

«... ENCORE QU'ILS NE PARLASSENT QUE BAS-BRETON...»
OU LA *VIRTÙ* CONGÉDIÉE PAR LA RAISON THÉORIQUE

Danièle Letocha
(Université d'Ottawa)

1001
1111

Je pense bien qu'en réunissant le présent atelier sur le thème de l'écart entre le paradigme rationaliste moderne et le paradigme esthétique contemporain, l'organisatrice ne présume pas de la mort d'une modernité dont on ferait ici l'autopsie. À mon sens il s'agit plutôt d'examiner ensemble la validité d'allégations, devenues de plus en plus fermes depuis une vingtaine d'années, selon lesquelles l'Occident serait déjà sorti de la modernité¹. Dans l'esprit de l'essai et en supposant les grands textes connus, je propose d'abord un détour par les fondements pour préciser ce qu'exige tout changement de paradigme sous l'angle de la création de sens. Dans une seconde partie, pour montrer ce que peut engager le primat de l'esthétique dans la culture, j'examine le cas de la Renaissance italienne, d'autant qu'elle a dû s'instaurer contre le rationalisme scolastique et rendre les armes, finalement, devant le rationalisme de la modernité classique. Pour ce faire, j'ai suivi trois axes qui me semblent éclairer la crise de la raison que nous vivons aujourd'hui: l'affirmation de l'humanisme philologique, l'image de l'artiste comme *uomo universale*, enfin l'impératif de *virtù*. Dans un troisième temps, je reviens aux allégations de la post-modernité pour tenter de déterminer si nous entrons ou non dans un paradigme esthétique.

¹ Cette rupture serait concomitante avec la fin des idéologies, et même pour certains, avec la fin de l'histoire.

I. SUR LA LECTURE DISCONTINUÏSTE DE L'HISTOIRE CULTURELLE

Convenons d'abord d'appeler «post-modernes» ceux qui analysent notre fin de siècle comme si l'inauguration d'un nouvel âge esthétique était un fait accompli. De leur point de vue, il revient aux intellectuels en général et aux théoriciens de la culture en particulier de découvrir les contours et la structure de cette représentation du monde, d'autrui et du moi² qui serait largement inédite et discontinue par rapport à la modernité. La rupture se constaterait dans le fait que nous serions aujourd'hui gouvernés par une autre logique, par d'autres valeurs et par d'autres projets, exprimés autant que suscités par un discours autre. L'implicite constitutif de ce discours, ce qui fait la convergence des voix, on le trouverait dans une norme esthétique assez puissante pour pénétrer toutes les instances de la culture occidentale. D'où la catégorie de «paradigme esthétique», plutôt heuristique que rigoureuse jusqu'à présent³.

S'il n'existe pas encore de théorie de la post-modernité faisant l'unanimité, on constate néanmoins le nombre croissant des témoignages, esquisses, plaidoyers, analyses et essais concernant ce qui nous sépare d'un mode d'être, de sentir, de raisonner, de communiquer, d'agir et de jouir qui allait de soi depuis environ quatre siècles. Or, j'estime que le fardeau de la preuve incombe à ceux qui plaident pour la discontinuité radicale. Et, du point de vue philosophique qui est le mien ici, les difficultés s'accumulent, en même temps que s'intensifient

² L'ordre de priorité et la syntaxe établie entre ces trois pôles définissent le nouveau champ d'intelligibilité. On doit donc y constater des mutations.

³ La valeur sémantique assignée au terme de «paradigme» oscille, en effet, entre l'organicité de la *standard view* explicitée par le modèle sociologique de T.S. Kuhn et, d'autre part, l'épistémè structurale foucauldienne, restreinte aux configurations des savoirs. Je lui donne l'extension générale d'une structure culturelle.

l'intérêt théorique: «Le philosophe pense ce que les autres vivent» écrivait Nietzsche. Voilà donc un test séduisant.

Car plusieurs questions préalables se posent avant que le débat sur l'effectivité d'un paradigme esthétique post-moderne puisse prendre une forme acceptable. Par exemple, il est indéniable qu'on observe aujourd'hui des discontinuités empiriques avec l'entre-deux-guerres. Pourtant, leur accumulation reste, en principe, incapable de fonder et de légitimer le discontinuisme historique que postule la thèse post-moderne. Il faut en effet plus que des faits positifs pour savoir si ces changements constituent une nouvelle variante de la culture moderne, féconde en virages audacieux, ou s'il s'agit réellement de l'inauguration d'un ordre nouveau. Ne peut-on pas objecter aux allégations post-modernes que le système des intuitions internes propre à un paradigme a cependant sa propre vie? Il naît, se déploie et s'épuise selon une séquence de figures diverses et imprévues quand on l'estime à l'échelle individuelle. De tels écarts sectoriels n'entraînent pas de rupture paradigmatique; au contraire, ils renforcent la prégnance du sens par des adaptations successives. Ainsi, les réformes protestantes du XVI^e siècle ne signifient pas la mort mais bien la survie de l'axiomatique judéo-chrétienne en Occident. Pour notre débat, il reste à prouver que la présente discontinuité marque la cassure du fil conducteur de la modernité, c'est-à-dire de ce qui en faisait l'unité, consciente ou non. Et tant que cette thèse n'aura pas été fondée et démontrée à ma satisfaction, c'est-à-dire dans une philosophie de l'histoire convaincante, je continuerai à traiter les modèles post-modernes comme d'intrigantes hypothèses de travail.

Il est clair que cette première question suppose qu'on ait produit un large consensus sur les termes. Qu'entend-on par modernité?⁴ Où place-t-on son origine? En quel sens constitue-t-elle un seul paradigme, c'est-à-dire une structure invariante?⁵ Sous quel angle peut-on affirmer que toute la modernité tombe sous l'empire du rationalisme?

Il n'y a pas d'accord sur les réponses à faire. Un petit échantillon suffit à indiquer d'extrêmes divergences quant aux fondements invoqués: de Taylor⁶ à Reiss⁷, de Bloom⁸ à Johnson⁹, de Lyotard¹⁰ à Lipovetsky¹¹, de Habermas¹² à Touraine¹³, le référent «modernité»

⁴ On peut trouver les vues de plusieurs membres du présent atelier, dont les miennes, dans le collectif *Qu'est-ce que la modernité?* paru sous la direction de Roberto Miguelez, dans *Carrefour* 13.1, Ottawa, 1991.

⁵ Le premier Foucault a accentué le caractère disparate des segments de rationalité qui forment la séquence épistémologique moderne, allant jusqu'à supposer leur incommensurabilité; cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, ch. III «Don Quichotte», *et pass.*

⁶ Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass.: Harvard Un. Press, 1989.

⁷ Timothy J. Reiss, *The Discourse of Modernism*, Ithaca and London: Cornell Un. Press, 1982.

⁸ Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, New York: Simon and Schuster, 1987.

⁹ Paul Johnson, *The Birth of the Modern. World Society 1815-1830*, New York: Harper Collins, 1991.

¹⁰ Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, éd. de Minuit, Paris, 1979.

¹¹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983.

¹² Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel [Theorie des kommunikativen Handelns, 1981]* Fayard, Paris, 1987.

change de fond et de forme, outre qu'il occupe différents créneaux chronologiques. Or, modernité et post-modernité sont évidemment des notions corrélatives. Chacun propose donc aussi sa conception du présent: pour plusieurs (Taylor, Habermas et Touraine), c'est une crise de la culture moderne qui nous interpelle aujourd'hui, crise qui sera, comme les précédentes, surmontée par des moyens modernes, pourvu que nous soyons déterminés à y faire face avec la volonté de conserver les précieux acquis de la modernité. Mais, dans ce seul échantillon, tantôt l'âge moderne s'ouvre avec la Renaissance, tantôt il commence avec Descartes; d'autres le font débiter avec les Lumières et d'autres encore, au Congrès de Vienne de 1815. Comment circuler dans cette polysémie?

Il ne s'agit pas ici de trancher dans une telle diversité. Plutôt, une fois marqué le flou sémantique, j'observe que ce qui m'intéresse le plus dans les hypothèses post-modernes, c'est leur contribution à une meilleure appréciation de ce qui fait la modernité dont elles entendent se couper, à tort ou à raison. C'est aussi le retour critique qu'elles suscitent sur les rapports tumultueux entre modernité et raison, rapports qui se brouillent dans le saut de la micro-histoire à la macro-histoire¹⁴

¹³ Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Fayard, Paris, 1992.

¹⁴ Le changement d'échelle rendrait-il la question insoluble? Considérons la position qui voit dans la modernité un lieu relativement homogène quant à ses postulats, à son anthropologie, à l'orientation de son intellectualité, à son registre éthique, à son rejet de la société traditionnelle, à son projet politique et technique, enfin à ses utopies. Et considérons d'autre part le moment circonscrit de la révolte exprimée par Rousseau et par Goethe, puis fondée par Kant, pour imposer l'éthique et l'esthétique du sentiment contre le rationalisme classique. Ne voyons-nous pas un écart paradigmatique plus profond que celui d'aujourd'hui? Je ne suis pas loin de penser que le conflit irréductible entre l'esthétique musicale de Rameau et celle de Rousseau, qui s'étendit à toutes les instances de la culture européenne sans donner lieu à une synthèse (Rousseau gagna la bataille), entraîna une rupture plus radicale que celle qu'allèguent les post-modernes. Sur cette question, cf. Catherine

Mais revenons à la perspective post-moderne qui nous voit tous engagés dans un paradigme esthétique. Acceptons, à titre méthodologique, que coupure radicale il y a. Demandons-nous quelles opérations doivent nécessairement intervenir pour avérer un tel changement. À quoi reconnaît-on l'inauguration d'un paradigme? À quoi reconnaît-on sa qualité esthétique? Ce sont là deux questions qu'on a tout intérêt à traiter séparément. Je répondrai d'abord brièvement à la première tandis que la deuxième partie de cette étude traitera la seconde question.

S'il est vrai que, par définition, un seul paradigme règne à la fois, alors la post-modernité n'a pu s'affirmer qu'à la condition d'avoir déconstruit le régime rationaliste antérieur, lequel a perdu pertinence et légitimité. Le discours post-moderne a parallèlement construit un ordre du sens non déductible de la modernité et est en voie de le légitimer à son tour. Mes critères sont les suivants: pour que des paradigmes soient séparables, il faut plus qu'un changement — même profond, même bouleversant, — dans les réponses signifiantes qui s'infléchissent à chaque phase d'une culture. Il faut un changement dans le régime même des questions qui gouvernent la production du sens.

Par exemple, compléter l'analyse du génôme humain, obtenir des images numériques inconnues par le télescope sidéral Hubble, introduire dans les grandes entreprises le modèle «coopératif» de gestion à la japonaise, ou encore découvrir un vaccin contre le sida, voilà des faits qui représentent un type de nouveauté certes frappante et efficiente. Néanmoins, ces «progrès» s'inscrivent dans la continuité épistémique du rationalisme technologique et

Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, Paris, 1983.

technocratique moderne. Ce sont des significations nouvelles dans le même cadre grammatical. Et parce qu'homogènes au régime moderne des questions, elles en induisent l'évolution. Ces réponses ont le statut de significations cohérentes confirmant une structure d'intelligibilité et d'action déjà en place. Ce rapport est comparable à l'évolution d'un dictionnaire de langue dont chaque édition successive enregistre les néologismes. Ce que j'appelle «système des significations» est analogue au système lexical d'une langue particulière, à la fois ouvert sur la contingence et fermé par des règles de construction. Le rôle d'un paradigme consiste précisément à fournir une telle régulation en articulant les questions directrices du sens. Par modernité, on pourrait entendre une totalité herméneutique régie par quelques questions fondamentales telles que: Comment l'homme doit-il produire des savoirs et des pratiques dont il est le maître, l'agent et la fin? Comment la raison théorique doit-elle traiter la nature pour y substituer un univers conceptuel stable et empiriquement efficace? Comment construire l'unité socio-politique libératrice en se fondant sur les idées de la raison universelle?

Ces questions (dont on peut contester l'exactitude) fixent, pour la modernité, une matrice globale: ce que j'appelle un sens et qui est tout autre chose que l'improbable somme des significations qu'il rend possibles, reçoit ou rejette. Pour reprendre l'analogie linguistique, le sens est ici la dimension grammaticale du paradigme, stable par rapport à la vie du lexique. Je comprends le changement de paradigme comme un changement de langue où grammaire et lexique tombent à la fois. À cette révocation du sens lui-même correspond non pas une évolution mais bien une révolution culturelle. J'attends donc des post-modernes qu'ils me démontrent la présence d'une autre matrice de sens, qu'ils précisent son lieu propre et sa

pertinence spécifique. J'attends une grammaire esthétique, capable de déloger et de remplacer l'ancien régime métaphysique articulé sur l'être du monde, d'autrui et du moi.

II. UN PRÉCÉDENT INTÉRESSANT: LA RENAISSANCE ITALIENNE

Je ne m'étonne guère des problèmes que pose la tâche de tirer au clair le statut du présent. Comme le dit Hegel, la chouette philosophique prend son envol au crépuscule. J'en prends prétexte pour proposer un autre détour: une visite aux origines historiques la modernité, où il apparaît que ce paradigme s'est construit autant grâce à la Renaissance que contre elle¹⁵. Au lieu de définir a priori la matrice esthétique, je ferai donc le portrait épistémologique du cas de figure italien, entre 1350 et 1517 en choisissant trois axes successifs et cumulatifs: l'humanisme philologique qui mena un âpre combat contre le rationalisme scolastique; l'artiste en tant qu'*uomo universale* héroïque; enfin, l'homme d'action animé par la *virtù*. La phase initiale permet de comprendre comment un paradigme esthétique a dissout l'autorité du paradigme rationaliste précédent, tandis que la phase finale montre l'émergence du paradigme également rationaliste de la modernité. Du point de vue macro-historique, la Renaissance apparaît donc comme une sorte de parenthèse esthétique entre la scolastique et le mécanisme du XVII^e siècle.

¹⁵ Les fondateurs de l'âge moderne n'ont pas reconnu le premier versant puisqu'ils cherchaient à le disqualifier. Ils ont, par contre, bien explicité le second. Cf. Henri Gouhier, *Les premières pensées de Descartes. Contribution à l'histoire de l'anti-Renaissance*, 2^e édition, Vrin, Paris, 1979.

A. Une esthétique du discours

On sait que les premiers humanistes sont des collectionneurs de manuscrits antiques, des traducteurs du grec au latin et des éditeurs du corpus classique. Ils s'embarquèrent de bonne heure dans des controverses étymologiques, grammaticales et paléographiques entre eux. Mais comment expliquer que ce genre de préoccupations ait fini par détrôner la culture scolastique opérant à l'échelle de la chrétienté romaine et appuyée sur l'Église ainsi que sur le solide réseau des universités? Cette victoire n'a pas été obtenue en contredisant les vérités scolastiques, ni en opposant thèse à thèse, argument à argument, métaphysique à métaphysique¹⁶. Les humanistes ont plutôt mis en oeuvre une contestation et une relativisation de l'intention savante qui dominait leur temps¹⁷. Ainsi, au tournant du XIV^e siècle, Coluccio Salutati, dans une lettre à un logicien de l'Université de Bologne, revendique les droits de la poésie «qui a prééminence sur tout ce que nous sommes à même de connaître, et qui seule permet de parler de Dieu.»¹⁸

Que faisait-on dans les Universités? On y poursuivait un immense et séculaire effort d'expression discursive pour rendre compte de l'unité d'un destin révélé et d'une expérience terrestre intelligible. On suivait un programme de cours dans des disciplines distribuées entre

¹⁶ Les doctrines scotistes et occamistes s'en chargeaient, ce qui avait pour effet de renforcer les privilèges universitaires du savoir. Les controverses averroïstes qui se poursuivent au XV^e siècle jouent le même rôle.

¹⁷ Les arguments contre une continuité culturelle entre le Moyen-Age et la Renaissance sont développés avec justesse et clarté par Michel Jeanneret s'opposant aux thèses de Jacqueline Cerquiglini dans «Savoir, signe, sens: dialogue d'une médiéviste et d'un seiziémiste» in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XXII.1 (1992), pp. 19 à 39.

¹⁸ Ce logicien était Pierre des Alboïns. Cf. *Epistolario*, ed. Novati, t. III, pp. 318 sqq., cité par Eugenio Garin in *Moyen Age et Renaissance*, trad. Carme, Gallimard, Paris, 1969, p. 33.

le *trivium* et le *quadrivium*, avec des manuels de base et des exercices académiques statutaires. L'institution universitaire produit et garantit l'expert — théologien, philosophe ou canoniste — dont la fonction consiste à raffiner l'interprétation des sources et les arguments, selon les normes admises¹⁹.

De même, les genres d'écriture étaient fixes et canoniques. Les conventions de la *quaestio*, de la somme, du *quodlibet* et du *tractatus* scolastiques doivent assurer le transfert pédagogique du savoir et sa circulation internationale. Puisque la vérité du jugement métaphysique ou logique ne dépend ni du moment, ni du lieu, ni du locuteur, mais seulement de l'être et de la raison, l'impersonnalité convient au savoir en facilitant la communication²⁰. Par suite, après 1350, la scolastique produit principalement des réarrangements plus subtils des mêmes données. On discute l'argument de détail, on le retourne, on le complique dans un esprit maniériste qui exprime l'épuisement de cette matrice rationnelle.

L'élément déclencheur du rejet de la scolastique par les humanistes, c'est le latin universitaire. L'exigence esthétique se fait violenter par ce dialecte technique hyper-spécialisé, éloigné de ses origines antiques et entièrement subordonné aux besoins de la distinction logique la plus fine. Des milliers de néologismes métaphysiques, théologiques et juridiques le ferment sur lui-même. Il doit servir une pensée dont la source ultime de sens réside dans la Révélation biblique issue d'un paradigme étranger au monde latin antique. Aux yeux des universitaires, ce dialecte ne présente aucun intérêt en soi; à l'instar des langages informatiques d'aujourd'hui, il

¹⁹ À cet égard, les intellectuels scolastiques sont tous des logiciens.

²⁰ C'est pourquoi l'autorité d'un texte tient autant à sa conformité aux règles du genre qu'à son contenu. Il faut qu'on puisse y reconnaître ce qu'on sait déjà. Il s'ensuit que les cadres de la pensée deviennent de plus en plus rigides.

a valeur instrumentale en ce qu'il permet l'agencement linéaire d'une rationalité abstraite, cumulative et conclusive. Les énoncés d'un *tractatus* du XIV^e siècle ne sont donc intelligibles qu'aux initiés. Aux yeux d'étrangers à la corporation, par contre, ce latin paraît un jargon rocailleux, abrupt, rebutant et hautement artificiel. C'est une disgrâce qui contamine la pensée.

Le choc linguistique ouvre les hostilités. À partir de Pétrarque²¹, les humanistes traitent en bloc les savoirs universitaires par le mépris. Une élite, ces clercs accrochés à leurs diplômes et à leurs chaires? Non. C'est une racaille de parasites qui n'ont même pas la notion d'un engagement dans la vie réelle, au service de leurs concitoyens. Avec Coluccio Salutati²² et Leonardo Bruni²³ s'ouvre le grand débat sur les mérites respectifs de la *vita activa* et de la *vita contemplativa*: les humanistes qui comptent dans leurs rangs des marchands, des secrétaires de chancellerie, des diplomates, des papes, des banquiers, des princes, tous confrontés à des problèmes éthiques, politiques, économiques et sociaux urgents et nouveaux, ne voient pas de questions ni de réponses pertinentes dans l'Université. Des savants, ces théologiens et canonistes? Non. Ce sont des ignorants qui ne connaissent pas le premier mot des besoins humains.

C'est ainsi que l'idée de science et celle de vérité entrent en crise et sont portées sur un autre terrain. La restitution des oeuvres de l'Antiquité païenne selon une grille sélective sert donc deux objectifs distincts. D'une part, elle répond à des questions de philosophie pratique ignorées par la scolastique. D'autre part, elle fournit une norme de perfection hétérogène par

²¹ *De remediis utriusque fortunae* 1354-1366.

²² 1331-1406.

²³ 1369-1444.

rapport à la culture dominante qu'il s'agit de disqualifier. La clarté antique sert de repoussoir aux «ténèbres» scolastiques.

«Ce n'est pas par hasard, du reste, si dès son apparition, le mythe de l'antique rendit un son «païen», non pas tellement parce qu'impie, athée ou anti-chrétien, mais parce qu'il cherchait l'inspiration dans une méthode de pensée et une époque auxquelles avaient été parfaitement étrangères les préoccupations qui se trouvaient alors depuis des siècles au centre de la culture.»²⁴

Le nouveau lieu de la vérité sera la raison rhétorique: éloquence, poésie, droit civil, morale privée et familiale, politique, art épistolaire, médecine. En effet, l'orientation philologique produit une critique des rapports ambigus entre rhétorique et logique²⁵. L'universel de la pensée, ce n'est plus l'argutie logique (qui permet la distinction entre vrai et faux); l'universel, c'est le mot²⁶, le discours, la matérialité des langues (qui permet la distinction entre le civilisé et le barbare²⁷). Tout est discours et par le biais du discours, toutes les disciplines communiquent. Nouveau territoire où s'engendrent et se légitiment des significations arborescentes, organisées en écho. Cette révolution propose un art de vivre, de converser dans

²⁴ Eugenio Garin, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ Querelle qui date de la controverse entre Socrate et les sophistes. Ce sont plutôt les thèses des sophistes que choisissent les humanistes. Sur cette question au XV^e siècle italien, cf. Brian P. Copenhaver and Charles B. Schmitt, *Renaissance Philosophy*, Oxford: Oxford Un. Press, 1992, pp. 209 à 227.

²⁶ Au concile de Bâle/Ferrare/Florence (1431-1439) où l'orthodoxie grecque est représentée, la question trinitaire tourne autour de la signification du fameux *Filioque*; Valla appuie le refus grec de cette formulation en se fondant sur une théologie philologique.

²⁷ Le motif du barbare, construction humaniste qui connut un succès constant pendant toute la Renaissance, nous informe moins sur son référent (le moine universitaire) que sur les variantes de la norme esthétique. Chaque génération a écrit son manifeste anti-barbare comme d'autres rédigeaient leur thèse de doctorat. Les invariants de ces *Antibarbari* sont ceux du paradigme.

l'amitié, de persuader les citoyens, de partager la beauté et ... de s'entourer de livres. Le monde des humanistes n'est pas encore «le monde désenchanté des modernes», selon l'expression de Max Weber.

Le choix du néo-latin antiquisant et esthétisant, qui joue avec la langue, charme et amuse, devient, une fois codifié par Lorenzo Valla²⁸, le signal de ralliement des *studia humanitatis*, où les divergences doctrinales comptent moins que le culte du style. Pendant une période d'exception, la philosophie occidentale renie son alliance avec la science pour se définir comme un art. Les conséquences de ce déplacement s'avèrent considérables. De la même manière qu'ils ont changé les agents, les lieux et les règles de la vérité, modifiant aussi l'éventail des disciplines et les rapports entre elles, les humanistes changent de genres littéraires en même temps que d'interlocuteurs²⁹. Ils s'expriment par la lettre, l'*oratio* cicéronienne, la nouvelle, le dialogue, la diatribe, le recueil d'adages, les annotations, les emblèmes. Ce sont là des genres qui se prêtent à la pensée concrète. Dans le cours d'ouvrages aux propos fort sérieux (tels l'institution du prince, le libre arbitre, l'étalon monétaire ou encore le traitement de la mélancolie), on trouve donc des procédés littéraires digressifs à nos yeux mais centraux pour l'auteur. Car écrire, c'est communiquer, suivre les intrications de la vie en rattachant toute spéculation à sa circonstance. Le contexte fait partie du texte. La personnalisation du discours garantit une vérité d'authenticité.

²⁸ *Elegantiaēlinguae latinae* (1444) qui promeut les normes de la *copia verborum* et de la *varietas*.

²⁹ Jean Pic de la Mirandole, conscient de l'altérité entre deux réseaux culturels parallèles, rédige soit en néo-latin, lorsqu'il parle aux humanistes, soit dans «l'écriture de Paris» (scolastique) quand il traite de métaphysique pour les lecteurs traditionnels.

On se tromperait donc en négligeant les mises en scène, les souvenirs de voyages, les jeux de mots et les soupirs sur les malheurs du temps. Une oeuvre humaniste s'entend comme un vaste chantier où la découverte fait irruption dans l'acte même d'écrire³⁰. D'où la priorité accordée au style narratif. D'où, également cette vivacité particulière (parfois encombrante de prolixité) marquée par la métaphore, l'interjection comique, l'allitération savoureuse, la complicité érudite dans l'allusion, sans parler des dérapages dans la bouffonnerie et dans le commérage diffamatoire³¹. Ne sont recevables que les connaissances qui ont un retentissement dans l'émotion. On voit alors apparaître le souci du corps dans l'intellectualité. L'écriture l'explore par le biais du vêtement, de la gastronomie, de la peste, du plaisir sensuel, de la danse, de l'escrime ou du passage du temps. Voilà des faits de discours radicalement nouveaux comme l'est la figure de la femme et celle de l'enfant, décrites par des hommes.

Ce choix esthétique a pour effet de suspendre la finalité conclusive et totalisante du discours. Il engendre l'irisation du moi en atomes temporels distincts. Il risque l'exploration des idées dans plusieurs registres sans viser d'unité ultime. Par suite, le discours opère dans ce que nous appelons la différence et la dissémination. Il pratique le mélange des genres, la digression étudiée et le métissage. Il privilégie l'horizontalité plurielle pour abolir l'idée d'orthodoxie théorique. Épicurisme innocent, tout à fait exceptionnel dans l'histoire de

³⁰ Ce trait s'étendra à la Renaissance du nord. Il domine encore les *Essais* de Montaigne.

³¹ Cette manière d'écrire, tellement étrangère à la modernité, sera encore celle de Galilée à la fin de sa vie. Ses insolences dans le *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) sont responsables d'une grande partie de ses problèmes avec le Saint-Office, dans un siècle où l'hérésie ne fait pas bon ménage avec les railleries envers le pape.

l'Occident chrétien et qui périra de ne s'être ni fondé, ni justifié³². Néanmoins, les humanistes philologues ont produit, avec rapidité, intensité et vitalité une quantité d'œuvres étonnante³³. Si l'imprimerie n'a pas suscité leur mouvement, elle l'a favorisé. Non seulement ont-ils établi (en comptant ici leurs successeurs du XVI^e siècle) le corpus philosophique et littéraire de l'Antiquité que nous utilisons encore aujourd'hui, ainsi que le texte biblique et une large part de la patrologie, mais encore ils ont élaboré et explicité les méthodes objectives de l'édition critique. En faisant converger l'épigraphie, le droit, la numismatique et l'histoire avec les sciences linguistiques, ils ont donné la première définition de ce que nous appelons la culture. À cela s'ajoutent leurs propres créations et leur correspondance. De plus, en renonçant aux graphies gothiques au profit de l'italique minuscule, Poggio Bracciolini a radicalement modifié l'accès à la lecture; Alde Manuce suivit son initiative en l'adaptant aux caractères d'imprimerie. Les splendides éditions incunables de ce siècle incarnent la grandeur de l'esthétique du discours. Dès l'avènement de Nicolas V Parentucelli au pontificat, en 1447, six ans avant la chute de Constantinople, on pouvait constater que le paradigme esthétique s'était imposé.

B. Une esthétique urbaine

Dans son chapitre sur la problématique sujet-objet à la Renaissance, Ernst Cassirer commence par la nouveauté du regard:

«La relation à double face et à double sens que la Renaissance entretient avec le Moyen Age et l'Antiquité ne se montre nulle part

³² Les traités sur le plaisir sont assez rares, entre le *De voluptate* de Valla (1431) et le *Dialogue of Comfort* de Thomas More (1534).

³³ Ce que Garin qualifie de «luxuriance culturelle» *op. cit.*, p. 12.

aussi clairement que dans son attitude devant le problème de *conscience de soi*, point de concours de tous les courants intellectuels dont elle se nourrit.»³⁴

Conscience de soi et subjectivité ont fourni aux humanistes un ancrage concret sous-tendant l'itinérance et même le vagabondage de la raison rhétorique. Pour eux l'orientation de la conscience n'est pas sous l'empire de la «fonction sujet»³⁵ que l'on verra s'auto-instituer au XVII^e siècle. Elle se veut concrète, enracinée, identifiée à l'imaginaire, à la mémoire, à la vitalité du corps. La conscience de soi choisit l'intensité contre la systémativité: elle relie toutes les facettes de l'idiosyncrasie.

Son organisation instable s'ordonne autour de la visée expressive et créatrice plutôt que selon l'intention réflexive qui rassemble et juge.³⁶ C'est bien dans ces termes que les acquis anthropologiques de l'humanisme se transmettent à une lignée distincte: celle des artistes producteurs d'œuvres plastiques dans l'espace séculier des villes italiennes. Pour un temps, on avait contesté³⁷ la thèse fondamentale de Burckhardt³⁸ faisant de l'artiste l'incarnation

³⁴ Ch. IV de *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, trad. Quillet, Ed. de Minuit, Paris, 1983, p. 159.

³⁵ Le sujet moderne, en effet, résulte de l'abandon de son inscription spatio-temporelle au profit d'une position épurée, séparée du monde sensible et de l'imaginaire. À partir de cette transcendance épistémique, le cogito s'attribue un rôle auto-fondateur et fait du sujet pensant l'auteur des normes de réalité et de vérité. La position sujet indique d'abord la priorité du jugement scientifique, type d'ordre inconnu de la Renaissance. La séparation entre le moi et le non-moi se fait donc autrement.

³⁶ «L'artiste, le virtuose et l'«individualité», l'homme qui précisément a redécouvert la richesse et la valeur inépuisable de l'individualité, part en guerre contre une philosophie pour laquelle l'individualité représente quelque chose d'absolument contingent, de purement "accidentel".» écrit Cassirer décrivant les attaques de Pétrarque contre la scolastique, *op. cit.*, pp. 165-166.

³⁷ Entre autres, Paul Oskar Kristeller, «Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Jacob Burckhardt» in Tinsey Helton, *The Renaissance. A*

paradigmatique de la Renaissance italienne. On y revient³⁹ aujourd'hui avec plus de sûreté encore et de meilleurs raisons. On veut signifier par là que l'architecte, le peintre et le sculpteur réalisent le sens de l'esprit renaissant dans tous les secteurs d'activité. En effet, l'artiste mobilise la définition dynamique et fluide de l'individualité élaborée avant lui pour montrer «la productivité de l'artiste créateur, infiniment supérieure à celle du théoricien»⁴⁰. Il explicite visuellement son vitalisme anti-intellectualiste, car on ne peut nier cette nuance de protestation, même chez les philologues les plus livresques: la science de la règle ne produit pas la poésie, tout au contraire, c'est la poésie qui laisse apercevoir la règle⁴¹. L'artiste traduit l'indétermination naturelle de l'homme en disciplinant son génie propre pour se rendre fécond et se créer lui-même. Car l'oeuvre façonne l'homme autant que l'homme produit l'oeuvre.

Reconsideration of the Theories and Interpretation of the Age, Madison: the Un. of Wisconsin Press, 1964, pp. 27 à 52..

³⁸ Jacob Burckhardt, ami et collègue de Nietzsche à Bâle, est le premier historien qui délimite une période autonome entre le Moyen Age et les temps modernes. Il officialise le nom de Renaissance et conçoit celle-ci entièrement sous le signe de l'esthétique, dans *Civilisation de la Renaissance en Italie* [1860], trad. Schmitt et Klein, Le livre de poche, 2 tomes, Paris, 1986. Burckhardt est précédé par Jules Michelet dans son choix de terme et dans le rôle fondateur attribué à l'individualité héroïque. Dans *Renaissance et Réforme* (1855) qui fait partie de son *Histoire de France*, Michelet se concentre sur le XVI^e siècle: ses héros sont Luther, Copernic et Rabelais.

³⁹ William Kerrigan and Gordon Braden, *The Idea of the Renaissance*, Baltimore and London: The Johns Hopkins Un. Press, 1989; cf. ch. I «Burckhardt's Renaissance»,

⁴⁰ Cassirer, *op. cit.*, p. 211.

⁴¹ D'où le risque inhérent à une individualité s'appuyant sur le génie, c'est-à-dire sur une inspiration qu'il ne peut ni déduire, ni commander. Le rationalisme du XVII^e siècle écartera ce risque en restaurant un idéal de savoir: le rapport à la méthode donne bien le contrôle au sujet mais il tue l'héroïsme. C'est le régime du travail qui l'emporte sur celui de l'oeuvre, selon la distinction de Hannah Arendt.

L'artiste emprunte en outre à l'humanisme philologique sa liberté par rapport aux institutions puisque le type de l'artiste s'est affirmé en se dégageant progressivement des corporations d'artisans anonymes et communautaires qui assuraient la vie matérielle de leurs membres. Désormais agent libre, l'artiste mobilise la richesse privée et publique sous le mode du mécénat et des concours civiques où il entre en concurrence avec d'autres talents individuels aussi affirmés et singuliers⁴². L'accumulation mercantile, le profit du banquier et les impôts sur la richesse trouvent par l'esthétique urbaine la voie spectaculaire et glorieuse qui consacre pour chaque citoyen la supériorité de la *vita activa*. La référence antique, norme de perfection et source de recherches novatrices, s'affirma brusquement à la découverte du manuscrit de l'*Architectura* de Vitruve, au Mont Cassin, en 1414. Ce qui dormait obscurément la veille devint évidence et lumière indispensable.

Deux traits distinguent le philologue de l'artiste civique: le rapport à l'action et le profil de connaissances. D'abord, notons que le paradigme esthétique de la Renaissance italienne est aux antipodes de l'idéal du dilettante désengagé et désabusé. La dignité de l'art ne donne pas quelque chose à consommer ou à contempler; elle donne quelque chose à faire. Ainsi, l'autobiographie de Benvenuto Cellini, *Vita* (1558-66) nous présente une suite haletante d'aventures se terminant par la fonte d'une statue de bronze dans la maison du sculpteur, effectuée de ses propres mains, entre la vie et la mort d'épuisement. Michel-Ange se voyait comme un ouvrier manuel, un frère des équarisseurs de marbre des carrières de Carrare qu'il

⁴² Après l'érudit, l'artiste découvre bientôt le caprice du mécène, du banquier, du condottiere ou du cardinal; il éprouve la difficulté de séduire et de durer dans le goût public; il rencontre la pénurie des fonds publics qui fait fermer les chantiers. Il s'aperçoit que sa liberté individuelle est grevée de contraintes.

fréquentait. L'artiste s'exprime dans des projets-défis; son génie exige qu'il pense et agisse dans la solitude, tout en intervenant dans la cité. Son matériau n'est pas le mot mais diverses matières naturelles. Or, ce regard sur la nature prend la forme d'un duel performatif très différent du regard de la raison instrumentale moderne parce que l'idée renaissante de nature n'est pas construite par des opérations de réduction à l'objectivité. En effet, la nature, dans la pensée des XV^e et XVI^e siècles est investie de puissances et de dangers mystiques inconnus de la scolastique. D'où une expansion des savoirs occultes; numérogie, magie, astrologie, alchimie circulent largement, portées par une curiosité cosmique. On aurait tort d'y voir des préfigurations des sciences expérimentales modernes et on aurait raison d'y lire un effet normal de l'anomie épistémologique, recherchée et cultivée pour elle-même. Quand au profil de connaissances dont l'artiste a besoin, il inclut toutes les disciplines des *bonae litterae* en y adjoignant des mathématiques et des sciences de la nature qui appartiennent à une épistémologie différente. Si l'on examine la géométrie, la mécanique, l'optique et l'astronomie dans les écrits de Léonard de Vinci, par exemple, il est évident que ces disciplines n'ont plus de fondement métaphysique. La scission entre l'homme et la nature y est beaucoup plus nette et consciente que chez les littéraires.

Burckhardt voit dans le type de l'artiste créateur le sommet de l'idéal d'humanité de la Renaissance italienne qu'il désigne par l'expression d'*uomo universale*⁴³. Dans cette équation tout à fait élitiste, on voit se rencontrer l'extrême individualisme et l'extrême esthétisme convergeant dans l'action créatrice. Et c'est Leon Battista Alberti⁴⁴ que Burckhardt choisit pour

⁴³ Burckhardt, *op. cit.*, tome I, p. 204.

⁴⁴ 1404-1472.

l'illustrer. Certes, la stature intellectuelle d'Alberti impressionne. Il maintient, dans ses trois traités sur l'art,⁴⁵ le type de formation nécessaire à l'artiste: une omniscience surhumaine. La force de caractère, le sens civique et l'énergie physique s'ajoutent aux disciplines poétiques, scientifiques et comptables. Auteur de la première grammaire du toscan, d'un ouvrage sur la famille, de nouvelles, de discours moraux à l'usage de la petite bourgeoisie moins instruite, il fut aussi responsable du chiffre de la correspondance pontificale pendant le temps nécessaire à l'invention des codes. Même le sentiment religieux ne lui échappe pas puisqu'il fut ordonné prêtre à la fin de sa vie, sans souci de carrière ecclésiastique. Alberti entretient un esprit vraiment autre que celui du spécialiste médiéval ou moderne. Il est l'un des meilleurs produits de l'éducation libérale. C'est à lui qu'on doit la doctrine de la ville comme oeuvre d'art. Urbaniste plus qu'architecte, il traite l'espace urbain comme un discours: syntaxe, sémantique, ponctuation, stylistique. Avec la statuaire civile, la *piazza*, le *palazzo*, le *duomo*, les fontaines, les ruines antiques et les arcades commerçantes, il compose un ensemble où les fonctions pratiques des bâtiments se soumettent à des règles de proportions rationnelles tout en réalisant des prodiges d'équilibre mécanique. La façade de Santa Maria Novella et la *palazzo Rucellai* de Florence expriment cette élégance du dessin albertien qui montre à tous pourquoi il est utile qu'une cité-État soit riche et que ses artistes aient du talent.

Arrêtons-nous un instant sur l'invention du discours architectural urbain car il montre bien l'écart entre le paradigme médiéval et celui de la Renaissance. En effet, la ville devient un lieu doublement différent. D'abord, à l'égard du gros bourg que continue d'être la ville dans

⁴⁵ *De pictura* (1436), *De re aedificatoria* (1452) et *De statua* (1464-70).

le reste de l'Europe: agrégat de fonctions nues, formé au hasard⁴⁶ autour de l'église verticale et du château défensif, sa structure garde une continuité avec le village archaïque, sans recul ni perspective. Par contraste, la composition de la ville italienne suit un plan d'ensemble conscient, articulé et polycentrique⁴⁷. Chose nouvelle, le paysage est pris en compte: fleuve, colline, lumière, flore deviennent un décor. Depuis un siècle, il a fait son apparition dans l'espace pictural; l'urbanisme émerge parallèlement aux techniques de la perspective. Or, l'accentuation du style individuel de chaque nouveau palazzo signé, de chaque bâtiment public dessiné pour signifier une autorité spécifique, de chaque quartier, désormais différencié par la richesse de ses habitants, met en oeuvre un code auquel il convient de s'initier. Symétrie du spectacle: les fenêtres savantes des immeubles servent à laisser voir le spectacle de la rue, du carnaval et même du bûcher et du gibet tandis que la puissance propriétaire affiche son goût et sa civilité à l'intention des regards extérieurs et anonymes. Ainsi, pour assurer l'autorité d'une élite, la façade décorée et solennelle remplace les douves, herses et mâchicoulis. Les étrangers venus du nord de l'Europe, tels Rudolf Agricola, John Colet, Érasme et Conrad Celtis, se disent déroutés et fascinés devant ces villes. Car précisément la ville ne se voit plus comme un prolongement de la nature; elle se choisit et se gère. La forme a supplanté la fonction.

Et, dans ce saut qualitatif, les repères traditionnels se perdent. En reconnaissant l'intérêt de l'individualité, en l'accentuant, on génère une dynamique centrifuge qui fait éclater la

⁴⁶ Selon un ordre empirique qui est loin d'être simple mais qui est vécu comme immédiat.

⁴⁷ Dont le modèle pourrait être la cité grecque. J'exclus ici le Royaume de Naples, conquis par les Aragonais dans le premier tiers du Quattrocento, qui ne connaîtra que peu des bouleversements de la Renaissance à cause de son organisation féodale orthodoxe en comparaison du centre et du nord de la péninsule.

communauté. La ville italienne modifie donc structurellement les rapports entre les citoyens dans la mesure où la convergence ne peut plus se fonder sur les données stables de naissance et de la recherche du salut. C'est pourquoi les médiations deviennent conscientes et prennent un relief problématique. Par exemple, les Italiens découvrent que la concurrence entre les villes reproduit la concurrence entre individus. Faire délibérément du discours le lieu de l'universalité, faire de l'intersubjectivité érudite le lieu du dialogue, enfin, faire de la grammaire urbanistique le lieu de la socialité renvoient à une nécessité inédite: il faut construire explicitement par la culture ce que l'on vient de dissoudre et qui se donnait comme nature. C'est ainsi que l'idée de société, d'emblée problématique, apparaît comme essai de réponse à l'effondrement des anciennes solidarités communautaires. Une première étrangeté marque donc la ville italienne par rapport au reste de l'Europe⁴⁸.

Une seconde étrangeté affecte la ville ainsi codifiée: c'est la scission ville/campagne. Le paysan toscan ou ombrien se découvre exclu par la logique urbaine, autant mais à un autre titre que le visiteur français ou batave. De plus, la ville comme oeuvre d'art impose une scission supplémentaire et très spécifique à ses habitants. Plus la rue est spectacle, plus le jardin sera jalousement clos, à l'abri des regards. Le dehors et le dedans imposent deux arts de vivre distincts: le public et le privé. C'est la Renaissance qui invente l'idée de vie privée et qui rencontre le potentiel de conflits entre les deux versants.

⁴⁸ J'insiste sur le fait que ce phénomène stylistique n'est pas l'effet de l'enrichissement. Car les Pays-Bas, aussi prospères que l'Italie du Quattrocento ne font pas ce choix esthétique.

L'étonnant, c'est qu'Alberti n'est pas une exception dans le Quattrocento. Burckhardt pouvait choisir entre Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio, Donatello et beaucoup d'autres moins écrasants, peut-être, mais tout aussi imbus de création.

Beaucoup d'entre eux pratiquaient le portrait. L'affirmation individualiste trouve ici un lieu approprié à l'exercice de deux forces: celle du peintre et celle de son modèle (et commanditaire). On peut voir au Musée des Offices un dyptique exécuté par Piero della Francesca autour de 1470. Deux petits portraits⁴⁹ énergiques: celui de Battista Sforza et celui de son mari Federico da Montefeltre, duc D'Urbino, tous deux représentés de profil⁵⁰. Il sont à peine sortis de la jeunesse mais dépourvus de grâce fragile. Ils ne sourient pas, ont le port altier et l'expression déterminée de ceux qui commandent. Ils se font face, chacun enclos dans son cadre. Ni l'un ni l'autre ne montre d'aptitude au compromis. Chacun apparaît comme un monde auto-suffisant. Piero della Francesca n'a peint que leurs têtes, sur fond de paysage semblable, avec des couleurs vives et lisses. Il les a respectivement situés dans des espaces équivalents, dans une pleine lumière étale qui paraît émaner des personnages eux-mêmes et qui n'épargne aucun détail. Les lignes sont précises et cruelles (pour le nez cassé du duc!): elles écartent la convention au profit de la singularité ramassée. Le style très affirmé de l'artiste a perçu et rendu l'âpreté hautaine de ses modèles: rien d'amène, de charmant ou d'aimable dans ces visages qui n'appartiennent guère au registre de l'intimisme. La simple juxtaposition des deux portraits suggère déjà l'affrontement entre les deux personnages. Le spectateur perçoit en

⁴⁹ Vraisemblablement, le format des tableaux qu'on emporte en voyage.

⁵⁰ On reconnaît là comme dans beaucoup de portraits du XV^e siècle, l'influence des médailleurs. On peut comparer avec le buste de Battista par Francesco Laurana, au Bargello de Florence.

fait un triangle de puissance: car aussi forts que soient Federico et Battista, ils ont besoin du talent de Piero pour fixer leur gloire dans la durée. Trente ans plus tôt, ce même triangle esthétique et profane n'avait pas de statut, ni de réalité.

La mutation complète dans le statut de l'art s'opère dans le cadre du Quattrocento. Nous voyons que, de l'artisan anonyme, reproduisant collectivement des recettes décoratives selon les conventions d'un symbolisme religieux immémorial, à l'artiste érudit, signant des travaux audacieux (profanes et religieux) placés sous le signe des rapports entre la Nature, la Raison et la *Furore* de son génie intermittent, il existe un écart analogue à celui qui sépare le philosophe universitaire du philologue humaniste⁵¹. Et cet écart tient d'abord à un modèle individualiste qui surgit, séduit et s'impose à l'ensemble de la culture. La rapidité et le succès du changement de paradigme constitue en soit une nouveauté brutale. Sa coupure avec les éléments traditionnels de l'identité (naissance, patronyme, rang, sang, sol) l'est tout autant⁵². Ce nouveau système d'évidences légitime l'aspiration à devenir soi-même par la culture plutôt qu'à se recevoir de la nature. Il unifie les registres du paradigme esthétique sous deux chefs: le monisme (pulsion, goût, imagination, raison, expression) qui exacerbe la singularité, d'une part, et, d'autre part, la volonté de puissance donnée en spectacle à la cité dans une création formelle. Paradoxe d'une

⁵¹ Souvenons-nous que les autorités civiles et les papes doivent apprendre à négocier avec l'artiste dont ils achètent les services hautement personnalisés.

⁵² Alberti et Léonard sont des enfants illégitimes. Nicolas V Parentucelli vient d'un milieu de paysans pauvres, etc. Ainsi, dans ce cadre nouveau, un bâtard peut être prince des arts (Alberti); un autre bâtard (Érasme) peut être prince des lettres.

culture qui justifie son projet en se plaçant sous le signe de l'*imitatio* des Anciens⁵³. Et lorsqu'au milieu du XVI^e siècle, Giorgio Vasari réfléchit sur cette trajectoire⁵⁴ des artistes individuels, en compagnie de cardinaux, d'ambassadeurs et de princes, désormais ses égaux, il introduit le concept de progrès dans l'histoire de l'art et n'hésite pas à juger que Michel-Ange a surpassé les génies de l'Antiquité classique.

C. UNE ESTHÉTIQUE DE L'ACTION POLITIQUE

Alberti ne manifesta jamais d'intérêt pour les techniques militaires mais à la fin du siècle, son admirateur, Léonard, ne se gêna pas pour annoncer ses services (contre rémunération) auprès de Ludovic le More, en matière de fortifications, d'artillerie et d'armes nouvelles. Sa lettre de 1482 énumère tous ses talents d'*artifex polytechnes*. Les temps ont changé: les invasions des barbares du nord⁵⁵ s'ajoutent aux guerres entre les villes italiennes et à l'ambition territoriale pontificale. Les armées privées terrorisent les campagnes. Partout surgissent des menaces à la sûreté de la vie et des biens.

Un troisième courant d'idées s'ajoute alors aux deux premiers dont il adopte le primat esthétique, la supériorité de la *vita activa* ainsi que l'individualité créatrice dans le cadre civique.

⁵³ On peut observer dans le champ de la rhétorique une intéressante séquence de controverses sur les mérites de l'*inventio*. Quoique non immédiatement superposable au travail de l'artiste, cette exploration indique des déplacements inconscients.

⁵⁴ *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes, de Cimabue à nos jours*, 1550 et 1568.

⁵⁵ Les armées françaises et impériales (allemandes et espagnoles) qui déferlent sur l'Italie, à partir de 1494. Voici donc le dernier avatar du mythe du barbare.

Et du motif anthropologique de la *virtù*, secondaire et flottante depuis Pétrarque⁵⁶, on va faire une véritable doctrine de l'action efficace, à connotation militaire: l'esthétique de la *virtù*. Et puisque c'est Machiavel qui l'a conduite à ses conséquences ultimes, ou peut tenter de recomposer la notion à partir des éléments de ses oeuvres. N'attendons pas de Machiavel une théorie démonstrative. Fidèle à l'anti-dogmatisme renaissant, il nous raconte des *exempla*, fournit des contextes, accumule les facettes, évoque des règles et lance des significations éparpillées. Son propos dessine une puissante esthétique de l'action assurant la gloire de l'agent et de l'État par la séduction du succès.

Le chapitre final du *Prince*⁵⁷ de Machiavel peint le profil du conquérant *virtuoso*⁵⁸ capable de sauver et d'unifier la patrie italienne. Dans l'ordre d'apparition au fil du texte, on trouve les quatorze catégories suivantes: honneur, sagesse, talent, profit, *fortuna*, grandeur, libre arbitre,

⁵⁶ Dans le *De otio religiosorum* (1347) on trouve une définition de la *virtù* comme caractère charismatique de l'action capable de mater la fortune (même idée dans *Fam.* I, 2, 24). Aussi, chez Salutati, Bruni, Palmieri, dans la première moitié du XV^e siècle. L'esprit le plus aventurier et insolent. Poggio Bracciolini, affirme, vers 1435, que tout ce qui est digne de mémoire dans le passé s'est accompli par la force, au mépris de la justice et de la loi. Cf. *Utra artium, medicinae an juris civilis praestat*. Mais aussi à partir de 1460, pour exalter la force créatrice, on parle d'*ingenio e virtù*: «... ces deux termes serviront constamment à indiquer pourquoi il faut être attentif à certaines oeuvres, à certains talents. L'Arétin y a sans cesse recours, et pas seulement pour parler des artistes». Cf. André Chastel, «L'artiste» in Eugenio Garin, dir., *L'homme de la Renaissance*, Seuil, Paris, 1990, p. 278.

⁵⁷ Ch. XXVI «Exhortation à prendre l'Italie et la délivrer des barbares», Machiavel, *Oeuvres complètes*, Edmond Barincou dir., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952.

⁵⁸ Il s'agit de la *virtù* intrinsèque du chef et non pas de celle qu'il doit inculquer aux citoyens par la terreur. Sur la *virtù* avant Machiavel et dans ses textes, cf. Philip P. Wiener, ed., *Dictionary of the History of Ideas*, New York: C. Scribner's sons, 1974, à l'article «Virtù» par Jerrold E. Seigel, t. IV, 476b à 486a.

vertu militaire, force, adresse, esprit, excellence, réputation, coeur. Aucune de ces catégories (sauf peut-être la dernière) ne relève directement de l'éthique chrétienne traditionnelle. Toutes concernent la puissance concentrée dans un agent pour atteindre le but visé. Car la *virtù* est le fait d'un individu lancé dans l'action pour l'emporter sur d'autres agents: caractère d'excellence dynamique comparable à l'excellence du champion olympique. Son fondement moniste s'affiche clairement puisque la *virtù* requiert absolument la combinaison de la *grandezza dell'animo* avec la *forza del corpo*⁵⁹ optimisée au moment opportun. Déjà, cette condition introduit une chimie mystérieuse, implique un don spontané et naturel qui ne se mérite ni plus ni moins que le génie de l'artiste⁶⁰. C'est que la *virtù*, c'est d'abord un style d'action, ce que la Renaissance appelle un *modo del procedere*. Elle ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas, ne s'imite pas. Ce n'est pas le résultat transitif d'une méthode récapitulable et transférable⁶¹. Et bien qu'elle exige connaissances, santé, exercices, calcul et une discipline de fer, la *virtù* comporte une composante magique qui fait la vérité de l'action, c'est-à-dire son succès: c'est la séduction. Nous recoupons ici l'idéal des humanistes rhéteurs et celui des artistes civiques.

⁵⁹ Sur ce point, Cf. Friedrich Meinecke, *L'idée de la raison d'État dans l'histoire des temps modernes*, trad. Chevallier, Droz, Genève, 1973, p. 35.

⁶⁰ Agathocle n'est pas doué pour la *virtù*: quoi qu'il fasse, ce sera dans le déshonneur (*Prince*, ch. VIII). Hannibal et César Borgia accumulent autant de «crimes» et pourtant, ils y réussissent, chacun à sa manière (ch. XVII).

⁶¹ Roberto Miguelez assimile les règles machiavéliennes de l'action aux règles transactionnelles du jeu d'échecs. Cf. «Machiavel et la rationalité du politique» in D. Letocha, dir., *Relire Machiavel aujourd'hui*, Carrefour 14.2, Ottawa 1992, pp. 3 à 27.

Séduction, c'est-à-dire, puissance en partie irrationnelle, irréductible à une science ou à une technique⁶². Cet art d'agir sur les situations est indifférent à l'éthique chrétienne dont les règles sont accessibles à tous et la pratique universalisable. Au contraire, la notion de *virtù* est fortement élitiste, par où elle deviendra intolérable à la culture moderne.

Le statut esthétique de l'action *virtuosa* apparaît plus clairement lorsqu'on insiste sur son extériorité non réflexive. Puisque c'est la réussite effective qui fait le style *virtuoso*, la *virtù* se juge a posteriori. Elle ne réside pas dans l'essence de l'agent ni dans la nature de son projet; plutôt, l'idée de *virtù* exprime une série indéfinie de rapports entre l'agent et la réalité dynamique. Du point de vue du paradigme esthétique, on peut en mentionner deux: le rapport aux spectateurs et le rapport au temps. De quoi sont-ils faits? Tout d'abord, il n'existe pas de *virtù* sans spectateurs. En effet, l'ascendant impondérable et contagieux suscité par la prouesse, par l'aplomb, par l'élégance «naturelle» du héros est proprement constitutif du phénomène. Le soldat veut suivre celui qui a tenté le sort et qui a gagné.

Le thème de la *fortuna*, chez Machiavel, c'est cet impondérable qui n'obéit pas aux arguments mais peut s'incliner devant l'acier d'une volonté musclée. La *virtù* séduit donc la *fortuna* par mille moyens dont aucun n'est infaillible en lui-même. Faut-il, ici et maintenant, contourner l'obstacle, ou mimer la faiblesse, ou créer un climat de victoire anticipée, ou réserver ses forces, ou braver le danger flairé ou encore tendre une embuscade? Le savoir doit être relayé par la sûreté d'un instinct quasi animal. Il s'agit alors d'éblouir celui qui n'imagine que son propre échec en le surprenant par une action d'éclat et le voilà attiré par une force

⁶² D'ailleurs, lorsque Machiavel en parle substantivement, il ne peut s'empêcher de la personnifier en lui attribuant des humeurs changeantes et des fins secrètes. Elle va et vient selon son caprice. C'est là une sorte de laïcisation du mystère de la grâce.

magicienne qui s'amuse du destin. La *virtù* est un charisme puissant, attaché à la jeunesse. Machiavel écrit que le succès viendra aux audacieux qui bousculeront la *fortuna* et la séduiront comme une fille.

Mais le rapport le plus décisif parmi tous ceux qui constituent la *virtù*, c'est celui qui lie l'agent au temps. Machiavel estime que l'élément le plus rationnel dans la *virtù*, la connaissance de *necessità* (acquise par l'étude de l'histoire et la pratique du terrain), ne peut garantir le succès à elle seule. Cela est dû à l'instabilité des situations et des hommes. En effet, à chaque moment, les paramètres changent, forçant l'agent à adapter sa stratégie. Ce qui est irrésistible, c'est le génie du «timing», comme on dirait dans notre jargon. Ce qui aurait réussi hier échouerait aujourd'hui. tout jugement doit rester relatif. C'est *in situ* que le talent se manifeste, que l'action souple prend son rythme et que les mouvements de l'adversaire s'évaluent. Pour apprivoiser les variations temporelles, la *virtù* exige le génie de l'improvisation individuelle s'exerçant par l'appréciation instantanée d'une conjoncture toujours mobile. Une bonne loi comme un assassinat approprié sont mesurés en tant que réponses pertinentes à des situations ponctuelles. L'imagination, l'adresse, la rapidité et l'audace produisent l'avantage par effet de surprise, non pas que l'adversaire soit ignorant, mais du fait que, dans un contexte nécessairement singulier, l'agent crée une dynamique aussi singulière que lui-même. La *virtù* ne reconnaît donc au pouvoir de séduire l'imprévu en l'intégrant; ce même pouvoir crée la riposte inédite, celle qui a le plus de chances d'être imparable. Or, pour que l'agent *virtuoso* soit parfaitement disponible au moment présent, à la ville comme à la guerre, il faut que son

rapport au temps réalise une condition préalable: le mépris de la mort⁶³. Seule cette souveraine indifférence donne la hauteur de vue, la grâce inimitable et l'intrépidité qui séduisent le vulgaire. Tenir pour peu sa propre mort, tenir pour peu la vie d'autrui sont les conditions qui permettent de tenir pour tout l'entreprise de puissance. Dans la liberté de la *virtù*, l'individu traite l'action comme une oeuvre d'art méritant la gloire à son créateur sur le théâtre de la cité. Au sens large, la doctrine de la *virtù* est une poétique de l'action. N'est pas fondateur d'État qui veut.

La doctrine machiavélienne de la *virtù* explicite les conséquences de la scission public/privé en réfléchissant à tous les dangers que recèle le secret d'une conscience individualisée. L'État à «restaurer» (en fait, il est à construire) paraît alors bien fragile. Machiavel renonce à chercher le retour en arrière dans l'unanimité féodale. En acceptant l'individualité, il accepte aussi que soient favorisées la duplicité, la ruse et la trahison, c'est-à-dire la corruption politique que la morale est impuissante à contrôler. La cohérence exige donc, selon Machiavel, un impératif d'efficacité politique qui légitime plus de duplicité, plus de ruse, plus de trahisons chez le prince que chez le citoyen. À cette dialectique quantitative de la force, l'épreuve du style apporte la clef: un saut qualitatif dans la *virtù*. Et pour maintenir un rapport de forces favorable au prince, il faut encore la séparation parfaitement contrôlée entre l'image publique du prince et son identité privée.

⁶³ Dans *Condition de l'homme moderne* (trad. Fradier, Calmann-Lévy, Paris, 1961, p. 45), Hannah Arendt donne le nom de «courage politique» au choix machiavélien de la liberté contre la mort. Machiavel a rétabli l'évidence qui domine la philosophie politique depuis Solon jusqu'à Sénèque: le primat de la vie et le primat de la liberté s'excluent. On trouve la même assimilation du courage politique et de la *virtù* chez Meinecke, *op. cit.* p. 36.

D. VIRTÙ ET VERTU

Trois vagues successives vont affaiblir le paradigme esthétique italien avant que le rationalisme cartésien ne l'emporte. D'abord, à Florence même, ce qui a de quoi surprendre puisque c'est la forteresse des arts: le choix esthétique n'y est pas un projet mais une réalité, un milieu quotidien et un objet de fierté. Après l'invasion française et la chute des Médicis, en 1494, le vide politique est occupé par la faction républicaine du gonfalonier Piero Soderini, élu à vie. Attaché depuis peu au monastère San Marco, le dominicain Jérôme Savonarole, austère et inquiet du paganisme tranquille de ses contemporains, a commencé en 1490 une prédication d'allure prophétique: le châtement est proche, il a déjà commencé, il sera terrible, dit-il, réclamant un retour au sacré et à la pénitence. Pendant quatre ans, l'emprise de Savonarole sur les Florentins s'accroît, depuis le nef de Santa Maria dei Fiore jusqu'à la Signoria. Parmi d'autres humanistes, Pic de la Mirandole devient son proche disciple et Sandro Botticelli jette, dit-on, plusieurs de ses tableaux profanes sur les «bûchers de vanités». Luca della Robbia et Guicciardini viennent écouter ses prédications de carême. Le parti de la réaction, identifié au dominicain, dénonce l'anthropologie profane et individualiste comme blasphème: le peuple de Dieu n'a qu'un seul destin commun et surnaturel, inscrit dans le plan divin. Le salut passe par la réconciliation avec son prochain. Plusieurs passages des sermons de Savonarole visent avec précision l'attitude esthétique, source d'ambition matérielle, de haine et de crimes.⁶⁴ À l'opposé,

⁶⁴ «Ils [les prélats de l'Église primitive] n'avaient pas autant de mitres d'or ni autant de calices et le petit nombre qu'ils en possédaient, il arrivait même qu'ils les fissent fondre pour les besoins des pauvres. Nos prélats, eux, pour faire des calices, arrachent aux pauvres de qui leur revient de droit... Dans l'Église primitive les calices étaient de bois et les prélats en or; maintenant l'Église a des prélats de bois et des calices en or.» XXIII^e sermon sur le psaume LXXIII, cité par Daniel-Rops, *Histoire de l'Église du Christ*, t.V, p. 198.

l'anthropologie puritaine sur laquelle Savonarole fait fond impose la surveillance de soi grâce aux vertus chrétiennes. Car dans l'homme pécheur, la séduction ne peut être que la voix de Satan. Par où le dominicain (dont l'ordre a incarné les tribunaux de l'Inquisition) ressuscite l'assimilation conceptuelle entre séduction et corruption, antithèse de la vertu. D'où le conflit frontal avec l'effort machiavélien pour articuler une esthétique de l'action qui oppose, au contraire, la corruption à la liberté que seule une *virtù* séductrice a les moyens pratiques de produire et de conserver.

Le discours archaïsant de Savonarole rassemble alors des fidèles de plus en plus nombreux, qu'on surnomme *piagnoni*. Cela illustre le coefficient d'inertie de la matrice de sens et, par suite, l'ambivalence qui affecte toute révolution culturelle. La dimension synchronique ne rend donc pas compte de tous les chemins du sens puisque le christianisme doloriste du XIV^e siècle peut encore avoir des échos à la fin du XV^e siècle. Mais ne doit-on pas remarquer, en même temps, tout ce que le succès de Savonarole doit à l'éloquence et à la séduction de son discours? Bientôt, il étend ses préceptes à la politique en s'alignant sur le parti français. Sans détenir de titre politique particulier⁶⁵, le dominicain dirige toutes les affaires florentines pendant trois ans, sur le mode théocratique.⁶⁶ On lui fit deux procès, on le condamna et, en 1498, il fut

⁶⁵ Laurent le Magnifique n'en détenait pas d'autre que celui de citoyen.

⁶⁶ Plus que tous les autres Florentins hostiles à Savonarole (les *compagnacci*), Machiavel a réfléchi aux conditions objectives de cet épisode d'engouement soudain pour la vertu chrétienne, idéal qui compromet la *virtù*, selon son jugement. Pourquoi la moralité de Savonarole avait-elle eu cet impact électrisant sur les foules tandis que la vertu modeste et terne de Soderini tolérait les complots et jetait la république dans le discrédit? Savonarole devient, dans les *Discorsi*, l'archétype du «prophète désarmé».

brûlé sur la piazza della Signoria. Sur ce bûcher périt aussi l'innocence épicurienne et cruelle du Quattrocento.

La seconde vague de rejet de la doctrine de la *virtù* au nom de la vertu chrétienne prit forme chez les humanistes du nord formés en Italie, à la fin du XVe et au début du XVIe siècles. Venus d'Angleterre, de France, des Pays-Bas et du Saint-Empire⁶⁷, ils entrent dans le projet littéraire et pictural avec enthousiasme. Néanmoins, le désordre moral italien les scandalise et c'est d'eux que vient le nom de paganisme donné au spectacle de la vie politique et sociale. Leur scandale est profond, en effet, devant le train de vie somptueux des cardinaux italiens. À Rome, surtout, le népotisme va de soi et même on appelle poliment «neveux» les fils des pontifes. Jules II della Rovere ne cache pas qu'il préfère l'armure militaire. Les offices s'achètent et se vendent pour étendre les chasses pontificales. Voilà donc à quoi servent les annates et autres impôts ecclésiastiques! Quand on a l'honneur de parler à ces dignitaires, ils n'ont souci que de montrer leur collections de tableaux et de statues antiques, leurs précieux manuscrits et leurs beaux imprimés de poésie latine et contemporaine. Plusieurs d'entre eux ignorent les éléments de la théologie chrétienne mais récitent Horace en musique.

Or, le cinquième Concile du Latran (1512-1517) a fait la liste de réformes disciplinaires et morales nécessaires au maintien de l'autorité de l'Église en Europe. Mais cela restera un voeu pieux⁶⁸ car le pape n'a ni l'intention ni les moyens⁶⁹ de sévir sur les moeurs. La

⁶⁷ Le cas de la Hongrie et de la Pologne est exceptionnel: ayant reçu une vague d'immigrants italiens «païens» au XVe siècle, ils vont vivre chez eux le conflit *virtù*-vertu au XVIe siècle.

⁶⁸ Jusqu'aux constitutions tridentines de 1563.

⁶⁹ Il faudrait réformer les sources de financement de toute l'institution romaine.

concurrence pour le pouvoir et la vénalité des offices continuent donc comme auparavant, dans un esprit de jouissance, d'intrigues et de légèreté qui paraît coupable et irresponsable aux yeux des étrangers, venus avec l'idée simple que l'argent est fait pour porter assistance aux pauvres. On observe donc une première réaction confuse. Willibald Pirckheimer et Reginald Pole, par exemple, voient bien que l'arrogance et le «matérialisme» bourgeois s'allient à un art de vivre admirable. Comment exporter l'individualisme, les connaissances, l'urbanité, l'excellence raffinée et ludique sans être eux-mêmes digérés par la violence italienne?

La réponse nordique sera dans l'invention de l'érasmanisme. En effet, contre la culture universitaire et féodale, Erasme affirme les droits de l'élégance cicéronienne, de la vérité rhétorique et de l'érudition trilingue en général.⁷⁰ La tradition du genre *antibarbari* s'étendra donc à l'Europe transalpine du XVI^e siècle qui récupère également le primat de la *vita activa* et accentue l'égalité de dignité entre clercs et laïcs dans l'entreprise du salut. L'idéal de l'*uomo universale* y fera aussi carrière comme en témoignent Guillaume Budé, François Rabelais ou Nicolas Copernic.⁷¹ Mais la répulsion devant la doctrine de la *virtù* va produire une cassure profonde. À l'expressionnisme méridional, le nord oppose l'intériorité morale des vertus chrétiennes: douceur, compassion, amitié, charité et concorde.⁷² Et contrairement à Savonarole,

⁷⁰ Le transfert des méthodes objectives de traitement des textes, codifiées depuis Valla, produira, donc dans le nord, un effet de sécularisation très sensible. Erasme le premier s'empresse de publier les *Annotationes* du *Nouveau Testament* de Valla, dont il a trouvé le manuscrit à Louvain. Les érasmiens produiront bientôt une *Vulgate* purgée de ses erreurs. D'où les tensions internes du christianisme.

⁷¹ L'érasmanisme implique donc un principe culturel fortement élitaire allié à l'égalitarisme de sa «simplicité» évangélique.

⁷² Dont le prince doit donner l'exemple. Cf. *Institutio principis christiani* à l'intention du jeune Charles Quint.

Erasme tient à développer l'individu policé. C'est pourquoi il écrit parallèlement un manuel des bonnes manières (l'un des best-sellers du XVI^e siècle) et l'*Enchiridion militis christiani* qui n'a de militaire que le titre puisqu'il appelle à une spiritualité philosophique imprégnée de douceur évangélique et de vertu stoïcienne. L'érasmiisme gagna l'adhésion générale: cours princiers, juristes, magistrats, marchands et éditeurs l'adoptèrent. Il est impossible de faire le compte exact des éditions des oeuvres d'Érasme lui-même dans toutes les villes possédant des presses à imprimer.

Cet humanisme évangélique⁷³, souvent désigné par l'expression «*philosophia christiana*» constitue un idéal sentimental et intimiste lorsqu'on le compare à la dureté civique de la *virtù*. Dans l'écart, le fondement du paradigme esthétique se brouille pour faire place à une dominance éthique. La transcendance des fins dernières que chacun doit méditer par sa *pietas* personnelle condamne l'immanence séculière de la séduction qui unifiait le paradigme esthétique.

Calvin va nettement plus loin dans la condamnation.⁷⁴ Une fois réinstallé en milieu genevois, il lance des attaques intransigeantes et précises contre le modèle séducteur, image du tentateur au paradis terrestre. Pour Calvin, la gloire est l'apanage de Dieu seul; plus encore, tout l'effort religieux de l'homme doit tendre à célébrer cette gloire divine devant laquelle

⁷³ Le texte des évangiles ne comporte pas une seule proposition sur l'existence, l'intérêt ni l'importance de l'art dans l'accomplissement de l'humanité en l'homme. Et dès l'Antiquité, Tertullien et Chrysostome exclurent l'art de la vertu.

⁷⁴ Notons l'aversion personnelle de Luther pour la sophistication érasmiienne et pour son mot d'ordre d'élégance. Le contraste est saisissant entre le discours d'Érasme, dans le *De Libero arbitrio* (1524) et le début du *De servo arbitrio* (1525) qui y réplique: Luther veut disqualifier chez Érasme ce qu'il perçoit comme l'esprit mondain, l'érudit profane soucieux de séduire par le style. En associant l'esthétisme à la tromperie, chez l'adversaire, Luther proteste de sa propre rusticité honnête. Luther avait lu Savonarole et apprécié son portrait de Rome en nouvelle Babylone.

l'homme déchu se reconnaît comme néant d'initiatives. Même l'art religieux détourne l'homme de la vertu du fait que le signe représentant la surnature absorbe la conscience dans la distraction esthétique au détriment du signifié: Dieu. Peinture et statuaire religieuse doivent donc être détruites pour le salut des âmes⁷⁵. Ou bien l'art, ou bien la vertu. Le parti romain, pour sa part, découvre que, contrairement à l'Église d'Orient, il n'a pas de doctrine sur les «images» et doit en improviser une au Concile de Trente. Ce sera une acceptation des signes esthétiques pour leur valeur pédagogique: l'art peut enseigner le sentiment religieux pourvu qu'il soit soumis à une censure.

E. LA MODERNITÉ CLASSIQUE

Du point de vue du paradigme esthétique renaissant qui nous intéresse ici, les facteurs internes suffisent à rendre compte de sa faillite culturelle. Le présent texte insiste surtout sur les jugements fondateurs de cette esthétique qui n'est évidemment pas la seule figure possible d'un paradigme qui s'en prévaudrait. On y voit un réseau d'évidences fortes et fécondes. La Renaissance italienne a réussi à ramener l'interrogation universelle de l'expérience *sub specie humanitatis*. L'exploration de l'assise individuelle alliée à l'affirmation d'une vérité stylistique ont provoqué un changement d'axes effectif dans la culture: les modes de connaissances, les types d'herméneutique et les visées des intentions pratiques ont subi une mutation qui a affecté tous les secteurs de la pensée et de l'action, y compris ceux qui ont eu à résister au nouveau

⁷⁵ C'est sur ce fondement que les calvinistes iconoclastes des Pays-Bas détruisirent une partie du patrimoine religieux de leur pays.

paradigme. Nul ne put ignorer l'extension du monde dans le temps (la restitution de l'Antiquité) et dans l'espace (la découverte des Amériques par l'Europe).

Ce choix d'ouverture implique le rejet du cadre théorique a priori, de l'esprit de système, et de synthèse, bref de tout ce qui prétend transcender le concret dans une unité supérieure. Les Renaissants n'ont même pas utilisé le concept de nature humaine parce qu'ils pratiquent la dislocation de l'espace logico-métaphysique pour expérimenter la radicale singularité des images et des moments. De même, leur cosmopolitisme itinérant ne perçoit pas le sens des appels au rassemblement autour de l'idée de nation. Ils postulaient une harmonisation des différences, une coexistence des significations dispersées et des identités multiples. Le XVI^e siècle vit leur échec devant le flou doctrinal introduit dans le christianisme et les guerres de religion qui s'ensuivirent. Des humanistes prestigieux passent à diverses confessions réformées, en sortent, explorent de nouveaux credos, puis reviennent ou non à la doctrine romaine. Or ce même éclatement de l'identité qui générait le plaisir dans le contexte italien antérieur produit alors l'angoisse. Pirckheimer, Sozzini, Dürer, Platter, Juste Lipse découvrent, tourmentés, les limites de la raison rhétorique. La bonne volonté et l'érudition ne produisent pas la concorde attendue. Surpris, ils apprennent que les discussions et les «colloques de religion» n'ont pas la *virtù* d'arrêter la violence ni la puissance de produire des lois justes dans un monde plus civilisé. Ainsi la barbarie augmentait, sans que le discours humaniste ait prise sur elle. Le culte de la variété peut finir par menacer la cohérence minimale nécessaire à tout paradigme culturel.

C'est dans ce vide judiciaire saturé d'informations encyclopédiques que monte l'appel à un nouvel ordre. Le moment tridentin (1545-1563) tranche la crise théologique et morale par l'autorité dogmatique et hiérarchique. Mais cette voie aurait échoué si les clarifications

conceptuelles du thomisme espagnol⁷⁶ n'avaient paru lui garantir une unité intelligible et abstraite étrangère à la Renaissance humaniste. La doctrine tridentine réhabilite la logique du contrôle des grands ensembles d'idées et d'individus par un schème compréhensif. La pensée séculière se trouve refoulée hors de la sphère théologique, livrée à elle-même, en quelque sorte forcée à l'autonomie dans le climat de la contre-Réforme. Mais là où Montaigne, héritier de l'esthétique humaniste, se satisfait du scepticisme, d'autres, comme Charron, exigent fondements, théories et conclusions sans retourner à la scolastique. Ramus et Bacon s'y essaient, entre autres.

Le premier rationalisme doit donc inverser les indices de valeur pour pouvoir cerner ses propres questions. Pour ce faire, il rejette l'éventail très ouvert des opinions comme fatras de positions vraisemblables, ennemies du vrai. Il dénonce la pluralité des voix, au dehors et au dedans de la conscience, comme impuissance foncière à maîtriser les contradictions. La perspective de la raison démonstrative prend la place normative. Elle exige que toute situation, toute notion et tout événement soient d'abord traduits en concept défini et stable pour permettre une commensurabilité épistémologique contrôlable. Penser n'est pas explorer des *curiosa* ou imiter un ailleurs; c'est entrer en soi pour juger. La subjectivité devient réflexive et autonome à la fois. Et le moi judiciaire se donne pour tâche de construire l'objet rationnellement, c'est-à-dire par soustraction de la sensibilité dans la représentation aussi bien que dans le jugement.

Ces conditions fondent un ordre théorique et le débat théorique moderne répudie brusquement l'alliance avec l'art pour renouer avec l'idéal scientifique. Une autre forme

⁷⁶ Par la voix des jésuites dans les commissions d'experts. Ils offrent la réplique romaine à la systématité conceptuelle de l'*Institution de la religion chrétienne* de Calvin (1534). Sur l'impasse, cf. mon analyse «L'autorité de la conscience jusqu'au concile de Trente» in Danièle Letocha, dir., *Aequitas, Aequalitas, Auctoritas*, Vrin, Paris, 1992, pp. 140 à 157.

culturelle émerge de ce divorce et de ce remariage. Et sur cette base, la vérité ne peut être qu'une et universelle. Le jugement d'évidence rationnelle sera donc seul recevable. Il pose la finalité du raisonnement, lequel n'a de valeur que s'il conclut clairement et distinctement, à partir de prémisses tout aussi claires et distinctes.

Le passage de l'individualisme à l'anthropocentrisme implique donc une sorte d'*epochè* sur les singularités concrètes. Car ce jugement moderne, individuel et universel à la fois, occupe le pôle central d'un espace unidimensionnel où tout est visible et vu. C'est la position sujet, et le renversement accomplit la faillite de l'idéal d'érudition: là où la conscience renaissante s'enrichissait d'informations polymorphes en s'insérant dans les savoirs sans commencement ni fin, le sujet moderne inaugure et fonde un jugement qui transcende l'information en vue de trouver la vérité. Or, la vérité se reconnaît à son unité essentielle. Car chaque jugement vrai a une place dans le système de la raison. Le modèle mathématique de vérité théorique, abstraite, séparée et transitive s'impose donc comme principe organisateur de l'intelligibilité. Et la vérité s'obtient par la méthode. Les procédures analytiques n'ont plus aucun rapport avec la vérité concrète et pratique résultant (parfois) d'une *virtù* individuelle. La méthode, sans mystère ni magie, se veut transférable dans l'anonymat, d'une conscience rationnelle à une autre, c'est-à-dire d'un sujet à l'autre. L'homogénéité scientifique de la méthode permet de projeter la chaîne du progrès des savoirs dans l'histoire, ce qui assigne à la raison une dimension pragmatique: faire croître l'arbre du savoir.

C'est dans cet esprit nouveau que Descartes part en guerre contre l'érotisme du discours. Ses études chez les jésuites de La Flèche (selon une *ratio studiorum* adaptée de la tradition érasmienne) l'ont rempli de doutes et d'erreurs, dit-il. Déçu de l'expérience concrète du

voyage⁷⁷, il conclut provisoirement qu'il n'y a pas de telle chose que la vérité. L'éloquence et la poésie sont responsables de la méprise générale: ce sont de dangereux pièges car, comme la philosophie qu'elles inspirent, elles permettent d'impressionner les ignorants par une illusion de science. Il faut donc absolument les rejeter comme obstacles à la recherche du vrai, dit-il. Éloquence et poésie s'intéressent à la forme: elles jouent de leur pouvoir de séduction dont il faut savoir se garder, car

«Ceux qui ont le raisonnement le plus fort et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader de ce qu'ils proposent encore qu'ils ne parlissent que bas-breton et qu'ils n'eussent jamais appris de rhétorique.»⁷⁸

Le registre esthétique n'est plus porteur de sens pour le rationalisme moderne fondé sur l'illusion de l'immédiateté transparente de la raison. Le rationalisme des premiers modernes obtint un succès généralisé parce que, à l'instar de la théologie de la contre-Réforme, il proposait une organisation du sens procédant d'une autorité: l'autorité d'une raison-faculté, séparée du monde de l'expérience sensible.⁷⁹ L'idée de vérité moderne déconstruit le monisme renaissant qui avait assuré l'audace et la force de l'individualisme. Dans le paradigme moderne, le sujet habilité à découvrir et à exprimer le jugement vrai est une auto-construction qui écarte et réprime les

⁷⁷ On peut mesurer ici le contraste entre le cosmopolitisme des humanistes et l'universalisme des modernes.

⁷⁸ René Descartes, *Oeuvres et lettres de Descartes*, André Bridoux, dir., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1953; cf. *Discours de la méthode*, I, pp. 129-130.

⁷⁹ Raison contre imaginaire, esprit contre sensation. Et même Pascal, inquiet de cette épistémologie réductrice, admet le divorce: «Cette superbe puissance, ennemie de la raison (...)» écrit-il au sujet de l'imagination; cf. Pascal, *Oeuvres complètes*, J. Chevalier, dir., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p. 1116.

contingences narratives au profit d'une pure discursivité. Et s'il existe bien une invariance dans toutes les phases et dans toutes les controverses du paradigme moderne jusqu'à aujourd'hui je la situerais dans ce postulat qui cristallisa la radicale discontinuité du sens entre Renaissance et modernité. Le prix de cette mutation paradigmatique, c'est que l'affirmation de la vérité ne peut plus coïncider avec l'affirmation du moi. La méthode a tué le style, deuil qui hante les modernes les plus triomphalistes.

III. RETOUR AUX POST-MODERNES

Doit-on voir une révolution culturelle dans les divers déplacements d'attitudes et d'objets que nous propose la thématique post-moderne, depuis quelque trente ans? Il semble bien que non. On aura évidemment raison de se méfier de ma lecture «rationaliste», c'est-à-dire inscrite dans la diachronie et déterminée à distinguer entre la fatigue démissionnaire et l'interpellation des fondements du sens par des questions inédites. Je concède donc toutes les ombres portées par l'éclairage critique qui est le mien. Il se peut qu'un tel regard demeure aveugle face au chaos décisif que nécessite un changement de paradigme. Pis encore, je n'essaie pas de poser à l'expert du corpus post-moderne dont sans doute plusieurs éléments m'échappent tout à fait. Je compte d'ailleurs sur les experts ici présents pour préciser mes ignorances. Ceci dit, il reste qu'un paradigme institue un ordre, fût-ce «le dérèglement raisonné de tous les sens», selon le mot d'ordre de Rimbaud. On doit donc pouvoir discerner la puissance de susciter, contre l'ordre antérieur, un monde symbolique et pratique occupant tous les registres, depuis la culture savante jusqu'à la culture populaire depuis la manière de concevoir la nature jusqu'aux pratiques culinaires, depuis la socialité jusqu'à l'économie. Un paradigme exerce, par définition, une

force de ralliement; il doit être contagieux, sinon il ne peut s'imposer. Rappelons-nous qu'un paradigme n'est pas une mode.

Bien sûr, l'histoire ne se répète pas. Il serait absurde de chercher dans le présent une doctrine, des pratiques et des mœurs qui rééditeraient la Renaissance terme à terme. Et pourtant, dans les motifs encore épars qui circulent aujourd'hui, on peut reconnaître beaucoup de déjà vu. Sans le savoir, la post-modernité renouerait-elle avec les normes de la *virtù*? Ce qui permet d'en faire l'hypothèse, outre la frappante analogie qu'offrent les discours, c'est le fil conducteur nietzschéen.

En effet, la seule voix radicalement discordante dans le concert moderne qui ait plaidé avec véhémence pour un retour à une esthétique globale, pure et dure, c'est la sienne⁸⁰. Fasciné par le Quattrocento tel que représenté par son ami Burckhardt, il y ajoute le naturalisme extraverti des présocratiques pour consolider et généraliser son image de l'homme. Chacun sait comment il jeta à la tête des positivistes sa critique méprisante de l'idéologie du progrès par les sciences et l'industrie. Il attaque la médiocrité des cultures de masse, l'insignifiance du projet

⁸⁰ Dans un paysage intellectuel hégélien, Søren Kierkegaard avait, lui aussi, considéré de vouer l'individu à la vie esthétique. C'est ce qu'il explore dans son analyse du *Don Giovanni* de Mozart et dans les pages du «Journal d'un séducteur», en brouillant par les masques multiples de ses pseudonymes la démarcation entre philosophie et littérature, entre réalité et imaginaire. Il renonce pourtant à cette entreprise, estimant qu'elle augmente l'angoisse existentielle. Dans son modèle des stades de vie, le stade esthétique est dépassé par le stade éthique, lui-même résolu dans le stade final religieux. «Dans la mesure où l'individu esthétique, avec le "sérieux esthétique", donne une tâche à sa vie, cette tâche consiste au fond à s'absorber dans sa propre fortune, à devenir un individu au caractère paradoxal et désordonné dont on a jamais vu le pareil, bref à devenir la grimace d'un homme.» (*Ou bien ... Ou bien*, [1843] trad. Prior et Guignot, Gallimard, Paris, 1943, p. 540). Mais ce n'est pas la Raison qui gouverne l'ascension individuelle d'une conscience tourmentée. Fidèle à la tradition luthérienne, Kierkegaard suspend le salut à la grâce de la foi.

calculé, la paralysie satisfaite de l'individu encadré par le troupeau. Même le thème du néant intellectuel de l'Université allemande fait écho à la guerre des humanistes contre la scolastique. Voilà, affirme-t-il, le résultat du dualisme rationaliste dominant, contaminé par un christianisme pleurnichard et vulgaire.⁸¹ La perspective généalogique, qui n'est surtout pas une méthode, met en évidence l'évaluation fondamentale: l'Occident a perdu sa force vive: l'affirmation animale, la gratuité, la sensualité, l'expressivité, le courage d'affronter la beauté sauvage de l'instant sans justification ni arrière-pensée.⁸² Or, cet art de vivre ne saurait être que le fait de l'individu parfaitement discipliné auquel le talent créateur donne les moyens de prendre des risques et (parfois) de gagner, sans égard au mérite. Or, le risque, c'est, sous plusieurs formes, le consentement à la pluralité dans la finitude (figurée par l'éternel retour).

Nietzsche se veut pourfendeur des synthèses unitaires et de l'évacuation du sens vers un au-delà de la vie, ou vers un au-dessus: ni historicisme, ni métaphysique, rien que la finitude cruelle et voulue. Ne sous-estimons pas la férocité nietzschéenne, consciente de l'énergie nécessaire à la destruction du paradigme rationaliste. Elle insiste constamment sur le trait le plus menaçant du choix esthétique: sa sélectivité intransigeante. Les Grecs et les Renaissants savaient le prix de ce choix. Pour Nietzsche, si le savoir est commun et castrateur, l'esprit qui danse sur le savoir se manifeste aussi rarement que la *virtù*. Miser sur la création, c'est accepter que l'excellence de l'artiste ne surgisse que deux ou trois fois par siècle, au hasard.

⁸¹ Sur ce point, la seconde dissertation de la *Généalogie de la morale* reprend plusieurs des arguments des *Discorsi* de Machiavel.

⁸² «Ce qui a besoin d'être démontré pour être cru ne vaut pas grand chose», *Crépuscule des idoles*, (cf. «Le problème de Socrate»), trad. H. Albert, Paris, Denoël, 1970, p. 22.

Comme les Renaissants, Nietzsche fournit la performance avec la typologie. Son écriture syncopée, figurée et souvent narrative réalise l'oeuvre plutôt que de spéculer sur ses canons. Le moi pluriel fragmente le discours dans tous les registres, sans considération d'expertise ou de barrière disciplinaire. Subversion agressive qui lance une figure polycentrique du moi pour remplacer la position sujet déconstruite. Il ne fait pas de doute pour moi que l'oeuvre de Nietzsche offre, dans la sphère savante, les conditions nécessaires et suffisantes à l'*annonce* d'un changement de paradigme.

Si j'ai parlé, à propos de Nietzsche de fil conducteur, c'est qu'en amont, il fait revivre le monde dionysiaque du Quattrocento à titre normatif, cependant qu'en aval, certains se sont prétendus ses disciples pour légitimer une dominance esthétique. Je pense à Heidegger à Foucault et à Derrida, pour ne nommer que des thèses substantielles. Ceux et celles qui, aujourd'hui, écrivent dans leur mouvance occultent volontiers cette filiation très exigeante. Il va de soi que la vaste constellation de topiques, de tons, de figures et d'esprits réunis sous le parapluie post-moderne décourage les jugements généraux. Le cadre du présent atelier me conduit donc à une certaine témérité si je veux faire droit aux allégations dispersées de ces discours. Ils se disent entrés dans un nouveau paradigme?

Néanmoins, il ne suffit pas d'être anti-moderne pour être post-moderne. En effet, il est indéniable que, récemment, nous avons vu les ambitions théoriques de la modernité battues en brèches par des discours critiques qui visaient à les anéantir plutôt qu'à les rectifier. Contre ce qui apparaît alors comme la déraison moderne, ont resurgi une série de thèses qui semblent reçues pour neuves. La philosophie entendue comme un art est de celles-là. Revenant au primat de l'image sur le concept, la théorie fait de la métaphore son intérêt et son matériau. Nous

trouvons donc aujourd'hui un discours de type littéraire qui procède par emprunt, écho, collage et métissage. Du point de vue synchronique qui est le leur, la genèse des éléments n'importe pas à l'appréciation. On présente l'abandon de la problématique de l'origine comme une preuve de maturité. Toute signification isolée peut être habitée sans distance, déplacée, transformée de manière à entrer dans un jeu indéfiniment ouvert. L'esprit collectionneur se défait de l'esprit de système. Parallèlement, la recherche philosophique post-moderne ne trouve plus de pertinence à la quête du fondement, comme le soutient Richard Rorty devant ses collègues logiciens scandalisés.

Or, cela n'a de sens qu'à l'échelle individuelle. L'individu réconcilié avec le corps devient capable d'éclater en figures discontinues dans le temps. L'idiosyncrasie chatoyante reçoit tout l'éclairage en tant que lieu de découverte et de plaisir. Plus elle est singulière, plus elle paraît intéressante. Le thème du souci de soi renvoie à cette monade qui nomme richesse et diversité ce qui s'appelait confusion et contradiction. Le premier espace de la différence, c'est précisément l'individualité. Or, elle n'est pas logiquement première puisque ce sont les événements qui l'affectent en la dessinant, selon le discours esthétisant lui-même. Elle se reçoit donc dans les méandres de la contingence plutôt que de s'auto-instituer sur un impératif de nécessité stable. L'identité est à la fois source et résultante de l'oeuvre, comme le soutient Foucault dans sa critique de l'idée d'auteur⁸³. Symbiose plutôt que dialectique. Or, on l'a vu, c'était déjà l'optique des Renaissants. Le motif omniprésent de la déconstruction du sujet et de son remplacement par des monades individuelles signifie un choix: celui de privilégier

⁸³ Ce thème est devenu un lieu commun. Dans *Le Monde* (13 mai 1994), René de Ceccatty intitule une chronique sur diverses biographies de Foucault «Le philosophe comme artiste de soi».

l'événement contre la structure. À l'atomisme des significations, les post-modernes répondent par l'atomisme monadique de la conscience, ce qui permet d'adhérer à la durée sans trahir les sollicitations de l'instant.

On voit que le chevauchement des disciplines a rétabli le privilège de la trame narrative dans le discours. Aussi fragmentée que l'individualité, l'écriture polymorphe mêle habilement l'essai philosophique, la théorie littéraire et la critique d'art. Les îlots qui s'y succèdent appartiennent à divers genres tels le témoignage, le conte fantastique, le portrait, la théologie libre, la confession, le fragment historique, le récit érotique, etc. Milan Kundera illustre cette subversion d'approches non totalisables dans *La légèreté de l'être*, excellente application de la volonté de dissémination.

La visée autarcique de ce moi post-moderne enlève toute pertinence aux représentations qui nient la possibilité d'asseoir la totalité du sens sur une monade. D'où, sur cette voie, la désaffection, puis l'indifférence envers des instances symboliques qui impliquent une relation volontaire du sujet avec des entités objectives. Là où la modernité appelait à un engagement libérateur dans le champ logique, ou scientifique, ou social, ou national, ou encore politique pour dépasser les limites individuelles dans une pensée et dans une action convergentes, la post-modernité ne reçoit plus de telles évidences. Au contraire, elle voit là diverses manières de dépouiller l'individu de sa liberté. Par suite, les anciennes constructions du collectif que le XIXe siècle considérait comme les nouveaux continents conquis par les savoirs, soit l'État, la nation, la classe, l'histoire, la société et la culture, ont été dénoncées comme abusives, fictives ou plus simplement superflues.⁸⁴ Par exemple, les universitaires dilettantes qu'on voit dans *Le*

⁸⁴ Parfois, comme franchement fascistes.

déclin de l'empire américain de Denys Arcand ne reconnaissent plus que la recherche de la gratification individuelle: bonne baise, bonne forme et bonne bouffe. C'est là, à mon jugement, le point révélateur du plus visible conflit entre les deux mondes. Car quelle que soit la variété des représentations individualistes, elles postulent généralement une conception de l'émancipation du moi irréconciliable avec l'héritage moderne définissant la libération historique de l'individu tout autrement.⁸⁵ L'idéal de coïncidence avec soi se substitue à l'effort de contrôle de soi. Néanmoins les post-modernes ne proposent pas de manières de penser la coexistence des différences individuelles. Comme les Renaissants, ils supposent avec optimisme que l'harmonie s'établit naturellement dans un monde de tolérance. Le discrédit où tombe l'action collective autorise l'esthétisation des différences, pensent-ils.

Enfin, on peut également retrouver dans les effets du principe anti-rationaliste une analogie avec la lutte des humanistes contre la scolastique. On sait que l'exploration intellectuelle post-moderne suppose périmés les trois régimes majeurs de la rationalité moderne: métaphysique, instrumental et dialectique. Les rapports entre savoir et pouvoir doivent être cassés, comme toutes les constructions hiérarchiques, au profit d'une pensée organisée à l'horizontale. On est bel et bien revenu à une sorte de raison rhétorique. À la déclaration, déjà ancienne, de A.T. Greimas, selon laquelle «tout est sémiotique», correspond l'universalité du signe, permettant de faire communiquer tous les messages dans l'équivalence et dans la synchronie. Pour Umberto Eco, par exemple, le message publicitaire et la citation de *Hamlet* appartiennent d'abord et également à la logique expressive, dont les dispositifs sont universels.

⁸⁵ C'est pourquoi on observe que deux esprits aussi différents que Habermas et Taylor sont prêts à se battre pour conserver les acquis de la modernité en matière de capacité de décentration de soi.

On en vient à suspendre la validité des canons universitaires responsables de l'établissement artificiel des corpus des «grandes» littératures nationales, produits de l'exclusion sexiste ou raciste, eurocentrique ou logocentrique. L'accusation de déraison vise les méthodes ainsi que les discours universitaires et peut faire mouche avec génie: peut-on trouver plus drôle ou plus juste que la parodie imaginée par Borges qui prend Pierre Mesnard comme tête de Turc?⁸⁶ Par ailleurs, et dans un registre tragique, la même déconstruction des hiérarchies de valeurs a conduit François Paré à reconsidérer radicalement ce qui avait auparavant le statut de marge, de périphérie ou de minorité littéraires, et d'en tirer une nouvelle perspective, subtile et féconde, sur l'acte créateur.⁸⁷

Mais je crois avoir fourni suffisamment d'indications sur la thématique post-moderne pour pouvoir conclure que, loin d'être inaugurale ou inédite, elle reproduit une partie du précédent pré-moderne de la Renaissance humaniste. Une partie seulement. L'élément qui manque, c'est précisément une *virtù*. Je veux dire n'importe quel type de vecteur dynamique, assez puissant pour faire basculer cette courtepointe de motifs intéressants dans la position d'évidence matricielle: la révolution culturelle annoncée ne mobilise ni l'engagement ni la force créatrice de ses agents, ce qui serait la condition de sa généralisation. Tant que l'impératif esthétique restera une préférence privée, il sera beaucoup trop faible pour instaurer un paradigme.

Lorsque j'interroge l'individualité post-moderne, je suis frappée par son inconsistance et par sa frilosité. Si l'idée de paradigme exprime effectivement, comme je l'ai exposé, la

⁸⁶ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Gallimard, Paris, 1957, pp. 63-74.

⁸⁷ François Paré, *Les littératures de l'exigüité*, Le Nordir, Hearst, 1992.

dominance et l'organicité d'une orientation qui subordonne toutes les sources de sens à un même jeu d'évidences, alors je ne crois pas que la figure de l'individu post-moderne, telle qu'elle a cours dans le milieu savant, puisse s'imposer, car elle ne fait pas le tri complet de ce qu'elle exclut. L'individualité joue sur deux tableaux au moins: l'esthétique et le moralisme. Machiavel et Nietzsche ont pourtant déjà analysé l'incompatibilité fondamentale entre les deux. Car il n'y a pas plus d'esthétique «douce» qu'il n'y a de rationalisme «doux». Il faudrait savoir choisir. Ce n'est pas ce que nous rencontrons aujourd'hui. Voyons-nous l'individu formé et discipliné à l'impératif stylistique comme à une fin en soi? Voyons-nous l'individu se ramasser autour d'une unicité absolument singulière pour s'exprimer sans égard à la moralité commune? Voyons-nous quelque appel au risque de l'auto-affirmation? Voyons-nous dominer l'exigence d'élégance dans les idées, dans les sentiments, dans le langage, dans l'habitat et dans les mœurs? Voyons-nous l'oeuvre créatrice soumise aux critères strictement formels les plus exigeants? Voyons-nous qu'on accorde priorité au talent seul? Voyons-nous qu'on demande à vivre le choc râpeux et bousculant de la critique qu'introduit toute création?⁸⁸ Voyons-nous, corrélativement, dépérir l'éthique démocratique du droit, du mérite, du respect, de l'effort, valeurs que le choix esthétique exclut foncièrement? Nullement. Il ne s'agit pourtant pas de défendre ici une conception romantique ou paroxystique de l'art; je voudrais seulement insister sur la difficulté, la dureté et la quantité d'énergie requises. Et de ce point de vue, je doute que les post-modernes dépassent le cadre des arts décoratifs intimistes.

⁸⁸ Les années trente et quarante ont proposé de telles voies esthétiques, comme le mouvement surréaliste et son prolongement radical au Québec dans le manifeste des automatistes (*Refus global*, rédigé par Paul-Émile Borduas, Mythra-Mythe, Saint-Hilaire, 1948) et dans les écrits de Claude Gauvreau (*Oeuvres créatrices complètes*, Parti pris, Montréal, 1971).

Quittons donc la sphère savante pour considérer finalement comment la post-modernité reflète les autres facettes de la culture qu'elle devrait inspirer. Alors, il devient manifeste que les évidences du paradigme rationaliste moderne gouvernent réellement notre existence économique et sociale. Je dirais que son emprise s'accroît parce qu'il ne rencontre même plus de résistance interne, ni celle que les partis politiques et les syndicats traditionnels lui opposaient, ni celle des intellectuels chiens de garde.

L'individualisme commun dans nos sociétés occidentales est le contraire d'un choix. C'est un repli défensif devant les structures hyper-rationnelles qui dictent le sens de l'action effective. Le couple expert-système de machines donne le principe de réalité paradigmatique dans lequel nous vivons. En procédant à des «rationalisations» successives, la logique de production (qui n'entretient pas de visée esthétique) expulse de plus en plus d'agents. Il faut donc trouver un modèle secondaire qui légitime quelque peu la passivité économique et sociale. La version commune de l'individualisme me paraît surtout privative: elle rejoint des citoyens atomisés, dysfonctionnels et superflus par rapport aux modes de production. Elle exprime le désengagement et l'anomie devant une société qui n'offre plus de projet ni d'avenir à construire.

Loin d'être le lieu de l'identité libre, de la critique et de la décision, l'individualité me paraît un produit fabriqué et emballé comme tout autre. La logique commerciale recommande le *cocooning*, c'est-à-dire la consommation hédoniste, qui doit s'accroître si l'on veut que des bénéfices sociaux puissent être prélevés sur les profits des entreprises. Dans notre pseudo-société des loisirs, entre le quart et le tiers des individus (demandeurs d'un premier emploi, chômeurs, assistés directs, retraités, etc.) vivent sur ce mode passif, bardés d'assurances-vie, -maladie, -accident, etc.. Le seul espace d'intervention qui leur est accessible se restreint à la

vie privée où la liberté est illusoire à moins que l'on ait les moyens symboliques et matériels de l'exercer. Or, le contrôle autoritaire de l'État et des entreprises s'exerce jusque dans les transactions privées: les cartes de crédit, de santé, de chômage, de banque etc... permettent une radiographie instantanée du *lifestyle* de chacun. Liberté surveillée et normée.

Ce n'est pas un véritable individualisme qui s'étend autour de nous, mais plutôt un particularisme pauvre et clos, à l'antithèse de l'expressionnisme esthétique. Comme l'écrit Koula Mellos:

«Le particularisme en tant que simple identité, ne s'exprime jamais comme reconnaissance et respect de la différence. Dans son auto-référentialité, le particularisme est plutôt un déni d'altérité»⁸⁹

Or, l'insularité généralisée peut donner l'illusion de la tolérance. Elle signifie en quelque sorte le droit d'être laissé tranquille. Elle occulte les conflits interindividuels en renonçant à la communication. Mais qu'un grave conflit intervienne et l'on voit que la violence primaire n'a pas bougé d'un cran. Des émeutes, bruyantes de coups et muettes d'idées nous l'enseignent sporadiquement.

S'il est exact, ce tableau n'est pas celui d'une nouvelle esthétique, mais bien celui du principe de confort. Peut-être le souci du confort psychologique occupe-t-il la place centrale dans les évidences partagées par la nouvelle vague. Confort facile du culte de la bonne forme physique prise comme fin absolue. Confort du culte de la nature, sacralisé et crypto-religieux, qui substitue l'harmonie homme-nature à la problématique des conflits entre les hommes. Confort de la «créativité» vulgaire qui fait du bien à l'ego puisque chaque amateur peut se croire

⁸⁹ Notre traduction. Cf. «The Post-Modern Challenge to Community» à paraître in *Journal of the History of European Ideas*.

artiste pendant quelques heures. Confort du *politically correct* qui change pieusement les mots au lieu de débattre des situations: on évite ainsi d'entendre des termes offensants, tout en s'interdisant des rapports de séduction décrétés moralement coupables. La preuve que cet individualisme se réduit à la quête du confort psychologique, c'est que tous les modes d'expression des média s'uniformisent dans la redondance du quotidien, la répétition du préjugé (bien pensant ou non, le ciblage sur les valeurs du plus large auditoire possible. Rien ne doit choquer ni interpeller. L'altérité en est exclue, par principe de concurrence commerciale. Les émissions-magazines, fragmentées en mosaïque lénifiante, les *talk shows* incitant à l'identification psychologique, le sport-spectacle, tout obéit à la règle du divertissement. Et justement, l'*entertainment*⁹⁰ signifie la mort de l'esthétique. Le règne d'un conformisme stérile se confirme en notre décennie de rationalisation et de productivité; l'objectif premier des industries culturelles consiste à voler aux concurrents quelques dixièmes de points dans le taux d'écoute, par le moyen de savants calculs sur un auditoire abstrait, efficacement segmenté et flatté dans le bon sens du poil. Ce sont les agences de publicité qui déterminent quelles sont les «cordes sensibles» des divers segments, avec révision tous les trois mois. Car, comme l'État, les entreprises de productions culturelles gouvernent par sondage. Où est donc l'individu créateur dans une culture de masse?

Pour instaurer un paradigme esthétique, le discours post-moderne devra faire plus qu'écrire en contrepoint d'une musique moderne. Pour ma part, et compte tenu des points aveugles de ma lecture, je n'observe rien dans la culture savante ou populaire qui signifie autre

⁹⁰ Cf. Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, New York: Viking Penguin, 1985; Ch. II «Médias as Epistemology»,

chose qu'une modernité fatiguée. La *virtù* congédiée par Descartes ne donne pas signe de vie. Il faudra bien s'arranger avec des condottieri d'opérette comme Ross Perot, Silvio Berlusconi et Bernard Tapie.