. L'usage d'une proposition rend toute perception possible parce que la structure d'accord entre le sujet propositionnel et son prédicat y est projetée pour faire reconnaître qu'exister pour la réalité nommée, c'est effectivement être ce que nous consommons de celle-ci par l'usage du prédicat propositionnel en identifiant cet objet à sa propriété dénotées par ce prédicat. Dans l'exemple si courant utilisé par les logiciens : « la neige est blanche », la pensée de cette proposition ou son usage expressif transforme la sensation reçue et externe en produisant l'identification de la chose appelée « neige » à ce que nous en percevons, c'est-à-dire à sa propriété, par l'usage du prédicat « blanc ». Pour pouvoir être pensée vraie comme elle doit l'être pour pouvoir être pensé et se distinguer de la réalité dont il est parlé, la proposition décrivant une perception doit déclencher par sa réception sa propre compréhension comme l'unique action consommatoire d'elle-même accompagnée par cette perception. La perception qui est rendue possible par l'usage d'une proposition descriptive ne déclenche comme réaction que l'action consommatoire d'elle-même, c'est-à-dire que la consommation de sa réalité et de sa vérité. Cette

expérience de l'allégresse théorique émancipe ainsi l'usage du langage de sa gangue animiste et se reconnaît comme telle dans l'affirmation.

Ce composant hédonique est opérant dans l'activation de la sensibilité audio-phonique et des 5 sens, mais il a besoin de se transformer lui-même en eudémonisme culturel en recourant à ce filtre de vérité. Ce mime du mouvement audio-phonique effectué par l'énonciation d'une proposition et par le mouvement de réflexion gratifiante de vérité qu'il déclenche par son affirmation est indissociablement à la fois un test de vérité et un test de la gratification perceptive qui l'accompagne. C'est aussi ce qui demeure vrai de la doctrine kantienne dans laquelle Kant appelait « vérité transcendante » ce mouvement de la pensée qu'il concevait comme l'anticipation de vérité conditionnant l'accès à quelque réalité que ce soit. Kant la concevait pourtant comme une donnée *a priori* de la réflexion comme si elle était un événement magique advenant en nous-mêmes et nous permettant de nous faire nous-mêmes de façon aussi magique. La pré-harmonisation cognitive et logique qui porte les propositions par lesquelles nous objectivons les perceptions, les actions, les pensées, les sentiments et les désirs est toujours la même : nous sommes incapables de penser une proposition, c'est-à-dire de la penser pour elle-même sans penser que cette proposition est vraie. Exprimée dans les termes de Charles Sanders Peirce (1958), « chaque proposition affirme sa propre vérité » (Tome 5, § 569 & § 435)<sup>4</sup>. Dans nos propres termes, nous devons penser nos propositions comme vraies pour être capables d'objectiver les faits visuels qui leur correspondent ainsi que nos actions physiques, nos désirs et même, la pensée elle-même comme pensée qui se prend comme objet d'elle-même lorsqu'elle s'objective comme réalité et devient ainsi consciemment philosophique. Il est nécessaire pour produire la seule relation à la réalité que nous puissions gagner, c'est-à-dire pour reconnaître dans la perception d'un fait visuel ce qui permet à ce fait d'exister. Mais ce geste est aussi nécessaire pour percevoir notre action physique comme aussi réelle qu'objective, c'est-à-dire pour être capable de la choisir comme une action qui a à devenir une réalité que nous avons à faire advenir. Il en va bien sûr de même dans la relation que nous produisons dans la parole que nous adressons à autrui et qui affirme de nous un mode d'être qui n'existe que parce qu'il est dit : la réalité que nous nous accordons mutuellement dans nos dialogues avec lui.

Cette recherche d'une expérience d'allégresse ne s'exprime pas seulement dans le dialogue, elle anime comme prosopopée dialogique le sens même de nos actes de parole aussi bien que leur enchaînement. Elle

---

<sup>4</sup> Voir également Poulain, 1993, pp. 55-76.

se mobilise elle-même également dans l'expérimentation artistique en s'y prenant pour objet et but d'elle-même mais elle y limite aussi l'expérience du monde qu'elle ouvre à nos cinq sens en la cantonnant dans la prosopopée du beau et dans la mémoire de la prosopopée visuelle. Elle ne se parachève donc que dans l'expérience d'une pensée philosophique capable de valider l'objectivité de formes de vie culturelles. Telles sont les trois étapes qui permettent à cette expérience d'allégresse de devenir le propre de la réalité humaine. J'aimerais montrer qu'elles constituent le déjà là du futur de l'humanité et ne se réduisent pas à développer ce passé non encore vécu que se plaisent à nous présenter les pensées utopiques contemporaines.

## **II. Les prosopopées des actes de parole et l'expérience dialogique de l'allégresse**

6 Comme l'énonciation d'une proposition perceptive fait venir à l'existence de ce qu'elle permet de voir et de sentir, nos actes de parole se font venir eux-mêmes à l'existence et à la conscience de leur existence tout en se présentant comme ce que nous y attendons mutuellement de nous-mêmes et des autres. L'imagination dialogique y suit la loi de la voix de la mère en y anticipant et y produisant les relations mutuelles de croyances, de désir et d'action qui n'existent qu'en correspondant à nos attentes de bonheur. Mais elle ne parvient à ses fins que si l'enchaînement de nos actes de paroles et des expériences de connaissances, d'actions et de désirs nous gratifie dans l'allégresse d'un accord mutuel qui est aussi vrai que nous parvenons à le faire exister.

Nos relations avec nous-mêmes y sont ainsi nécessairement indirectes. Nous ne pouvons pas ne pas nous juger nous-mêmes, sans juger, comme allocutaires de nous-mêmes, de l'objectivité de l'expérience de parole ou de pensée qui engendre nos relations et nos expériences avec autrui et avec le monde car elle est ce qui nous autorise à nous reconnaître nous-mêmes et à nous réjouir de cette reconnaissance. Nous ne pouvons donc nous gratifier nous-mêmes et être ainsi en harmonie avec nous-mêmes et avec nos allocutaires sans juger de la vérité des propositions exprimant nos connaissances, nos besoins d'agir ou nos désirs. Cela s'opère dans le dialogue car notre imagination ne nous permet d'y projeter que ce qui peut et doit correspondre autant à nos attentes qu'à celles d'autrui. Elle constitue donc ce dialogue comme le seul lieu et le seul espace où nous puissions et devons vivre sa réussite comme expérience d'une allégresse commune. La loi de vérité règle et valide ainsi également notre usage du dialogue car nous ne pouvons le reconnaître comme tel et y reconnaître notre propre réalité

qu'il est effectivement sans l'anticiper comme vrai et sans reconnaître si le dialogue effectif est ou non aussi vrai que nous l'avons anticipé comme tel.

Nous ne pouvons donc réduire notre dialogue à une pure compréhension mutuelle des uns et des autres, comme le fait encore l'herméneutique de Gadamer, comme s'il pouvait être réduit à l'observation d'un événement perceptif fortuit dans nos consciences, celui de l'événement de notre compréhension. Dans ce cas, nous ne serions jamais certains que notre partenaire de conversation mette le même sens et la même signification que ce que nous y mettons. L'expérience d'allégresse mutuelle recherchée serait inaccessible et ne pourrait exister elle-même en étant réduite à cette relation d'identification psychologique mutuelle conditionnant l'expérience désirée de compréhension mutuelle. Car nous devons juger de l'objectivité de notre dialogue comme nous devons juger de l'objectivité de nos perceptions et de nos connaissances. La conscience partagée de produire le même acte de parole et celle de juger ce sur quoi il porte, nous permet de reconnaître que le même acte de parole dont nous avons besoin de nous réjouir en commun de l'occurrence, détermine l'unique réalité que nous sommes alors et l'unique réjouissance que nous y recherchons.

Cette esthétique et cette logique sont toutes deux aussi transcendantales que le désirait Kant (2008) dans son *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* bien qu'il ne reconnaisse l'existence de l'anticipation logique de vérité réglant l'action et qu'il ait refusé d'en dériver la possibilité de l'usage du dialogue. C'est ainsi en effet qu'elles inventent leur propre réflexivité en faisant faire l'expérience de la réalité d'interaction commune que nous y produisons dans l'usage même des verbes que les philosophes analytiques ont pris l'habitude d'appeler performatifs. Mais ils se font fort on le sait d'extirper toute relation de vérité entre leur production et la conscience de leur production. L'harmonie qu'ils instaurent ne faisant soit que réactiver une harmonie présupposée sous l'aspect des conventions chez J. L. Austin, soit qu'activer l'harmonie de notre conscience de sincérité avec l'action qu'on met au service de l'intérêt de notre allocutaire chez Searle, on ne constate ou conteste cette harmonie que dans une philosophie dualiste de justification.

Les actes de parole n'ayant d'existence qu'en mimant le passage de la pensée de ces actes à l'expression d'elle-même et en rendant ainsi magique la nomination de ces actes qui ne peuvent qu'exister du seul fait qu'on les nomme, ces philosophies dites analytiques se rendent victimes de ce que Kant stigmatiser comme amphibologie de la réflexion. La conscience de passer de la pensée qu'on en a à leur expression ne leur donne leur caractère de performatif ou d'illocutoire qu'en instituant la conscience de ce passage

comme conscience autarcique qui ne se distingue des passages de la pensée à d'autres actes que par leur caractère de magie auto-référentielle : sans la conscience qu'il suffit de les dire les faire. La conscience de l'accord mutuel suscité par ces actes est donc aussi magique que ces actes : elle se réduit à une conscience mutuelle de l'occurrence de la réussite d'un échange interactionnel. Le bonheur dont on y jouit s'y réduit à la conscience de cette réussite et le terme même de bonheur n'est plus qu'une métaphore de cette réussite.

En réduisant ces actes à la conscience du phénomène de les produire, on fait magistralement abstraction de l'existence que la prosopopée que ces verbes nous permettent d'articuler entre leur énonciation et l'articulation de la relation au monde et à autrui qu'ils font advenir. La conscience qu'on en a, s'apparente à la perception d'un état du monde agi en étant parlé qui se réfère aux états du monde externe et aux états mentaux dont l'observation doit rendre justifiables l'énonciation performative. On oublie que les états mentaux et les états du monde n'existent qu'en les faisant advenir à notre conscience, c'est-à-dire qu'en les produisant à la fois dans leur advenir et comme les fruits réflexifs de la prosopopée de parole. Les conditions de leur production sont oubliées au profit de leur réduction à leur statut d'éléments justificateurs de l'invocation performative d'une convention et de l'engagement de promesse. L'expérience d'allégresse consensuelle s'y réduit elle-même à la jouissance de la conscience de se savoir en accord avec ces états psychiques ou mondains. Elle n'est plus que l'apanage de monades qui n'ont qu'à réagir à ces événements et à se satisfaire de la pure et simple occurrence fortuite de fenêtres consensuelles réussies.

La formulation logique de ces prosopopées diffère donc profondément de leur réduction performative à de pures déclarations qu'il suffirait d'invoquer pour que les choses et les états mentaux surgissent comme les lapins du prestidigitateur. L'allégresse dont on jouit en les faisant exister comme articulations réelles de notre vie psychique à nos vie naturelle et sociale ne jouit de sa propre créativité qu'en liant le bonheur d'accord d'autrui et de nous-mêmes dont on cherche à jouir à la conscience de leur objectivité. Que ces actes de parole identifient bien les actes qui sont à produire pour que leur occurrence et la jouissance qu'on a en a puissent se produire. Lesdites déclarations illocutoires qui sont présumées nous enchaîner à leurs énonciations tout autant que s'enchaîner entre elles, doivent être retraduites en affirmations des diverses objectivités de connaissances, d'action et de désirs qu'elles organisent. Quand nous disons : « J'affirme que p est vrai », cette énonciation peut être reconstruite en : « P est aussi vrai que je dis qu'il l'est et que le fait décrit en p existe ». Le caractère auto-référentiel

de cette description ne fait qu'enregistrer notre jugement reconnaissant porté sur sa vérité, bref sur son objectivité. Aussi le caractère auto-référentiel de nos actes de parole suit-il la même logique de reconnaissance. Nous pouvons et nous devons donc redécrire, par exemple, nos promesses de la même façon si nous désirons rendre explicite la dynamique de vérité et d'objectivité qui leur est inhérente. « Je promets de venir demain » signifie en effet : « il est aussi vrai que je viendrai demain que je le dis et qu'en le disant, je juge que j'ai à venir demain ». Mon énonciation enregistre ma reconnaissance de la nécessité objective de faire telle ou telle action aussi bien que le fait que je reconnaisse avoir à faire cette action au moyen du jugement vrai que j'opère ici et maintenant. Mon jugement réflexif et l'accord que j'attends de mon allocataire expriment à la fois le désir commun de me voir venir demain et le jugement déterminant de l'affirmation que j'exprime confirmer ma venue de demain comme le bonheur commun qui existera demain en fonction de cette affirmation. Cette énonciation de vérité exprime un désir commun de vérité à propos de l'action que je désigne par mes mots et elle remplit simultanément ce désir de vérité comme une expérience factuelle que je produis et que seul mon allocataire est apte à parachever et à remplir par son accord.

9

Partager ce jugement commun de vérité à propos de l'objectivité de notre bonheur commun n'est pas une activité restreinte ou réservée aux seuls actes de parole dits « performatifs », aux actes qu'il suffit de dire pour faire, mais il caractérise également chaque acte de parole par lequel nous identifions l'objectivité de l'action que nous réalisons au moyen de notre parole. La raison en est très simple : dans chaque acte de parole, nous reconnaissons d'une façon ou d'une autre que nous ne pouvons assumer notre existence qu'en partageant cette existence que nous nous donnons au moyen de nos mots et qu'en la désignant comme la seule réalité d'acte de parole qui le permette. Le dialogue de vérité qui enchaîne à lui-même ces actes de parole se plie ainsi à la motivation d'allégresse qui meut l'imagination dialogique. Il s'applique à notre dialogue avec les pulsions et les besoins appelés intraspécifiques qui suit ces lois tout comme le dialogue qui a à inventer des formes culturelles de vie présumées indépendantes de ces pulsions au sein de notre expérience dialogique du monde, d'autrui et de nous-mêmes. Ces lois objectives de notre seconde nature dialogique gouvernent également chaque usage du langage et son articulation aux cinq sens. Parce qu'ils sont intégrés dans l'articulation du langage aux cinq sens, elles sont transculturelles bien que les bonheurs culturels qui sont produits dialogiquement dans différentes langues puissent être exprimés dans différentes langues naturelles qui semblent n'avoir apparemment rien

en commun. Que ce soit dans l'art ou dans la culture, c'est la dynamique de ce bonheur partagé de vérité et développé dans le dialogue illocutoire qui cherche à s'affirmer et dicter ses conditions. C'est ainsi également qu'elle conditionne le dialogue intérieur que nous développons avec nous-mêmes quand nous pensons. Le meilleur bonheur auquel nous reconnaissons que nous puissions penser est alors celui où le jugement d'anticipation formulé comme énonciation de notre pensée se voit confirmé par la jouissance de ce bonheur qui nous est obtenu par l'allocutaire que nous sommes alors pour nous-mêmes.

### **III. Les prosopopées artistiques et leurs fonction thérapeutique**

10 Le seul malheur qui guette nos prosopopées dialogiques est bien entendu ce qu'on a coutume d'appeler la mésentente ou le différend, qu'il nous saisisse dans notre dialogue avec autrui, dans le dialogue avec le monde ou dans le dialogue avec nous-mêmes. Il nous renvoie et nous confronte à notre hiatus biologique d'avorton chronique et à notre statut d'être mortel au sein même de nos rites paradisiaques d'échanges de paroles tout autant que dans nos échanges économiques et politiques. Comme la mondialisation économique actuelle, il nous met face à l'alternative de résister à nos pertes de vérité et de bonheur soit en devenant philosophe soit en cédant à la peur que ce traumatisme nous inspire en renonçant à la parole.

Car cette rencontre de la mort de la parole est quotidienne et elle envahit habituellement notre culture du dialogue par le biais du dressage civilisationnel. Basé sur la contre-vérité selon laquelle l'être humain ne peut vivre qu'en se protégeant de l'agressivité et de la lucidité d'autrui à l'aide d'un système de défense imparable, ce dressage anticipe toute parole d'autrui comme ce qui menace notre existence et nous maintient dans état de doute et de silence protecteur concernant le jugement de vérité qu'il y exprime comme s'il ne s'agissait que d'une auto-affirmation d'autrui dont le sens exclurait toute auto-affirmation de nous-mêmes. Ce préjugement nous empêche de jouir de sa vérité éventuelle : il réduit notre compréhension à n'être qu'un affect d'accord ou de désaccord et transforme tout dialogue en interaction aveugle. Lorsqu'elle en prend conscience, elle est consciente de son aveuglement comme d'un destin inévitable. Il nous empêche ainsi de juger objectivement ce jugement, c'est-à-dire de parler en reconnaissant la vérité ou la fausseté de ce qu'autrui nous dit.

Les conséquences autistiques de la renonciation à la parole sont également quotidiennes, massives, aussi bien collectives que privées. Elles sont très claires : l'aphasie engendre une agnosie dans un monde gris et sans perception où n'existe que la répétition du traumatisme qu'on veut

éviter. S'ensuit une apraxie où l'allégresse désirée ne se monnaie qu'en un déchaînement d'énergies avant de nous priver de toute motivation en ne nous faisant jouir que de notre anorexie mentale. S'ensuit une apathie qui nous rend indifférents à tout événement, y compris aux événements de parole, avant de nous permettre de jouir de notre propre mort en nous ouvrant le ciel ataraxique de l'indifférence à toute douleur. Mais le pire n'est pas aussi sûr qu'il semble l'être. Ce traumatisme ne nous dévoile-t-il pas les limites de l'expérience d'allégresse que nous rend disponible un dialogue qui ne dissémine d'allégresse que parlée sans pouvoir nous garantir pour autant quelque allégresse vitale que ce soit pour l'être vivant que nous sommes.

Ce traumatisme rend pourtant sensibles au besoin d'art ceux qui ne peuvent, pour une raison ou une autre, supporter d'y participer : il les rend sensibles au seul besoin de vivant qu'ils puissent et qu'ils doivent combler pour pouvoir l'oublier et retrouver dans l'asile de leur pensée une résilience de vivant dans la mobilisation de leurs cinq sens et de leur mémoire. Ils répondent à l'aperception de ce besoin en réactivant leur hippocampe par leur faculté de juger et en substituant à la conscience du néant qu'ils ont d'eux-mêmes, l'expression d'une réharmonisation gratifiante limbique. Car leur rencontre avec la mort du langage et leur tentation autistique n'affecte en effet que leur enfermement dans la réflexion comme s'il était leur destin, mais ils laissent intacte la créativité de leur jugement et leur réactivité à elle-même. Toutes les prosopopées artistiques en témoignent, chacune à leur façon de la résilience du jugement qui leur permet de reprendre pied à partir de la conscience qu'ils objectivent de leur néant le plus intime. L'écriture du *Procès* par F. Kafka est la seule planche de salut qu'il s'invente pour échapper au traumatisme que lui a imposé sa fiancée, Felicia Bauer, « le tribunal de Berlin » pour le punir de sa renonciation à son engagement de l'épouser. Dans la *Métamorphose*, l'exhibition d'un cafard sur son mur et sa description exacte est la seule réponse dont il puisse jouir dans l'écriture à l'accusation de « vermine » lancée par son père.

Face à ces expériences limites, l'art tente de rétablir l'usage de la parole en nous faisant jouir à la fois de la vérité du seul mode d'existence dans lequel son porteur se reconnaît encore vivre et le mode d'allégresse renaissante qu'il nous propose en réponse à lui. La libération qu'il produit ainsi à l'égard de son aliénation ne peut être parachevée qu'en se communiquant ainsi à ses lecteurs et en nous offrant une liberté analogue, celle d'exercer notre jugement de vérité à son égard en la partageant ainsi avec lui et en l'assumant notre propre dialogue de vie. Car la jouissance d'un jugement commun de vérité sur un bonheur commun est l'unique source de ce que nous appelons liberté. Elle se distingue de la liberté que nous attribuons spontanément à la

pensée comme si elle produisait en nous une pure autarcie arbitraire, comme si nous décidions de produire une pensée à la façon dont nous produisons le geste de lever le bras après avoir décidé de le lever. Car la pensée n'y advient pas seulement comme un événement que nous ne pouvons décider de penser avant de la penser, elle est effectivement ce qui advient comme trace narrative du partage notre crise dialogique généralisée, mais elle prend également la forme de cet événement qui n'advient qu'en nous projetant comme prosopopée vers le bonheur d'accord de l'artiste avec lui-même et avec nous qu'elle ne peut s'empêcher d'anticiper.

12 Cette réinvention de la pré-harmonisation de nos sons et de nos paroles avec le monde, avec autrui et avec nous-même ne trouve la force de réapparaître que parce qu'elle est portée par la réactivation de pensée gratifiante qu'effectue notre vie mentale pour renaître perpétuellement en nous. Son sort est porté par la mémoire incandescente de la prosopopée visuelle qui s'est gravée en chacun chez l'infans que nous étions encore. Chaque œuvre d'art ne nous est ainsi accessible qu'à condition de pouvoir se nourrir de ce dialogue nécessairement sous-jacent à elle-même. Ce n'est donc que si nous pouvons jouir d'une œuvre d'art comme d'une parole qu'elle peut nous guérir de notre refus de nous parler à nous-mêmes en nous réjouissant de nous la réapproprier. En la reparlant, elle s'affirme en effet comme porteuse de bonheur et elle réexiste à nouveau comme la finalité de toutes nos paroles. Car les arts ne nous réjouissent tant que parce qu'ils trahissent tous la promesse d'allégresse dont est porteuse notre porteuse la recherche de notre propre vérité.

Si la littérature peut tromper telle un leurre ou une simulation, c'est qu'elle porte cette adresse de bonheur jusque dans ce qu'elle décrit et qu'elle comble sa promesse en affirmant « tautégoriquement » qu'elle le fait. Mais elle ne peut elle-même parler que si le jugement de vérité que nous portons sur ses propositions nous font jouir de leur contenu destinal de bonheur dans le jugement de vérité que nous portons sur son contenu et dans lequel nous nous reconnaissons nous-mêmes parce que nous sommes appelés par l'artiste-énonciateur à y reconnaître et notre bonheur et nous-mêmes. Mais l'art se différencie des bonheurs culturels réels auxquels nous fait parvenir le dialogue parce qu'il fait jouir du bonheur dialogal lui-même en tant qu'il s'offre comme expérience directe de lui-même : il jouit donc de sa capacité créatrice de monde, d'autrui et de nous-mêmes en identifiant la situation du monde qui ne peut pas ne pas nous réjouir dès que nous la pensons et reconnaissons qu'elle nous enchante et nous parle ainsi à nous-mêmes. C'est ainsi qu'il la fait nous parler mais en même temps nous la fait affirmer comme si nous l'avions énoncée nous-mêmes. Il nous fait nous

réjouir de notre propre affirmation comme si elle nous était venue elle-même à l'esprit et cette résilience de la parole en nous s'opère en tout art dans la mesure où chaque art est porté par la parole et ne peut être porté que par elle pour pouvoir parler à chacun de nos sens. Chaque œuvre d'art n'est ainsi accessible qu'à condition de pouvoir se nourrir et de n'exister qu'à partir de ce dialogue nécessairement sous-jacent à lui-même. L'hybris qu'il lui est spécifique n'est honorée dans toute sa prétention qu'en s'accolant comme commentaire poétique à chaque œuvre d'art, qu'elle soit poétique ou qu'elle s'adresse en propre à l'un de nos cinq sens. Cette hybris consiste en effet à faire de l'allégresse qu'elle entend prodiguer, notre condition humaine elle-même, comme l'a fait découvrir Hermann Hesse à l'issue de son périple littéraire et esthétique dans son roman d'initiation à l'allégresse : *Le jeu des perles de verres* (Hesse, 2002)<sup>5</sup>.

L'art qui nous rapproche le plus près possible de ce but est aussi celui qui s'affirme comme le plus séduisant : il s'agit indiscutablement de la poésie. Les poèmes parlent directement à notre pensée comme s'ils lui présentaient simultanément le désir de vie le plus désirable ainsi que sa réalisation comme s'ils étaient la réalité elle-même, la réalité dont ils nous font jouir dans leur poème même. Les poèmes, qu'ils soient en vers ou en prose, nous présentent ce désir et son accomplissement écrit comme étant déjà notre réalité car ils ne nous présentent que notre désir même d'existence et se contentent de remémorer de cette façon l'usage du langage qui nous a présenté pour la première fois la perception du monde comme notre bonheur absolu. En affirmant ainsi la réjouissance d'eux-mêmes qu'induit leur lecture ou leur écoute, ils nous font se réjouir de leur réalité et de toute réalité en n'exprimant que la façon dont pense toute proposition : on ne peut la penser sans la penser vraie, mais ils nous font en barrant toute capacité de la penser fautive du seul fait qu'en adoptant précisément un statut poétique. Pures prosopopées d'elles-mêmes, ils ne transforment en réalité que la réjouissance prise à la conscience de vérité elle-même.

Aussi ces poèmes nous présentent-ils eux-mêmes ce désir comme une réalité déjà tellement incandescente en eux qu'elle s'affirme elle-même en eux comme la seule réalité que nous puissions être. Hybris chamaniques de la vérité, ils trahissent leur essence dans le roman d'initiation à la santé poétique transcendante de Novalis : *Henri d'Öfterdingen* ainsi que dans la pensée philosophique dont Rainer Maria Rilke (1936) a su entourer ses poèmes, pures prosopopées d'elles-mêmes. Pour nous faire nous réjouir de

<sup>5</sup> Cette découverte anthropologique lui a permis de s'émanciper de la pensée nietzschéenne de justification, ainsi que l'a développé Béatrice Poulain (2016) dans son ouvrage : « *Hermann Hesse, lecteur critique de Nietzsche. L'actualité de l'allégresse* ».

ce bonheur, il doit se présenter lui-même comme étant déjà notre réalité aussi bien que la réalité du monde que le poète fait parler. Cela signifie qu'il la présente comme la réalité que le poète et ses allocutaires attendent d'être sans avoir pu pour autant s'en réjouir avant qu'il ne puisse advenir. Le poète est donc celui qui ne fait désirer à son lecteur aussi bien qu'à lui-même que cette réalité la plus désirée lui advienne et nous advienne comme s'il (ou elle) l'avait créée : il (ou elle) fait désirer ceci à son lecteur comme l'auteur a nécessairement désiré qu'il existe pour avoir tout simplement été capable de le penser et comme il (ou elle) désire être ce désir qu'il n'exprime qu'en le comblant. Tout poète assume ainsi la dynamique caractéristique de la pensée elle-même comme une dynamique qui ne tolère pas, pour pouvoir en faire jouir, la non-existence de ce dont il est pensé.

Mais il doit néanmoins renoncer à cet animisme incandescent en reconnaissant que la réalité désirée, bien qu'elle soit désirée comme la meilleure réalité désirable, n'existe pas et qu'elle n'a été produite que pour surmonter le pire hiatus qui soit, la rencontre avec la mort. Le *Procès* n'éloigne pas la colère de Felicia Bauer, *La lettre au Père* ne lui sera jamais envoyée et l'amour par correspondance de Kafka à Milena Jesenska ne lui permettra pas de vaincre sa peur de vivre. Cette force kénotique de la poétique s'est exprimée elle-même dans les « cristaux de souffle » de Paul Celan (1979)<sup>6</sup>. Ces cristaux poétiques n'affirment leur propre existence qu'en la situant dans le souffle pensant de leur écriture poétique et en nous faisant reconnaître qu'ils n'en font jouir que dans le monde d'indifférence le plus glacé qui soit, celui qu'aucun poème ne pourrait trancher comme Kafka avait qu'il le fasse. Mais leur affirmation ne nous dispense cependant pas de nous réjouir de la valeur d'objectivité du bonheur saillant qu'ils nous font respirer, c'est-à-dire de la valeur objective du dialogue par lequel le poète ouvre par son écriture l'accès à lui-même aussi bien qu'à son lecteur en les lui faisant lire. Pourquoi ? Parce qu'il ouvre ainsi l'accès au secret de tout poème tout en disant également qu'il le fait. Car c'est le partage de la réjouissance de la vérité qui s'y érige en réalité et en une réalité qui ne fait nous réjouir que d'elle-même. Ce cristal de souffle est ce souffle qui permet de vivre et de se réjouir de la vie, mais celui-ci demeure pure figuration et n'est que le souffle cristallisé dans l'écrit du poème : il n'est pas le bonheur de vie qu'il se contente de mimer. Toute œuvre d'art a donc besoin d'être accompagnée d'un commentaire poétique, d'un art poétique pour affirmer être un art et pour faire accéder son récepteur à la réjouissance qu'il prodigue. Elle rend donc son lecteur au dialogue avec lui-même

<sup>6</sup> Voir également Hans-Georg Gadamer (1987).

auquel l'autisme civilisationnel d'ambiance lui a fait renoncer. Ce caractère poétique des poèmes *stricto sensu* accompagne tout art dans la mesure où tout art instancie cette jouissance de la vérité dans le rapport de langage qui lie l'usage du langage et cette façon d'hypostasier en une réalité distincte de ce rapport verbal de figuration, l'accord dialogique espéré dans l'usage artistique d'un des cinq sens. Chaque art reprend ainsi à son compte sa promesse d'allégresse et n'assume qu'avec regret l'aveu de n'être qu'un ersatz de vie comme l'est l'usage du langage lui-même.

De même que l'écriture poétique, la composition picturale part de la gratification liée à la conscience de réalité et de vérité pour écrire au moyen de formes et de couleurs la réalité dont le peintre désire que nous désirions nous réjouir nous-mêmes et elle le fait en vue de produire en nous la conscience de nous en réjouir. L'artiste peintre transforme le monde visualisé ou le visage rendu présent par le tableau en un bonheur en lui-même qui, pourtant, n'est qu'un bonheur de communication. Il (ou elle) reconstruit ainsi l'expérience originelle de la prosopopée par l'infans, là où l'énonciation propositionnelle, pensée ou parlée par lui, prêtait à la perception visuelle la puissance gratifiante des sons entendus et lui donnait ainsi l'impression que le monde lui parlait, prêtant à la réalité visuelle la gratification ressentie par l'oreille elle-même. L'isolation de la perception visualisée que le peintre nous présente tente d'obtenir pour nos yeux la jouissance du meilleur des mondes auquel il donne ainsi effectivement existence.

La prosopopée picturale prête pourtant aussi à la peinture l'expérience gratifiante que la pensée fait d'elle-même quand elle s'émancipe elle-même de la perception et quand l'écoute physique se charge à elle seule de la seule jouissance perceptive tout en advenant comme une pensée. Tout tableau qui est perçu et réfléchi comme beau fait exister ce phénomène que les phénoménologues appellent l'*epoché* de la pensée par elle-même. Mais il le fait exister comme expérience sensible d'une allégresse visuelle, c'est-à-dire à l'intérieur de sa visualisation : en différenciant la peinture du monde et le monde lui-même. Mais dans le cas de l'*epoché* picturale, l'harmonisation du monde qui sous-tend la création du tableau comme une réalité et comme une proposition est le produit du jugement artistique sous-jacent qui affirme ainsi identifier le monde qui doit être transmis par la vision du tableau comme étant la meilleure vision commune du monde qu'il y ait à voir. Il doit nous rendre heureux de voir ce qu'il nous fait voir. Sa vision doit nous faire désirer le revoir pour y retrouver ce même bonheur. Bien plus, il doit nous faire désirer revoir la vision qu'il nous donne comme ce qui nous rend à nouveau heureux de voir qu'on l'on voit et de jouir de notre vision comme d'une communication, la communication de l'harmonisation

visuelle de nous-mêmes au monde. Cette harmonie doit donc se donner à voir elle-même comme une réalité aussi vraie qu'une proposition et qui doit être effectivement reconnue aussi vraie qu'une proposition pour créer la perception visuelle de ce qui est ainsi désiré, désigné et décrit par les yeux comme un ravissement. C'est ainsi qu'elle entend guérir nos yeux de leur agnosie, c'est-à-dire de la fatigue réitérée d'une vision envahie par l'insignifiance d'un monde indifférent, mais ne peut rendre leur monde aussi bon et réjouissant que celui dont elle les fait se réjouir.

16 Cette nécessité de mettre en suspens la visualisation du tableau pour donner accès à la réjouissance de chacun dans le jugement sous-jacent qu'elle porte sur le monde qu'elle présente a été entrevue par les impressionnistes, les cubistes et les peintres abstraits. Mais loin de promouvoir ce jugement sous-jacent portant sur le meilleur monde à voir, cette *epoché* a été immédiatement assimilée à la dénégation du réalisme mimétique du tableau et de la réalité dépeinte pour ouvrir l'espace au désir de faire voir la vision de la vision chez les impressionnistes. Cette dénégation du réel dépeinte conditionne ainsi la voie vers l'ouverture de l'imagination picturale elle-même comme si elle pouvait faire voir cette ouverture en tout tableau. Celle-ci se trouve assimilée par Paul Klee à la programmation d'une présumée liberté physique animant l'usage de nos yeux où les tableaux, en décentralisant notre vision, nous contraignent à être aussi libres que nos yeux le sont déjà. Vassily Kandinsky, quant à lui, rapportait cette mise en suspens du rapport du tableau à la réalité à la production d'une vision de la vision susceptible de reproduire dans le tableau l'harmonisation musicale du monde : dans tous ces cas, leurs tableaux n'incitaient ainsi leurs contemplateurs à n'user que d'un jugement réfléchissant de jouissance sans concept où l'on ne jouit que de la construction du tableau comme d'une mise en correspondance « grammaticale » des symboles et des sons. Marc Rothko, au contraire, a trouvé dans la réjouissance poétique qu'il désirait donner à ses tableaux la ressource poétique d'un jugement visuel tautégorique inhérent à cette réjouissance. En mettant entre parenthèses les limites du tableau dans ses plaques picturales, il tente de faire voir la liberté créatrice du jugement d'identification tonique d'un monde de couleurs harmonisées les unes aux autres tout en isolant, à la fin de son itinéraire pictural la vertu thérapeutique d'un art qui fait voir que la vision qu'il propose, fait effectivement n'éclairer et ne fait sortir la lumière qu'en s'extrayant elle-même de l'obscurité du noir.

Ici ce sont les tableaux eux-mêmes qui enregistrent leur échec culturel en ne programmant qu'un dispositif de visualisation d'eux-mêmes. Ils se dérobent par là à l'appréhension de leur source. Parce que le tableau mime en effet la transparence et la simultanéité de la visualisation avec ce qui

est vu, l'harmonie picturale pour pouvoir être accomplie avec succès doit nécessairement faire voir l'unique base qui est la source de sa capacité à s'exprimer elle-même comme monde pictural qui fait voir en lui le meilleur monde visible, c'est-à-dire le monde que chacun soit heureux de pouvoir voir. Pour jouir de l'allégresse dont elle entend faire jouir nos yeux, elle doit rendre possible de transformer l'harmonie audio-phonique sous-jacente à sa substance sensible visuelle en une réjouissance qui porte ce monde visualisé à l'existence et qui permet au peintre de transmettre la reconnaissance objective de jouissance de sa beauté à son contemplateur. Parce que cette base disparaît comme articulation du jugement créatif au monde, la neutralisation d'elle-même qui affecte ces différents cas, n'y offre pourtant qu'une frustration visuelle aux désirs théoriques les plus lucides d'allégresse picturale.

Comme Adolf Hildebrand (2002) l'a souligné, le sculpteur a besoin lui aussi de percevoir la participation dialogique de son propre corps à son environnement pour pouvoir objectiver visuellement la forme plastique de ses sculptures. Car l'harmonie ressentie par le sculpteur avec son propre corps est ce qu'il (ou elle) projette visuellement et dialogiquement dans les corps sculptés à la façon dont il la projette en parcourant son espace. Il (ou elle) y fait parler sa propre harmonie dans le corps sculpté qui devient ainsi la prosopopée de son propre corps. Cette projection communicationnelle du corps propre dans la visualisation du monde ou des êtres en état d'être sculptés est quelque chose qui doit être affirmé dialogiquement par le sculpteur lui-même dans la matière où il projette cette harmonie pour que celle-ci puisse être vue comme une harmonie objective, transcendante à la statue elle-même et vue comme inhérente au corps sculpté. Comme le babil de l'enfant projetait l'harmonie entre ses sons émis et ses sons entendus dans le monde pour pouvoir permettre à ce monde visuel d'être la source de l'harmonie perçue par lui entre ses sons et de gratifier ses propres oreilles, la perception des corps sculptés n'est aussi gratifiante et ne constitue une beauté en elle-même que parce que ceux-ci incorporent dans la réalité l'harmonie dont nous nous réjouissons nous-mêmes dans nos relations visuelles avec notre propre corps et les corps des autres. Admirateur de l'hellénisme, Hegel a osé proclamer que l'harmonie métaphysique caractérisant le rapport du corps sculpté à son modèle constituait le modèle de toute harmonie artistique. Elle était pour lui le modèle d'une beauté idéale et sereine inscrite dans un corps bien-ordonné qui se situait lui-même dans l'horizon d'une allégresse métaphysique émergeant d'un monde bien-ordonné. Comme les dieux souverains n'accédaient à leur épiphanie téléonomique qu'en substituant à la manifestation de la peur incitatrice de leur courage, l'inscription de la

sérénité dans leur visage est élargie par le sculpteur au corps ou à ersatz tout entier, la téléonomie de l'allégresse sculpturale ne pouvant viser qu'à faire jouir de cette sérénité heureuse dans les corps eux-mêmes.

Mais ces corps doivent réinvestir leur espace en vue d'être pourvus d'une prosopopée qui parvient à faire parler cet espace. Dans un groupe statuaire tel celui des Bourgeois de Calais de Rodin où sont sculptés de multiples corps, la réciprocité spéculaire des corps rassemblés impose en effet d'elle-même sa propre réciprocité spéculaire à tout l'environnement lui-même. L'espace de ces corps qui sont harmonisés les uns aux autres comme ils sont harmonisés à eux-mêmes nous donne la clef dialogique de leur propre espace objectif, c'est-à-dire de l'espace dans lequel nous nous réjouirions de vivre, en l'occurrence grâce leur sacrifice. Car on y hypostasie ici l'espace d'allégresse globale comme un corps incorporant tous ces corps. Il finit donc par nous gratifier comme s'il était notre propre espace, c'est-à-dire l'espace dans lequel nous serions heureux de vivre parce qu'il serait jugé et ressenti comme le meilleur espace objectivement harmonisé à nous tous. La résurrection de ces corps nous guérit ainsi de l'agnosie spatiale sans même l'évoquer.

18

Car ce monde ne perd effectivement son abstraction matérielle et n'accède à sa propre destination que si sa scène s'anime de différents personnages qui se présentent eux-mêmes comme les prosopopées explicites autant d'eux-mêmes que de nous-mêmes et nous permettent de juger de l'objectivité des dialogues qu'ils mènent entre eux. Il tente de nous guérir d'une apraxie nourrie exclusivement d'une simple liberté indéterminée et autarcique de se mouvoir, dans laquelle la décharge d'énergie échappe à la pensée. La scène théâtrale fait entrer ses spectateurs dans les arcanes des bonheurs et des malheurs humains communs en mimant leur propre animation de leur vie mentale du seul fait qu'ils font renaître perpétuellement le temps en elle. Elle redonne à la pensée qui se parle sa faculté de juger en faisant faire l'expérience de la dimension créative du jugement : sa capacité à faire du monde et de nos actes la réalité qu'on puisse choisir d'être, cette capacité (que Kant donnait à l'être humain dans son anthropologie pragmatique) à se produire lui-même comme réalité. Comme la parole permet à l'enfant de faire surgir la présence du monde sensible visuel et de la reconnaître comme réalité : la pensée parlée fait prendre conscience de la propriété qu'a la prosopopée de se produire elle-même comme notre réalité et de se différencier ainsi d'une pure autarcie motrice. La prosopopée théâtrale fait parler la vie humaine elle-même à la façon dont nous faisons parler la prosopopée dans notre propre vie : la raison en étant que notre propre vie n'est elle-même qu'un dialogue mené en enchaînant les prosopopées par

lesquelles nous nous faisons exister les uns les autres. Le théâtre mime en effet la réjouissance de la pensée lorsque celle-ci considère la renaissance perpétuelle d'elle-même comme un dialogue avec le monde, avec les autres et avec soi-même : il présente donc le bonheur objectif de l'humanité comme étant la source et la finalité de la renaissance perpétuelle du temps psychique et social. Bien plus il libère notre vie de l'apraxie en lui permettant d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire de reconnaître sa propre vérité dans la prosopopée elle-même car il ne fait vivre à chacun que la gratification d'être libre même si l'on continue dans son environnement à subir l'ordonnance d'un agir nous imposant un silence rituel mortel.

Il nous fait vivre tautologiquement le premier et le dernier dialogue que nous sommes pour nous-mêmes comme la réjouissance que nous désirons effectivement vivre, mais rappelons-le à nouveau, sans nous la faire vivre réellement dans la vie. Il ne fait que l'affirmer comme le mouvement qui s'affirme lui-même en nous en marchant. Il se résume lui-même depuis Shakespeare à n'être qu'un dialogue mimant la vie humaine parce qu'il ne reconnaît pas encore de lui-même sa propre dynamique de vérité et parce qu'il sait d'avance s'en différencier. Emanant de la renaissance perpétuelle du temps dans la vie psychique, il s'installe lui-même dans le flux de la renaissance perpétuelle du dialogue social pour réjouir auteurs et spectateurs du jeu historique de la vie et de la mort comme si leur vie n'était effectivement qu'un jeu. Il nous fait donc néanmoins nous réjouir du jugement culturel que nous exprimons devant nous-mêmes à propos de la réjouissance spécifique que tel ou tel événement nous offre. Comme entreprise de pure figuration, le théâtre s'avère ainsi tirer parti de ce que la joie ressentie en commun lors de tout dialogue aboutissant à un accord de vie, est réellement ce qui est anticipé comme le but ultime de toute communication et qui ouvre la porte à une vie aussi gratifiante qu'est ressentie comme gratifiant cet accord dialogal lui-même. C'est par le jugement qu'il fait porter sur le tragique ou le ridicule de cette vie, qu'il fait forme son public à l'exercice d'une jugement pratique et cherche à guérir, mine de rien, de l'apraxie quotidienne dans laquelle nous cantonnent nos institutions.

Par chance, ou plutôt parce que ce devenir appartient de lui-même à sa propre nécessité dynamique, cette consommation esthétique de la mise en scène de la cité a signé dès le départ la victoire du théâtre sur la compulsion au dressage civilisationnel, sur l'obsession chronique d'avoir à nous contrôler et à contrôler les autres. Elle a fait exploser le plafond de verre imposé par Cléon à Antigone, mais est incapable d'imposer à son tour la révolution de l'esprit collectif qu'elle a initiée. Les désirs culturels y restent perçus comme aussi profondément irrationnels et imprédictibles que les désirs intraspécifiques

primaires car on y ignore encore la dynamique de vérité inhérente à notre imagination dialogique même si l'on ne nous y fait ressentir que leurs conséquences mortelles ou le sentiment du ridicule. Ils semblent donc ne nous faire participer qu'à cette bacchante chaotique et perpétuellement réitérée que serait cette vie humaine à laquelle ils prêtent une existence. Ils semblent se réduire d'eux-mêmes au mime chamanique d'une crise du désir d'agir qui donnerait accès à toutes les actions consommatoires en désinhibant tout programme de régulation et ne faire jouir que de la satisfaction de nos besoins primitifs, c'est-à-dire de nos instincts intraspécifiques. Mais parce que les désirs culturels exprimés par le théâtre transforment la conscience de liberté autarcique dans le sentiment du tragique ou dans l'aperception du ridicule, leur mise en scène fait émerger une liberté qui ne nous est donnée que par notre usage du jugement de vérité déterminant nos conditions de vie. Ils nous ramènent donc à la conscience critique de l'histoire en inventant un nouveau but à cette histoire : une allégresse de vie qui n'a d'autre finalité qu'elle-même. La prosopopée théâtrale donne en effet à cette histoire le but de créer une vie qui inspire les événements de la vie qui nous rendent aussi heureux que les pièces de théâtre elles-mêmes, à l'image de cette créativité que chaque pièce de théâtre tente de mettre en œuvre<sup>7</sup>.

Par effet de contraste, la musique et la danse semblent déjà incorporer incontestablement la joie qui motive, accompagne et couronne le bonheur que la vie mentale nous fait ressentir comme renaissance du dialogue de notre pensée avec elle-même. Parce que ce dialogue s'opère à partir de l'anticipation de l'écoute d'elle-même, la musique anticipe, objective et confirme pour elle-même la pertinence du caractère favorable de la réponse qu'elle incarne authentiquement de notre être, de cet être que nous sommes à titre de prosopopée dialogique incorporée. Elle chante toutes les joies de notre vie en enchaînant sans fin nos accords avec les *motos* qui les illustrent. Cet enchaînement retient sa propre validation d'authenticité lorsqu'elle réussit à nous donner et redonner la même joie dans ses différentes variations tout en se référant à différents éléments de la conscience de la vie mentale et de la vie sociale. Le dialogue que la musique constitue, expérimente sans aucune contrainte le lien entre les différentes expériences mentales qu'elle mime. Seul le dialogue musical semble pouvoir nous guérir de notre apathie culturelle et mentale, de notre indifférence à tout ce qui se passe : elle nous en guérit en toute clarté du seul fait que la prosopopée musicale traduise en sons la réjouissance accompagnant la résurgence de nos états d'âmes comme

<sup>7</sup> Ce qui se présente comme théâtre critique contemporain n'hésite pas à prêter au théâtre la capacité de nous faire juger des accords civilisationnels qu'il met en jeu comme n'allant plus d'eux-mêmes. Voir à ce sujet les analyses qu'y consacre Eliane Beaufils (2021).

événements de pensée créateurs de nos états mentaux et comme gratifications accompagnant le retour perpétuel de la pensée en nous et sans nous.

La tension entre *motus*, mélodies et variations qui la meut est en effet ce qui mime dans ses développements le temps lui-même, celui qui relie les éléments émis et entendus, comme si elle les liait à des enchaînements virtuels et mentaux de propositions. Les attentes de joie ont toujours à y être obtenues comme si elles pouvaient choisir les futurs modes de réjouissances dont elles sont en attente et comme si elles pouvaient choisir ultérieurement cette réjouissance qui, une fois obtenue, les motiverait à nouveau à en attendre de nouveaux. Mais la prosopopée musicale se libère elle-même de ce temps auquel elle enchaîne en incarnant précisément elle-même la renaissance des imprévus et des imprédictibles qui lui est inhérente, aussi bien dans ses succès que dans ses échecs. La musique filtre donc les réjouissances propres à toute autre expérience qui se juge elle-même appropriée à la joie qui en émane. Elle apparaît ainsi comme l'expérience qui nous fait nous réjouir intégralement de ces autres expériences, nous réjouir de l'effectivité de ces expériences et ce, de leur propre point de vue. C'est sa dépendance à l'égard de ces expériences de vie réelles qui lui donne la conscience d'en être différentes. La joie qui nourrit la renaissance perpétuelle du temps dans la musique donne à la vie mentale d'atteindre directement le même but qui est recherché par le détour du dialogue et ce, bien que la musique se soit émancipée de la parole et bien qu'elle n'hérite de la vie réelle que les joies qui sont obtenues par cette dernière. La joie musicale transforme donc le dialogue que la vie mentale mène avec elle-même car elle devient la force interne à cette vie mentale qui s'y réjouit d'elle-même à travers les apparences de ce que nous appelons notre « sentiment ». Elle se sensibilise en cette apparence à elle-même et se donne ainsi la réalité que possèdent toutes les anticipations de satisfactions propres à nos vies, celles que nous sommes capables d'identifier comme telles et d'atteindre, tout comme celles qui nous surprennent subrepticement.

Il en va de même *mutatis mutandis* de la danse. La prosopopée dansée nous offre de nous réjouir d'une prosopopée à proprement parler incorporée comme si ce qui y arrivait était, à chaque fois, que nous inventions la vie humaine comme une vie qui a à s'inventer elle-même en suivant les mouvements corporels que la danse nous présente. Bien qu'elle puisse oser mimer nos échecs d'expérimentation mutuelle aussi bien que nos joies, comme cela est le cas dans le *Café Müller* de Pina Bausch, elle fait partager ce bonheur par contraste avec le caractère ardu des travaux qui mobilisent les membres de nos corps. En s'exhibant, la danse prête ainsi à nos actions les plus ordinaires la réjouissance d'émancipation qu'elle produit de tous nos

membres. Elle nous guérit donc de cette insensibilité radicale liée à l'ataraxie, c'est-à-dire de l'insensibilité à la douleur car elle présente également comme réalisée et comme réelle la motivation que promeut l'esthétique elle-même : le bonheur produit par l'usage de ces corps émancipés s'y réfléchit lui-même comme étant la forme de vie capable de produire toutes les formes de vie dont nous avons besoin pour nous réjouir de l'existence à travers nos corps et pour nous faire nous en réjouir en eux. Elle fait ainsi renaître notre sensibilité au bonheur du ressentir. L'harmonisation d'allégresse que la musique y impose à l'enchaînement des mouvements des corps et à son aperception visuelle, se manifeste à nous comme le lieu d'incarnation de la façon dont notre ouïe règle les mouvements corporels tout comme elle règle les mouvements phoniques.

22 Ce « déjà là » de l'allégresse intégrale est montré par la danse comme déjà parachevé parce qu'elle est inhérente à notre seconde nature de langage et parce qu'elle incorpore en elle ce qui a toujours été pensé comme l'origine de nos désirs, c'est-à-dire nos corps. Quand ils dansent, le *show* présenté par ces corps nous dit donc la vérité de notre vie : parce qu'ils incorporent la joie qui les meut déjà au moyen des émissions de sons<sup>8</sup>, ils nous persuadent de la vérité du bonheur qu'ils figurent comme si ce bonheur ne disait pas seulement leur propre vérité, mais également la nôtre. Une belle chorégraphie semble donc incarner pour nous la vérité irrésistible de la seule alternative qui soit capable de nous faire oublier tous nos malheurs aussi bien que toutes les obsessions et contraintes civilisationnelles : elle se présente en effet à nous comme une vie qui obéit à la seule loi réglant l'harmonie collective de vérité qui nous constitue déjà comme êtres d'action. Elle nous réjouit de notre performativité communicationnelle dans son incarnation la plus indéniable.

L'art qui projette dans la réalité notre propre façon d'habiter nos corps est l'architecture. N'est-ce pas l'art qui transforme le monde lui-même en un corps capable de nous accueillir en lui ? Telle est effectivement la raison qui en a fait le premier art qui puisse être pensé comme un prologue et un modèle pour la philosophie elle-même. Le corps mondain qu'elle construit nous enveloppe parce qu'il est visible de l'extérieur aussi bien que de l'intérieur et qu'il nous fait jouir de sa prosopopée enveloppante. Il nous réjouit en soignant l'intimité harmonieuse et sereine qu'il nous offre avec lui-même en nous pourvoyant de la même intimité que celle que nous avons avec notre propre corps. Il nous donne en effet la possibilité

---

<sup>8</sup> Aussi l'esthétique du corps est-elle devenue un champ très attrayant d'analyse esthétique de l'expérience pour la philosophie. L'une des recherches indéniablement les plus fécondes est celle qui inspire l'œuvre tout entière de Richard Shusterman. Voir Shusterman (2012).

de jouir de nous-mêmes à l'intérieur de la matérialité de son corps comme s'il répondait à toutes les attentes que nos cinq sens nous inspirent pour répondre d'avance à toutes les actions de nos corps qui sont nécessaires pour protéger et jouir de notre vie. Parce ces mouvements corporels sont coordonnés par notre dynamique audio-phonique chargée de nous trouver une réponse capable de nous satisfaire, l'architecture s'est proposée elle-même aux yeux des philosophes comme une anticipation de cette sagesse incarnée que la philosophie affirme être capable de nous aider à aimer. La jouissance d'habiter l'espace environnemental et sociétal qui sécurise tous nos mouvements, réduit ainsi la peur ressentie à l'égard de tous les périls imaginables en nous transportant dans un espace qui répond d'avance à notre désir de sérénité corporelle. Elle nous présente en personne l'espace qui nous répond de façon nécessairement favorable à notre désir d'y vivre, mais ne peut faire abstraction de ce que les habitants eux-mêmes de cet espace penseront au jour le jour de l'appropriation du lieu, des bâtiments et de l'environnement pour justifier une fois pour toutes leur proposition d'aménagement.

23

#### **IV. La philosophie comme esthétique de l'allégresse**

La philosophie non plus. Parce qu'elle se doit de rouvrir le chemin de chacun vers un usage totalement libre de son jugement, elle a pourtant toujours été tentée de prendre l'activité artistique comme un lieu d'expérience paradigmatique d'expérimentation de cette liberté où seule la joie prise à la délectation de son résultat aurait le dernier mot. Le *Manifeste anthropophagique* d'Oswald de Andrade n'affirme-t-il pas haut et fort que « l'allégresse est la preuve par 9 » de la validation de toute expérience et de toute réflexion ?

Comme esthétique de l'allégresse, la prosopopée philosophique pourrait prétendre qu'il lui suffit de cumuler toutes les *hybris* produites par les arts pour anticiper tous les bonheurs que réserve son amour de la sagesse à l'être humain. Son unique tâche serait alors d'avoir à identifier tous les bonheurs culturels qui sont accessibles durant notre vie pour les estamper du sceau de la conscience de leur vérité et pour les reconnaître comme les formes objectives de bonheur qu'elles sont déjà effectivement. Chacune de nos perceptions de l'environnement ne demande-t-elle pas à être considérée comme l'objet d'une réjouissance picturale ? d'être rendu égale à un tableau qui nous offrirait toute la beauté du monde ? Chacune de nos énonciations ou de nos pensées n'exige-t-elle pas d'être déchiffrée comme un poème nous ouvrant le seul monde susceptible d'être reconnu comme l'unique monde dans lequel nous pourrions désirer vivre ? Notre participation à notre monde

théâtral ne nous invite-t-il pas à nous réjouir de notre dialogue social comme si notre réjouissance dans ses vérités culturelles nous permettrait d'avoir part à toutes les libertés qu'il nous ouvre ? Notre écoute de la musique ne nous invite-t-elle à nous réjouir de notre vie comme si celle-ci était aussi harmonieuse qu'une fugue, une symphonie ou un opéra ? La philosophie inhérente à notre usage du langage ne nous invite-t-elle pas déjà à nous réjouir de notre existence comme si elle pouvait infuser dans tous nos membres le bonheur exhilarant de nos danses aussi bien que le sentiment de sérénité que l'œuvre d'art architecturale offre à notre contemplation ?

24 Mais la prosopopée philosophique se différencie pourtant de la prosopopée artistique parce qu'elle s'enracine dans notre capacité à juger de l'objectivité de ce bonheur et qu'elle affirme pouvoir la faire valoir. L'esthétique d'allégresse qu'elle déploie n'est que le fruit de notre usage quotidien de notre jugement de vérité, de ce jugement que nous sommes obligés de penser et d'assumer quand nous faisons face à des situations qui mettent en hiatus chacune de nos connaissances, chacune de nos perceptions, chacun de nos désirs et chacune de nos actions. Ce qui signifie « à chaque moment ». Chacun doit être capable de reconnaître si oui ou non ses jugements quotidiens expriment ou non une vérité qu'il se propose ou non d'être après l'avoir jugée. Si ses propositions et leur partage avec autrui n'expriment pas la réalité qu'il pourrait reconnaître qu'il est ou qu'est son allocutaire, ces propositions sont comme si elles n'étaient pas. C'est la raison pour laquelle nos jugements de vérité qui nous concernent ne peuvent pas se cristalliser dans des normes, des impératifs ou des interdictions sans nous empêcher de nous accomplir nous-mêmes dans le dialogue de vérité que nous commençons ainsi, à chaque fois, à développer. Ces normes nous empêcheraient une fois pour toutes de découvrir la vérité des formes de vie qui pourraient nous permettre de répondre favorablement à notre désir d'être la seule chose que nous puissions être, les êtres de dialogue que nous sommes en tel ou tel état du monde. Car ces normes n'ont été instituées comme le dernier mot de notre existence que parce qu'elles traduisaient les désirs humains en commandements qui ne laissaient aucun droit à une défaillance quelconque puisqu'elles étaient censées nous protéger de tout abus d'autrui. C'est ainsi qu'elles étaient censées incarner les lois objectives de la justice ou du partage du bien commun, et ont inspiré la morale économique présumée endiguer le libéralisme économique-politique et culturel.

La leçon que donne l'art à la philosophie est quant à elle très simple. Il ne tient qu'à chacun de devenir conscient des avantages que lui donne sa nature de langage et d'inventer sa vie comme une expérience de juger ce qu'elle est et ce qu'elle a à être. Il ne tient qu'à chacun de reconnaître qu'il est déjà

aussi heureux aujourd'hui qu'il souhaite maintenant l'être parce que chacun a toujours déjà été ce dialogue heureux avec autrui, avec soi-même et avec le monde qu'on souhaite être une fois qu'on sait qu'on a seulement à être ce dialogue qu'est la vie humaine elle-même. Que le dialogue philosophique de vérité soit académique ou présent dans notre dialogue de chaque jour, il n'est philosophique que si ses porteurs parviennent à juger et à faire partager l'objectivité du bonheur qui est inhérent à l'hypothèse de vie humaine qui se présente à eux.

Ce qui signifie aussi que les œuvres d'art doivent être elles-mêmes comprises et jugées au moyen de ces jugements philosophiques pour être en mesure de nous parler, c'est-à-dire pour être entendues et guérir des effets produits par l'autisme néo-libéral. Ceux-ci seuls sont capables de nous faire reconnaître l'objectivité des bonheurs culturels qu'ils figurent parce que leur validation cognitive est déjà créative en eux et les assure qu'ils figurent réellement ou non notre propre humanité telle qu'elle nous est commune. Ce dialogue entre la philosophie et les arts conditionne effectivement la possibilité pour la philosophie de devenir une esthétique de l'allégresse, c'est-à-dire d'accomplir notre humanité dans toutes ses dimensions, mais il conditionne aussi le parachèvement des arts comme offrant les inventions nécessaires de conditions de vie permettant à cette esthétique d'être réellement aussi réjouissante qu'elle désire être reconnue comme telle et qu'elle souhaite l'être.

25

### Références bibliographiques

- Beaufils, E. (2021). *Toucher par la pensée. Théâtre critique et résonances poétiques*. Hermann.
- Celan, P. (1979). Cristal d'un souffle. *Revue Poésie*, (9).
- Dewey, J. (1896). The reflex arc concept in psychology. *Psychological Review*, 3(4), 357-370. <https://doi.org/10.1037/h0070405>
- Gadamer, H.-G. (1987). *Qui suis-je et Qui es-tu ? Commentaires de « Cristaux de souffle » de Paul Celan* (E. Poulain, Trad.). Actes Sud.
- Gehlen, A. (2021). *L'homme. Sa nature et sa position dans le monde*. Gallimard.
- Hesse, H. (2002). *Le jeu des perles de verre*. Librairie générale française.
- Hildebrand, A. (2002). *Le problème de la forme dans les arts plastiques* (E. Beaufils, Trad.). L'Harmattan.
- Kant, E. (2008). *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Vrin.
- McAdams, S., et Bigand, E. (Dir.). (1994). *Penser les sons : Psychologie cognitive de l'audition*. PUF.
- Peirce, C. S. (1958). *Collected Papers* (Tome 5). Belknap Press of Harvard University.

- Poulain, B. (2016). *Hermann Hesse, lecteur critique de Nietzsche. L'actualité de l'allégresse*. L'Harmattan.
- Poulain, J. (1993). *La loi de vérité ou la logique philosophique du jugement*. Albin Michel.
- Poulain, J. (2001). *De l'homme. Eléments d'anthropobiologie philosophique du langage*. Cerf.
- Rilke, R. M. (1936). *Les Élégies de Duino*. Hartmann.
- Shusterman, R. (2012). *Thinking through the body. Essays in somaesthetics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139094030>
- Tomatis, A. (1977). *L'oreille et la vie*. Robert Laffont.
- Tomatis, A. (1991). *The Conscious Ear: My Life of Transformation through Listening*. Station Hill Press.
- Von Humboldt, W. (1974). *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*. Seuil.