

Rencontres philosophiques

« Matière et esprit »

Langres 20, 21 et 22 septembre 2013

Comptes rendus des séminaires

Sommaire

Séminaire A : Entre l'esprit et la matière, la « puissance d'agir »	2
Problématique du séminaire.....	2
Déroulé des séances.....	2
Séminaire B : Le Dimanche de la vie : esprit et matière dans la conception hégélienne de l'art .	5
Problématique du séminaire.....	5
Attendus.....	5
Déroulé des séances.....	6
Synthèse des débats.....	8
Bibliographie.....	9
Séminaire C : La reprise du problème de la matière et de l'esprit dans l'externalisme phénoménologique de Merleau-Ponty	10
Problématique du séminaire.....	10
Attendus.....	10
Déroulé des séquences.....	10
Synthèse des débats.....	11
Bibliographie.....	12
Séminaire D : « Le pied sur terre » : l'esprit nous vient-il d'en bas ?	13
Problématique du séminaire.....	13
Synthèse des débats.....	13

Séminaire A : Entre l'esprit et la matière, la « puissance d'agir »

Responsables : Thomas Bénatouïl, professeur des universités (Lille III),
Pascal Blanchard, professeur de chaire supérieure de philosophie (Strasbourg)

Problématique du séminaire

L'atelier se proposait de tester une hypothèse, formulée en annonce : contre une certaine vulgate platonicienne qui veut que les conditions de la connaissance sont hétérogènes au connu, il s'agissait de réaffirmer la parenté de nature du connaissant et du connu dans une lignée philosophique dont l'hypothèse prétendait affirmer la continuité. « Seul le semblable connaît le semblable ».

Alors que Platon voyait la nécessité que l'âme soit apparentée à l'intelligible, parenté qui l'éloigne des corps, toute une tradition qu'il faudrait nommer « corporaliste », mieux que matérialiste, tend à montrer que la connaissance naît au sein même des corps, dans une communauté de nature, pour autant qu'on repère dans ces corps une sensibilité, une réceptivité, une sélectivité qui font que certains corps sont ceux où les autres corps accèdent à la connaissance d'eux-mêmes, non dans un plan séparé qui serait celui de la représentation, mais dans une interaction.

En ce sens l'hypothèse posait également que ce qui fait l'étoffe du réel, ce ne sont pas des existences brutes d'une part et des esprits connaissant de l'autre, mais des actions et des passions, des corps qui agissent et qui pâtissent, la connaissance n'étant sans doute qu'un pâtir qui réussit à s'inverser en agir, qui « réagit ». La tradition anti-platonicienne dont l'hypothèse prétendait montrer qu'elle avait une certaine consistance aligne ainsi des auteurs qui paraissent d'abord fort éloignés et si éloignés même que les participants n'ont pas adhéré d'abord à un tel alignement : Epicure, Lucrece, Spinoza, Bergson, Merleau-Ponty.

Déroulé des séances

La première demi-journée s'est particulièrement intéressée à la version atomiste et épicurienne de cette hypothèse. Thomas Bénatouïl a insisté sur trois aspects du « matérialisme » atomiste :

1. Pour qu'il y ait un rapport, il faut une communauté de nature entre les êtres en rapport : on ne peut être en rapport qu'avec ce qui existe au même rang ontologique que soi ; et l'affirmation qu'il n'y a que des corps assure cette condition de puissance (puissance d'être affecté, mais aussi d'agir en retour ce qui a affecté ; la puissance ne sera pas d'engendrer un effet d'une autre nature ontologique mais de faire quelque chose à cet unique niveau des corps : accueillir, sélectionner, discerner, retarder, « indéterminer », complexifier une causalité) ; cette puissance varie essentiellement non selon une différence d'essence, mais selon une différence de structure (notamment les atomes sont plus ou moins subtils, rapides, ils s'empêchent l'un l'autre, plus ou moins).
2. Il n'y a pas de privilège du dedans sur le dehors et même il y a si peu de frontière que ce qui se passe à l'intérieur a ses conditions à l'extérieur ; l'atomisme admet comme fait primitif une interaction : les pertes atomiques doivent être compensées, la respiration selon Démocrite est une façon pour l'âme de se reconstituer en captant en dehors d'elle ses composants propres ; la théorie des simulacres montre bien que la perception est déjà toute faite dans les choses dont émanent perpétuellement des répliques d'elles-mêmes : comme chez Bergson, l'image n'a pas à être constituée par une spontanéité représentative ; elle est déjà présente, il faut seulement l'accueillir pour pouvoir la dévoiler. La vérité et l'erreur proviennent de ce que le jugement ajoute à cette communication immanente, selon qu'elle anticipe bien ou mal. En somme la responsabilité dans l'ordre de la connaissance, c'est de savoir faire, à partir d'une information fournie à profusion. Contre Platon qui disait dans le *Théétète* qu'il faut considérer qu'il y a des organes des sens qui ne perçoivent pas par eux-mêmes et qui ne sont que des instruments que sollicite un jugement seul apte à reconstituer les indices qui passent par eux, la théorie épicurienne des

simulacres installe la perception dans un monde d'images toutes faites qui procèdent des choses mêmes et qu'il ne s'agit que d'accueillir. Contre un certain préjugé philosophique qui sacralise l'intérieur et veut que l'âme puisse tout depuis une intériorité qui la sépare du monde des choses, l'atomisme externalise en grande partie les facultés de l'âme ; et même cet intérieur qu'est la sensibilité de soi – la proprioception – n'est pas à proprement parler une faculté de la seule âme sensitive : la théorie épicurienne de la sensibilité montre que l'âme ne sent pas par elle-même, mais par sa relation à cette enceinte fermée du corps où elle circule : non seulement elle sent à l'occasion du corps, mais elle prête en retour au corps cette capacité à ressentir plaisir et douleur en lui ; il y a là un double « accident », ou comme dit Epicure, « symptôme » qui s'explique par la nature déliée de la variété atomique composant l'âme qui est si rapide en ses mouvements qu'elle est capable d'être en tout lieu, de s'apercevoir elle-même du plaisir et de la douleur et de le faire sentir en un endroit du corps.

3. La communauté de nature entre tous les êtres ne conduit pas à un réductionnisme : Thomas Bénatouïl insiste particulièrement sur cette leçon de l'atomisme dans sa version épicurienne. Qu'il y ait des constituants atomiques ne réduit pas les effets au seul type de ce qui est causé mécaniquement. Particulièrement dans la théorie de la constitution de l'âme dont témoigne Lucrèce au III^{ème} livre du *De Natura*, il apparaît qu'il puisse y avoir un mouvement propre lié à un quatrième élément, capable d'initier un mouvement sans antécédence. Toute la théorie du *clinamen* montre que contre Démocrite les atomistes antiques n'ont pas été tous dans la révérence à la seule causalité *a tergo* : ils ont pu voir dans un certain degré de complexité atomique l'émergence d'une indétermination, voire d'une liberté d'initiative, capable de réagir sur des degrés moindre de complexité : à partir de l'*animus*, l'*anima* développe un mouvement qui s'exprime dans le corps. Mais ici encore l'indétermination doit être au plan du réel dans son ensemble pour pouvoir être aussi au niveau des mouvements spontanés et libres de l'âme. La théorie du *clinamen* est globale et non locale : c'est tout le réel qui capable d'une complexité émergente fait naître ici ou là des innovations qui donnent au réel une autre allure. Thomas Bénatouïl insiste sur les conséquences éthiques de cette fin de non-recevoir réductionniste : si les corps existent sur un plan d'immanence, selon la forte expression d'un Gilles Deleuze, il ne s'ensuit pas que tous les corps agissent de même : l'âme est un corps qui s'émancipe, et du reste un peu trop. Mais il est de son devoir éthique de se plier à la loi du corps. Le corps a des exigences finies alors que l'âme peut en avoir d'infinies. Et c'est du reste pourquoi elle mène la vie dure à son corps. Si l'âme savait mieux les exigences finies du corps, elle s'apaiserait, elle se plierait à la loi finie du corps. Thomas Bénatouïl fait un parallèle avec les Stoïciens et notamment sur la question de l'ivresse : le corps semble embarquer l'âme dans une déraison. Mais sans pouvoir résister, l'âme est capable de se mettre en veille, de dire son veto et de ne pas souscrire à ce que sa liaison au corps lui ferait dire de déraisonnable. Le pilote en son navire garde une indépendance que le cartésianisme ne lui reconnaîtra pas aussi facilement.

L'après-midi de l'atelier a porté sur la continuation de cette hypothèse « corporaliste ». Pourquoi parler de corps plutôt que de matière ?, s'est interrogé Pascal Blanchard. Parce que le corps n'a rien d'abstrait, alors que la matière est un être de fiction.

La *materia prima* c'est l'en-puissance nue, qui n'est que concevable, comme l'a dit Antoine Léandri. Les corps premiers sont au contraire des réalités concrètes. Plus que des substances, ce sont des subsistances. Ils ont dureté et cohérence. Tout corps a ainsi un principe viable de liaison interne qui lui assure une sorte de résistance aux assauts des autres corps qui pourraient le défaire. C'est peut-être la leçon de l'atomisme : tout en affirmant que l'atome est un « onkos », c'est-à-dire un amas, c'est-à-dire encore autre chose que du simple, il y a une loi intime de cohérence à cet atome qui en effet échappe à la division. Il est organisé et d'une manière qui fait penser à celle du vivant. Il persiste en son être, se veut lui-même. Il perdure parce qu'il se veut. De ce point de vue, cette grande leçon épicurienne semble à Pascal Blanchard annoncer les formules « corporalistes » de Hobbes et de Spinoza : un être ne doit d'être dit tel que parce qu'il tend à persévérer en lui-même. Avec le vivant, sans qu'il y ait rupture, la complexité croît. Un vivant se prend lui-même pour thème. Il se fait centre. Il fait tourner autour de lui les corps voisins qui ne menacent ou l'exaltent. Spinoza fait une théorie des corps nuisibles ou coopérants au livre III de l'*Ethique*. Cela s'appelle servitude ou liberté. Un corps proche, un corps ayant les mêmes aptitudes est un corps approprié qui multiplie sa propre puissance, ce qui fait dire à Spinoza que ce n'est pas Dieu que j'aime directement mais plutôt un corps voisin en lequel j'aime la puissance de Dieu certes, mais en sa forme parente à la mienne.

Pascal Blanchard insiste sur la proximité entre Spinoza et Bergson sur ce point. *Matière et Mémoire*, du moins en son premier chapitre, comme y insiste Camille Riquier dans son intervention, est matérialiste et dynamiste. La force d'agir spinoziste devient chez Bergson la spontanéité de réaction : un corps est une puissance d'intervention qui se donne dans le tableau de ses représentations toutes ses virtualités d'action. Au lieu que tout se perde dans une propagation ondulatoire en tout sens, ajoute Thomas Bénatouil, il y a une accroche en un corps qui promeut un acte libre, qui fait naître un tableau précis des choses, qui clique un état des faits. L'échange est vif surtout autour de Spinoza que l'assistance connaît bien, plutôt même qu'autour de Bergson. Merleau-Ponty est peu négligé, alors que Pascal Blanchard essaie de montrer que *L'Œil et l'Esprit*, la partie publiée du *Visible et l'Invisible*, est dans cette lignée d'un corps qui se meut au milieu des autres corps, dont il partage la condition, de sorte que c'est en ce corps visible que se révèle la visibilité calcaire de la Sainte-Victoire. Même s'il y a des corps exceptionnels, qui s'appellent Vincent van Gogh ou Paul Cézanne.

Bibliographie

Lucrece, *De la nature des choses*, chants III-IV

A. Long et D. Sedley, *Les philosophes hellénistiques, vol. II: Les Stoïciens*, GF-Flammarion

Spinoza, *Ethique*, IIème partie

Bergson, *Matière et Mémoire*, chapitre I

Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*

Séminaire B : Le Dimanche de la vie : esprit et matière dans la conception hégélienne de l'art

Responsable : Michel Nesme (IA-IPR)

Intervenants : Anne Eyssidieux (professeur en CPGE), Evelyne Buisnière (professeur en CPGE).

Rapporteur : Evelyne Buisnière

Problématique du séminaire

Si l'on envisage l'art du point de vue de la subjectivité, l'œuvre d'art peut être comprise comme une simple mise en forme d'une matière opérée par l'esprit de l'artiste qui projetterait en elle une forme conçue dans son esprit. Dans une telle perspective, le rapport de l'esprit à la matière serait simplement celui d'une forme préexistante dans l'esprit qui s'imposerait à une matière inerte.

L'intérêt de la conception hégélienne de l'art est justement de nous permettre de sortir d'une conception aussi sommaire des rapports de l'esprit et de la matière dans la création artistique et de nous permettre à travers le phénomène de l'art d'approcher une conception beaucoup plus riche et conceptuellement élaborée des rapports de la matière et de l'esprit. Pour Hegel, la matière n'est pas le simple véhicule d'une forme qui lui préexisterait dans l'esprit. Ce que Hegel appelle Esprit ne plane pas au-dessus des eaux. L'Esprit n'est signifiant que dans et par la matière et la matière ne se réduit pas à une existence purement factuelle ou contingente par le rapport qu'elle entretient à l'Esprit. Pour Hegel, l'étant fini et déterminé ne déborde pas sur un être qui ne serait accessible que par une autre forme de pensée que la raison, ce que Hegel démontre, c'est que l'étant déborde sur le logos et que l'alternative vraie au positivisme n'est pas une quelconque forme d'irrationalisme mais une logique du concept. L'œuvre d'art est le lieu où la matière dépasse sa propre contingence pour devenir signe du sens de l'Esprit, elle est un étant qui se dépasse lui-même en devenant sens, mais sens qui ne s'émancipe jamais du signe qui le porte.

Attendus

Pré-requis : Le séminaire s'adresse à des collègues de philosophie qui possèdent donc un niveau solide de culture philosophique générale. Des textes avaient été mis à disposition des participants au séminaire : leur lecture était donc requise.

Intérêt de la démarche :

- préciser le sens de la notion d'Esprit chez Hegel. C'est une notion qui prête souvent à contresens dans la mesure où nous sommes trop habitués à opposer l'esprit à la matière, voire à concevoir l'esprit comme une entité séparée et transcendante à la matière dans une optique exclusivement spiritualiste. Ce que Hegel appelle Esprit n'a rien à voir avec une telle conception ;
- revenir sur le sens de l'idéalisme hégélien. Dans un récent ouvrage, Olivier Tinland (*L'idéalisme hégélien*, CNRS Editions, 2013) met l'accent sur l'importance de distinguer idéalisme et idéalité et développe l'idée que Hegel est beaucoup plus un penseur de l'idéalité du réel qu'un penseur idéaliste. C'est dans une telle approche de l'hégélianisme que nous avons voulu nous inscrire pour montrer à travers l'analyse de l'esthétique qu'il est très discutable de ranger Hegel au rang des penseurs idéalistes si l'on pense classiquement l'idéalisme en opposition au matérialisme ;
- présenter la pensée d'un auteur réputé complexe à partir de l'entrée de sa réflexion esthétique et montrer comment il peut parfaitement nourrir la réflexion d'élèves de terminale.

Obstacles et difficultés :

Les textes mis à disposition avant la tenue du séminaire n'ont visiblement pas été toujours lus du fait du trop bref délai entre leur mise en ligne et la tenue du séminaire.

Préconisations :

- Mettre à disposition le matériel de travail au moins un mois avant la tenue du séminaire.
- Il serait intéressant de constituer un groupe de discussion comprenant les intervenants et les participants au séminaire afin que nous puissions avoir un retour dans le temps de la part des intervenants, rester en lien et continuer à échanger. Il est assez frustrant de ne pas savoir ce que les intervenants font ensuite du travail effectué en groupe dans leur pratique pédagogique. Pour les intervenants aussi, il est assez frustrant de ne pas pouvoir échanger entre eux sur l'usage qu'ils font de leurs acquis au cours de ce séminaire.

Déroulé des séances

Séance 1 : La conception du Beau.

Cette première séance a permis de mettre en place la notion de beauté chez Hegel comme synthèse de la matière et de la forme à partir des analyses de l'art grec et de la peinture de la Renaissance présentées dans l'Esthétique.

Les œuvres à l'appui étaient : *L'Apollon du Belvédère* et *La Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean-Baptiste* de Raphaël.

Ces analyses ont permis de mettre en évidence comment le beau est manifestation sensible de l'Idée et comment l'idéalité ne peut exister en dehors de ces manifestations sensibles. L'analyse hégélienne de l'œuvre d'art montre que les notions de matière et d'esprit ne peuvent être séparées sous peine de tomber dans l'abstraction. L'analyse de l'œuvre d'art montre parfaitement qu'Esprit et matière ne sont pas deux entités opposées, mais les deux facettes d'une seule et même réalité. La beauté est l'expression d'un contenu en complet accord avec la forme sensible. Une œuvre est belle lorsque l'aspect matériel exprime parfaitement le contenu spirituel, lorsqu'il y a un équilibre entre le contenu substantiel et la forme : « *La beauté représente l'unité du contenu et du mode d'être de ce contenu, elle résulte de l'appropriation, de l'adéquation de la réalité au concept.* » (*Esthétique*, I) La beauté est l'équilibre parfait du sensible et de l'intelligible, elle s'incarne dans l'art classique. La seule forme naturelle qui répond à l'adéquation entre la forme et l'idée est la forme humaine. Il ne faut pas concevoir cet équilibre comme une juxtaposition mais comme une interpénétration. Le contenu sensible que présente l'art est un sensible plein de spiritualité dans chacun de ses détails. L'art spiritualise le sensible et rend sensible l'intelligible. Le moment de la peinture italienne atteint avec Raphaël une forme de perfection : il est l'expression d'une spiritualité et d'une religiosité en accord parfait avec forme sensible. Le beau est ainsi la manifestation sensible de l'Idée, sa manifestation extérieure.

Le beau est toutefois distinct du vrai car le vrai est l'Idée considérée en elle-même, indépendamment de toute forme sensible. Le vrai est un moment ultérieur de la réflexivité de l'idée qui prend sa propre forme comme objet, c'est-à-dire la nécessité des synthèses opérées tandis que l'art opère des synthèses de contenus sans cependant exhiber la conscience de soi de leur nécessité. Le beau est l'unité de la forme sensible et de l'idée universelle. Dans la beauté spirituelle de l'art, la vérité se révèle adéquatement à travers la parfaite correspondance entre la forme et le contenu. Mais quel est ce contenu spirituel qui transparaît dans l'art ?

Dans un second moment de la séance, la question de l'historicité de l'art a été abordée dans l'optique de sa spiritualité. Le fait que l'art ait une histoire ne reflète pas une causalité matérielle et extérieure qui s'exercerait sur la création artistique pour lui donner un contenu qui soit en

conformité avec la société de son temps. L'histoire de l'art reflète l'historicité de l'esprit, c'est-à-dire sa capacité à se dépasser lui-même en s'approfondissant par le mouvement de sa propre réflexivité. L'esprit devient absolu en dépassant l'esprit objectif, en le portant à la conscience de lui-même. Le contenu de l'art est donc l'esprit objectif porté à la conscience de soi. La destination de l'art est atteinte « *lorsque l'art s'est situé dans la même sphère que la religion et la philosophie pour ne plus être qu'une manière d'exprimer et de porter à la conscience le divin, les intérêts les plus profonds de l'homme, les vérités de l'esprit les plus vastes [...] l'art a cette destination en commun avec la religion et la philosophie, mais de telle sorte cependant qu'il présente de manière sensible même ce qui est le plus élevé et qu'il le rapproche ainsi du mode de manifestation qui est propre à la nature, aux sens et à la sensation.* » L'Esprit absolu correspond à la prise de conscience progressive de l'Idée ou Raison à l'œuvre dans le monde. « *Les peuples ont déposé leurs conceptions les plus hautes dans les productions de l'art, les ont exprimées et en ont pris conscience par le moyen de l'art.* » L'art symbolique, l'art classique et l'art romantique correspondent aux moments de cet approfondissement, tout comme la diversité des arts (architecture, sculpture, peinture, musique, poésie) ne doit pas être comprise comme une simple juxtaposition, mais comme une progression dans la façon dont l'esprit devient plus transparent à lui-même à travers sa manifestation dans la matière. Les progrès de l'art correspondent ainsi à des progrès de l'Idée, et l'imperfection de la forme est une imperfection de l'idée. C'est ce principe qui préside à l'histoire de l'art : il est le développement d'un contenu déterminant la modification des formes qu'il prend successivement. Dans l'art "symbolique", le contenu est encore indéterminé, il manifeste l'infini dans la forme sensible de la finitude. L'exemple que prend Hegel est l'art colossal de l'Égypte. Cet art montre la finitude de la matière qui veut exprimer l'infini et ne parvient à le faire que par le gigantisme. L'art "classique" grec présente la beauté idéale adéquate à un contenu. La beauté parfaite de l'art grec est en un sens indépassable, mais sa limite est qu'elle n'exprime qu'une spiritualité finie. L'art "romantique" s'élève au-dessus du beau idéal, il exprime une exigence d'individualisation et de spiritualisation supérieure ; l'esprit se retire dans une intériorité en conflit avec elle-même, mais le déchirement du contenu spirituel affecte la forme, ses expressions n'excluent pas la laideur. Il recherche moins le beau que le significatif.

Séance 2 : Art et Philosophie.

Cette séance a eu pour objectif de montrer comment le rapport matière/esprit peut être éclairé par le rapport Art/Philosophie. On peut penser une analogie entre le rapport Art et Philosophie et le rapport Matière et Esprit dans l'hégélianisme au prix d'une clarification des concepts. La matière doit être comprise comme le contenu, comme ce qui englobé plutôt que comme ce qui est strictement matériel. En ce sens, l'art est bien matière car il est le contenu de la philosophie, il est contenu dans la philosophie comme objet de sa considération pensante. La philosophie est bien Esprit puisqu'elle fait sens, elle dégage le sens de l'art en mettant au jour le sens de son contenu substantiel, en l'élevant au niveau spéculatif, c'est-à-dire en mettant au jour la nécessité de ce contenu en tant que moment du procès logique de l'Esprit. La philosophie comprend l'art dans sa nécessité : à la fois elle dégage l'essence de l'art de la multiplicité empirique des œuvres prises dans leur contingence, mais surtout elle saisit l'immanence du sens de l'œuvre à sa matérialité. A ce titre, les réflexions de Hegel sur les techniques picturales (clair-obscur, chimie des pigments colorés) montrent bien le caractère précis et déterminé de cette inhérence de l'Esprit à l'œuvre particulière.

Ce que Hegel appelle Esprit, c'est donc l'acte d'élever un contenu empirique à sa vérité propre. L'Esprit est acte et non substance. Et c'est dans la matière qu'il agit. Il est l'acte par lequel la matière se dégage de sa pure factualité pour devenir sens. Pour Hegel aussi, l'Hermès est déjà dans le marbre. Il a été pris appui sur l'interprétation que Hegel fait dans son *Esthétique* (vol. II, pp. 95-97) du passage de l'*Iliade* dans lequel Homère narre la mort de Patrocle (*Iliade*, XVI, v. 784-821). Hegel monte que pour Homère, l'idéalité des événements, symbolisée par l'intervention des dieux, n'est pas à comprendre comme l'introduction dans la scène d'une puissance extérieure. Le dieu n'est que l'idéalité immanente à la scène portée à la représentation et à la conscience d'elle-même. Si l'Esprit est bien ce mouvement par lequel le substantiel se détache du contingent en manifestant dans l'extériorité sa conscience de lui-même, c'est l'art qui tend vers la philosophie et non la philosophie qui opère un coup de force à l'encontre de l'art.

L'analyse a été reprise et illustrée à travers l'art hollandais, cet art qui semble « sans esprit », voué à la représentation de natures mortes. Pourtant pour Hegel, il est manifestation de la conscience de soi d'un peuple et non représentation de choses. Il ne faut cependant pas réduire cette analyse à une perspective sociologique qui réduirait l'art à n'être que le reflet de ses conditions sociales de production. Exprimer n'est pas simplement refléter passivement. Le peuple hollandais comprend à même la matière picturale le sens de sa vie éthique, le contenu de l'Esprit objectif qui est le sien : cette douceur de vivre qui n'est pas immédiatement celle de la vie, mais qui est médiée car conquise sur la nature et l'oppression politique. L'art hollandais ne représente pas la nature, il l'exprime et matérialise pour elle-même la conscience de soi d'un peuple.

Le rapport de la philosophie à l'art n'est donc pas un coup de force ou comme l'écrit Arthur Danto « une agression menée par la philosophie contre l'art ». La philosophie ne rend pas l'art inutile au sens où le reprenant en son sens, elle dirait plus clairement et mieux que lui ce qu'il a à dire. Il faut comprendre que Hegel nous enseigne bien plutôt que l'art lui-même est philosophique dans sa démarche : l'œuvre d'art authentique est celle en laquelle le substantiel se libère de la contingence qui l'affecte dans le monde empirique. Loin du portrait « ressemblant jusqu'à la nausée », Raphaël gomme ridules et imperfections du visage de ses Madones pour faire apparaître la pureté du sentiment maternel. C'est cet acte de dégager le substantiel du contingent qui est pour Hegel l'Esprit, dans la mesure où l'Esprit n'est autre que son activité. Ces considérations nous permettent de comprendre que la dialectique hégélienne est certes principe négateur et dissolvant, ce faustien « esprit qui toujours nie » mais seulement parce qu'elle est dans le même temps principe de détermination.

Il faut donc arracher l'art à la sphère subjective. Bien que création d'une subjectivité finie, ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art c'est le fait qu'elle est un moment de l'Esprit.

Le thème de la mort de l'art a été brièvement évoqué à la fin de la séance mais peu approfondi, faute de temps.

Synthèse des débats

Le séminaire n'a pas été conçu sous la forme d'exposés suivis ensuite de débats, mais plutôt sous la forme d'une sorte de « causerie » (l'idéal étant celui du « salon des Lumières » !) dans laquelle les participants étaient invités à intervenir dans le cours de l'exposé pour apporter leur contribution ou poser des questions. Chaque séance a été principalement prise en charge par l'une des deux intervenantes mais l'autre l'a fréquemment interrompue pour intervenir dans le déroulé de l'exposé.

Le fait que les deux intervenantes se soient fréquemment interrompues l'une l'autre a engagé les participants à faire de même, ce qui a créé une bonne dynamique et permis d'éviter la forme conventionnelle de l'exposé classiquement suivi de questions.

Par ailleurs, nous avons disposé les chaises en cercle, ce qui a aussi évité toute position « surplombante » des intervenants par rapport aux participants.

Les collègues participants ont très volontiers joué le jeu. Des compléments de connaissance ont été apportés : nous avons eu une belle reprise de l'analyse hégélienne de la différence de la colonne et du pilier. Certains ont fait part de leur étonnement devant une interprétation très immanentiste de la pensée hégélienne, ce qui nous a entraînés à évoquer les divergences interprétatives sur le sens à donner à l'hégélianisme. D'autres ont insisté sur l'opposition radicale qui existe entre le sens que Hegel donne à l'art et l'interprétation qu'en propose Heidegger. Enfin, a été posée la question de l'application possible des analyses hégéliennes pour une lecture de l'art contemporain.

Ce fut donc un moment animé, très stimulant intellectuellement et chaleureux du point de vue humain au cours duquel nous avons essayé de construire une réflexion collective.

Bibliographie

Hegel, *Esthétique*, trad.. J.P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1996, 3 vol.

J.M. Schaeffer, *L'Art de l'Age moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

Bernard Bourgeois, « La Mort de l'Art », in, *Les Actes de l'Esprit*, Paris, Vrin, 2011, pp. 191-202.

Arthur Danto, « La Fin de l'Art », in, *L'Assujettissement philosophique de l'Art*, Paris, Seuil, 1993.

Séminaire C : La reprise du problème de la matière et de l'esprit dans l'externalisme phénoménologique de Merleau-Ponty

Responsables : Ronald Bonan, professeur agrégé de philosophie, Joël Jung, IA-IPR (Aix-Marseille)

Intervenant : Ronald Bonan

Rapporteur : Charles Floren, professeur agrégé de philosophie (Aix-Marseille)

Problématique du séminaire

La brillante solution que Merleau-Ponty proposait dans les années cinquante aux problèmes du dualisme demeure pleine de ressources pour penser les relations de la matière et de l'esprit telles qu'elles se manifestent à travers les problématiques contemporaines issues du domaine de la philosophie de l'esprit, de la neurophysiologie ou de l'intelligence artificielle. Réciproquement, la reprise du propos de Merleau-Ponty à travers ces questions permet de déterminer avec précision sa ligne argumentative dans ce domaine. Dans ce dialogue, qu'il s'agira de construire, se dessine non seulement une vision originale de cette question classique mais se profile aussi une réflexion sur la nature des rapports entre science et philosophie.

1. L'union phénoménale du corps et de l'esprit
2. Le dépassement de la dichotomie du sujet et de l'objet
3. L'externalisme phénoménologique

Attendus

Pré-requis : pas de pré-requis

Intérêt de la démarche : mettre en évidence l'intérêt de la pensée de Merleau-Ponty, en rapport avec les démarches scientifiques les plus actuelles

Obstacles et difficultés : une pensée exigeante, dont le séminaire vise à faciliter l'appropriation

Préconisations : lecture des textes de Merleau-Ponty abordés dans le séminaire (voir la bibliographie)

Déroulé des séquences

Le séminaire a bénéficié d'un dispositif particulièrement favorable à l'approche intensive de la pensée de Merleau-Ponty dans les aspects les plus directement tournés vers le thème des rencontres : la matière et l'esprit. Une première séance de présentation de l'auteur souligne l'intérêt de sa réflexion et récolte les attendus des participants qui avaient eu connaissance du corpus de textes sur lequel s'appuyait le travail d'exploration. La séance suivante ayant lieu dans la même journée, a permis de revenir rapidement sur les problématiques soulevées et de leur faire correspondre une recherche dans l'œuvre de Merleau-Ponty d'autant plus précise que les questions s'affinaient au fur et à mesure que le corpus prévu était parcouru. Ce rythme à la fois soutenu et concentré semble avoir profité à l'ensemble du groupe. Le compte-rendu du rapporteur a non seulement permis de fixer la mémoire de l'acquis du séminaire, mais en a prolongé l'intention au-delà de ce qui a pu être effectivement formulé.

Synthèse des débats

Il s'agissait dans ce séminaire d'interroger la reprise du problème de la matière et de l'esprit dans l'externalisme phénoménologique de Merleau-Ponty. En nous confrontant directement aux textes, nous avons travaillé, à partir de la proposition de Ronald Bonan, sur ce qui peut d'abord apparaître comme un paradoxe : comment la phénoménologie de Merleau-Ponty, qui prend appui sur une philosophie du sujet, peut nous permettre aujourd'hui de repenser les rapports de la matière et de l'esprit en termes d'*extériorité* ?

Il s'est donc agi dans un premier temps de sonder l'éventuelle fécondité de l'expression d'*externalisme philosophique* à la lumière de la philosophie de la *chair* patiemment élaborée par Merleau-Ponty. Nous avons relu en premier lieu un extrait de *La structure du comportement* pour resituer et mieux comprendre l'approche phénoménologique de l'union phénoménale du corps et de l'esprit. Dès cette première lecture, nous étions en mesure de repérer un premier dépassement d'une certaine philosophie de la conscience. En effet, si Merleau-Ponty affirme qu'on ne peut penser le rapport de la conscience à la nature comme l'empilement de différentes strates, c'est bien qu'il nous invite à concevoir l'articulation du vital et du psychique comme un processus d'intégration. Au fond, pour reprendre les termes mêmes de notre auteur, dans l'homme normal, ces dimensions ne sont jamais distinctes, mais intégrées tandis que les fréquentes références à la pathologie font elles réapparaître la dichotomie de la matière et de l'esprit.

On peut ainsi en déduire l'originalité de l'externalisme phénoménologique vis-à-vis de la science : cette dernière suppose toujours une vue seconde à partir d'une expérience préreflexive pourtant unifiée. De ce point de vue, la pensée de Merleau-Ponty, informée et attentive à la science de son temps, ne cessera d'affirmer la singularité de l'expérience phénoménale c'est-à-dire du vécu phénoménal où matière et esprit, corps et âme ne sont jamais deux entités distinctes, sinon à les considérer *in abstracto*.

L'enjeu philosophique de cette position est clair : la volonté constante de cet externalisme phénoménologique est bien de dépasser la dichotomie du sujet et de l'objet puisqu'il s'agirait de retrouver, en amont de ce clivage, le corps phénoménal comme cette matière capable de s'éprouver elle-même, comme ce voyant qui, délaissant sa position souveraine d'un regard perçant le théâtre du monde, se sait et se sent d'abord visible... Le prolongement de la lecture du même passage nous permet de préciser le sens de l'expression d'*externalisme phénoménologique* et d'en mesurer plus finement le gain par rapport aux philosophies de l'intériorité : le corps phénoménal, le corps propre n'étant ni une matière strictement objectivable, ni l'objet d'une introspection privée et ineffable. Par là même, on comprend aussi plus profondément le dialogue incessant de la phénoménologie de Merleau-Ponty avec les sciences – en particulier la psychologie et la psychophysiologie] – puisqu'en dépassant le postulat d'une auto-connaissance du sujet, on peut observer l'esprit en l'externalisant c'est-à-dire en le prenant tel qu'il est, inséré dans un site d'actions, dans un réseau de situations. Ainsi, par exemple, si l'on peut toujours décomposer un geste pour l'expliquer, ce n'est qu'en le figeant, en l'immobilisant. Au contraire, au plan phénoménal, le geste est intégré, unifié : il réalise l'indistinction de la matière et de l'esprit.

Certes, Merleau-Ponty, pour décrire au plus près cette indistinction phénoménale, doit construire et inventer une rationalité originale puisque l'approche qui chercherait à retrouver l'enracinement physico-chimique de l'esprit élimine nécessairement l'essentiel, c'est-à-dire l'intégration par le corps phénoménal (on peut sans doute en déduire l'idée que Merleau-Ponty se ferait du connexionnisme ou du computationnisme). Cette rationalité originale suppose aussi, pour ne pas retomber dans le dualisme, un usage particulier de métaphores, schèmes ou images qui sont sans doute moins des signes de cette trop fameuse *ambiguïté* retournée fréquemment contre cette pensée, que l'effort précieux pour exhumer dans la notion de *chair* l'expérience irréductible du corps phénoménal.

Au terme de cette matinée, on retiendra que cette approche phénoménologique ouvre une voie possible pour comprendre l'unité vécue de la matière et de l'esprit. Pour autant, deux questions essentielles demeurent : l'esprit est-il en droit explicable objectivement ? Et enfin, dans cette approche, l'esprit n'est-il pas le « déjà-là », bref, s'agit-il d'un esprit sans pourquoi ?

Nous continuons de chercher la réponse à ces questions dans la lecture d'un extrait de *La phénoménologie de la perception* : si nous n'avons jamais accès aux conditions physiologiques des phénomènes de l'esprit, il faut donc décrire l'esprit à même le corps, sa déhiscence. De ce point de vue, le lieu éminent de cette union de l'âme et du corps sera la perception : la matière y reçoit son plein statut de phénomène. La difficulté tient dans l'assomption rigoureuse de ce point de vue dans la *Phénoménologie de la perception* : comment refuser tout point de vue extérieur, se glisser dans l'expérience phénoménale de la perception sans réintroduire d'intériorité ?

Nous tentons donc de saisir de quelle manière Merleau-Ponty parvient à dépasser l'opposition réputée irréductible du sujet et de l'objet. Si *La phénoménologie de la perception* explore les conditions transcendantales de l'expérience perceptive, ce n'est pas pour retrouver insidieusement l'intériorité puisque ces conditions ne se révèlent que dans la structure horizontale qui articule le moi, autrui et les choses. Il y a bien, de fait, dans cet externalisme radical, une matérialisation des actes de l'esprit doublée d'une critique de l'introspection : la synthèse perceptive ne s'accomplit pas dans le sujet, mais à même les choses.

En faisant de l'intersubjectivité un point de départ obligé pour qui veut comprendre la perception, Merleau-Ponty dévoile le cœur même de l'expérience perceptive comme un champ phénoménal parcouru de lignes de force que sont les sujets percevants qui à leur tour impriment à ce champ leurs propres courbures. Le dualisme n'est plus un problème prétendument incontournable, mais l'invention d'un point de départ abusivement solipsiste. En poursuivant la lecture de cet extrait, on peut préciser le sens de cet externalisme phénoménologique : le problème du rapport entre la matière et l'esprit change de nature si l'on commence par l'évidence de l'existence commune et de la présence d'autrui. De fait, le champ phénoménal est d'emblée un « berceau de significations », il est construit comme une dimension symbolique et porteur d'un sens immanent.

Il est sans doute désormais plus aisé de mesurer l'apport de la pensée de Merleau-Ponty dans la question de la matière et de l'esprit : c'est paradoxalement en approfondissant le statut matériel des sujets, en décrivant finement des sujets incarnés qu'on peut dépasser les apories naïves du matérialisme psychophysique. Cette manière de donner chair à des symboles, d'incorporer littéralement le sens est particulièrement saisissante dans l'esthétique : les idées s'incarnent, se font sensibles. Le sens n'est jamais ailleurs que dans le tableau ou sur le film, mais il est toujours en cours d'incarnation...

Ces recherches nous ont ainsi permis d'ouvrir des questions fécondes : s'il n'y a pas, dans cet externalisme phénoménologique, de constitution du sens par un sujet souverain, si le sujet s'approprie des significations (gestes, mots) qui sont déjà là, s'agit-il alors d'une nouvelle figure de l'inconscient, faut-il y voir une forme de latence de l'esprit ? Si l'externalisation n'élimine pas le sujet, elle semble du moins le priver de ses traditionnelles prérogatives psychologiques. Mais c'est sans doute au profit d'une œuvre commune puisque si la conscience n'est plus constitutive du sens, celui-ci se construit par institution.

L'esprit est donc, de ce point de vue, un trésor commun.

Bibliographie

- Merleau-Ponty, *La structure du comportement*
- Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*
- Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*
- Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*
- Ronald Bonan, *Merleau-Ponty*, éd. Les belles lettres

Séminaire D : « Le pied sur terre » : l'esprit nous vient-il d'en bas ?

Responsables du séminaire : Franck Lelièvre, Jeanne Spirglas, IA-IPR de philosophie
Rapporteur : Karine Bocquet, professeur de philosophie

Problématique du séminaire

Ce séminaire s'est employé à prendre le contre-pied du préjugé qui hante le plus souvent et l'homme et le philosophe concernant une partie de notre anatomie : le pied. A rebours donc des considérations qui ancrent le pied dans la maladresse, la balourdise, la bêtise, il a fallu nous ramener « les pieds sur terre » pour reconsidérer leur valeur et leur enjeu, saisir par ce biais les relations entre la matière et l'esprit, la gageure ici étant d'emblée de montrer que le pied ne saurait se réduire à la matière.

Les textes de ce séminaire transmis bien en amont au public inscrit – textes déployant le propos et les arguments précis des intervenants – il ne s'agissait pas tant d'en reprendre le contenu que d'en mobiliser certaines analyses focales et quelques exemples cruciaux, et ce, afin de faire penser. Le support « papier » ayant donc été envoyé par mail, les supports ont été pluriels : certes encore textuels, mais aussi largement visuels et auditifs. D'où la difficulté à restituer ici ce qu'il faut avoir vu et entendu, entendu non pas au sens intellectuel mais sensoriel du terme.

La première partie du séminaire a pris appui sur la question de la symbolique du pied à la Renaissance : en philosophie, avec Nicolas de Cues, et dans l'art, avec sa représentation iconographique. La seconde partie a marqué un pas en avant vers les pratiques et les expériences corporelles, à travers la marche d'abord, la danse ensuite. Nous sommes donc passés du pied pris comme *objet* d'étude au pied ressaisi comme *sujet*, sujet cette fois de perception.

Synthèse des débats

« Nicolas de Cues, un philosophe qui reprend pied sur terre », par Jean-Marie Nicolle. Où le pied est mobilisé comme métaphore d'une philosophie du concret.

En 1440, dans son œuvre maîtresse – *La Docte ignorance* – Nicolas de Cues affirme que « tous les membres sont dans le pied, dans la mesure où le pied est immédiatement dans l'homme. » Cette citation nous place au cœur de l'argumentation de ce néo-platonicien, dont on saisit alors tout l'effort pour surmonter les impasses du dualisme platonicien, séparant le sensible de l'intelligible pour résoudre le problème de la participation aux Idées. Le concept de « docte ignorance » est alors central pour le Cusain : l'esprit humain étant limité, l'homme est dans l'incapacité de connaître la vérité absolue, et la véritable sagesse procède de la reconnaissance de cette incapacité.

Après une mise au point sur le rejet du principe de non-contradiction en ce qui concerne les choses de l'intellect, nous lisons et commentons deux extraits du livre III des *Dialogues de l'Idiot*, lequel constitue la théorie de la connaissance de Nicolas de Cues. L'idiot dialogue avec un prédicateur, mais il ne faut pas projeter sur cet idiot nos interprétations contemporains : il est ici le simple particulier par opposition à l'expert, et son rôle stratégique consiste à rabaisser les prétentions des purs esprits, des savants, par ce personnage qui se révèle plus sage que les prétendus experts de son temps. L'idiot pratique une sagesse modeste, humble, beaucoup plus féconde que l'érudition livresque. On le comprend, l'idiot est le philosophe qui a les pieds sur terre, s'opposant ainsi à des siècles de scolastique stérile. Il est aussi l'artisan – celui qui est plongé dans la matière – et l'extrait expose une figure artisanale, celle de la fabrication d'une cuiller, pour montrer comment, grâce à la pensée, l'art peut dégager une forme de la matière. L'homme est à la fois un producteur dont le travail est guidé par des formes abstraites, mais engagé dans la matière, il ne peut atteindre la précision absolue. L'important ici est que l'artisan fabriquant une cuiller n'imité en rien la nature ou l'Idée : la « cuillèreté » est produite par l'esprit de l'artisan, elle ne lui préexiste pas. Ce point est décisif car c'est à partir de lui qu'une théorie de l'art est possible.

Au cours des discussions, des précisions sont notamment faites sur l'état des sciences et des techniques contemporaines des textes étudiés, ce qui nous en rappelait l'historicité.

« Le pied sur terre. Variations autour d'une rupture iconographique », par Philippe Cardinali.

C'est à l'iconographie du pied et à son évolution que s'est consacré Philippe Cardinali, nous montrant – au sens littéral du terme puisque son propos s'est constamment appuyé sur les représentations peintes ou sculptées du pied à travers l'histoire – comment on a pu successivement concevoir le corps, à l'articulation même de la matière et de l'esprit.

Nous devons nous contenter ici de relever quelques éléments essentiels de l'analyse. Tout d'abord, est mise en avant la rupture opérée par la peinture de la Renaissance par rapport à celle du Moyen-Âge. Le pied, dans la représentation médiévale, était en effet ou un pied en position d'envol, pendant au-dessus du sol, renvoyant à des êtres sans épaisseur ni poids, ou un pied devenu point aveugle de la représentation iconographique, disparaissant complètement, en particulier celui de la femme, celui des hommes étant étrangement posés sur le sol, comme en apesanteur, et par là même, dépossédé de sa fonction naturelle d'appui. Or, l'accomplissement spécifique de la Renaissance, c'est que les figures peintes ont – au sens le plus littéral – les pieds sur terre : le poids du corps est alors pleinement restitué par le geste de l'artiste. Ainsi, alors que le Christ pouvait être représenté lors de l'Ascension, les jambes pendant vers le sol, il peut par exemple désormais, avec *La Déploration du Christ* de Mantegna (1472), être figuré en gisant, les pieds cette fois au premier plan, présents dans leur masse et leur détail, dans une perspective totalement renouvelée. Est ainsi remarquablement présentée l'idée que le progrès artistique passe par ce qui se donne apparemment pour sa marge, puisque la marge condense ici l'essentiel : l'esprit d'une époque et de son rapport à la représentation. C'est de ce progrès dont témoigne ce point d'aboutissement que figure Léonard de Vinci par ses études anatomiques du pied. Le maniérisme, entre la Renaissance et le baroque, va cependant promouvoir la grâce, dans un mouvement de dématérialisation du corps que parachève Le Greco. Néanmoins, la brutale tension entre le haut et le bas du corps qui aura donné son point de départ à l'exposé se retrouve, réactivée quelques plus tard par Picasso avec son *Minotaure* de 1928 ainsi que par quelques mises en scène de l'érotisme du pied dans le cinéma de Buñuel (dont quelques extraits nous ont été proposés).

« “Le pied sur terre”. Premiers principes d'une métaphysique du pied », par Michel Malherbe.

Le pied n'est plus ici saisi comme objet esthétique, mais comme sujet esthétique, non pas simplement en ce qui concerne la beauté mais plus largement la sensibilité comme accès privilégié à la spiritualité : les pieds sont en effet abordés depuis la marche, activité permettant de déployer une métaphysique du pied et d'affirmer que « le sublime nous vient par les pieds. »

L'homme est en effet un animal marcheur – un pied sur terre, un pied en suspend – allant toujours vers l'avant. La partie la plus importante du corps humain est alors les pieds, seule partie du corps à avoir la science de l'appui, une intelligence propre leur permettant et d'accepter l'état du monde, dans toute sa concrétude, et d'y prendre appui pour avancer et s'élever.

C'est ainsi l'expérience paradigmatique de la marche en montagne – sur le glacier du Pelvoux dont une image nous est notamment projetée – qui est mobilisée. La forme de la montagne prescrit au corps sa règle, celui-ci épousant la forme de la montagne, et au-delà des sens traditionnellement convoqués pour rendre compte de notre appréhension du monde – notamment la vue – c'est bien ici le pied qui est tout entier mobilisé dans cette expérience. A la lumière d'un texte bien connu du Livre III du *De Anima* d'Aristote, est alors testée l'hypothèse que l'on pouvait sentir le monde par les pieds. Un triangle se dessine alors : à un sommet – nécessairement – la montagne ; à un autre, le sol qui offre appui ; à un troisième, l'expérience faite du sublime. Le vecteur allant d'un sommet à l'autre est toujours le pied : le sublime vient de la nature, dans l'accord du corps, par le pied, et de la règle.

La thèse défendue est donc que le pied sent et sait les choses. On le comprend, le sublime ne se livre plus dans une dynamique de la séparation de la nature, par la représentation, mais dans le contact – rugueux – au sol. Le sublime, ici, réside dans une esthétique du contact.

Les questions ont orienté l'échange depuis une thèse opposée, depuis une physique du pied plutôt qu'une métaphysique, ou plus précisément depuis une optique, les yeux informant les pieds aux deux sens du terme : donnant forme au pied pour une marche droite, tant les défauts de vision déséquilibrent et dévient les pieds ; instruisant les pieds pour leur progression. Michel Malherbe insiste alors sur la nécessaire expérience de la marche en montagne pour saisir pleinement combien le sublime vient par les pieds car ce sont eux, dans l'action et non la représentation, dans le contact et non la séparation, qui sont mobilisés.

**« Avez-vous le pied musicien ? Ou comment l'esprit musical nous vient par les pieds ? »
par Eric Le-Coquil.**

Après avoir constaté le relatif retrait du pied en musique – le principal organe valorisé étant bien sûr l'oreille, sens intellectualisé – Eric Le-Coquil démontre en quoi le pied, en relation avec l'oreille et toutes les autres parties du corps musicien, est un organe musical de plein droit, constitutif de l'expérience à la fois corporelle et spirituelle de la musique.

Il y a ainsi une première fonction du pied, la station verticale libérant les mains et les oreilles pour la musique. Mais plus essentiellement encore, le pied, par son battement, apparaît comme l'organe même du temps.

La thèse défendue alors avec passion réside dans le pouvoir musicogène du pied, dont la démonstration est faite par le lien intime unissant la musique et la danse dans l'opéra de Lully. La danse n'est en effet pas dans le ballet une activité périphérique : le pied du danseur irrigue, nourrit la musique, l'informe, pour être ainsi à l'origine de la composition musicale. Il est ainsi rappelé que Lully était avant tout maître de ballet, ce qui est évidemment déterminant dans sa composition musicale. Ce sont les pas, matériau de la chorégraphie, qui déterminent les conditions de possibilité de l'écriture musicale, tant dans ses notes que dans son texte. Autrement dit, la musique est à la fois danse et dense. Que se passe-t-il alors quand l'on cesse de danser, tel Louis XIV prenant cette décision en 1670 ? La musique danse encore, servie par des professionnels qui ne dissocient pas l'écriture musicale de l'organisation scénique dans la tragédie à la française.

Ainsi, nous mobilisons notre esprit parce que nous avons les pieds sur terre, pieds qui révèlent l'esprit d'une époque, mais aussi déterminent un certain rapport au monde, l'esprit, et la musique, nous venant par les pieds...

Bibliographie

Philippe Cardinali, *L'invention de la ville moderne : Variations italiennes 1297-1580*. Les Éditions de La Différence, collection Les Essai, 2002

Nicolas de Cues, *Dialogues de l'Idiot*, L. III, De mente, trad. Hervé Pasqua, PUF

Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rameau*, Voies de l'Histoire, Minerve, 2004

Michel Malherbe, *D'un pas de philosophe*, Vrin, 2013

Jean-Marie Nicolle, N. de Cues, *L'homme à la proposition d'or*, Paris, éditions Ipagine, 2010

Bernard Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Poétique, Paris, Seuil, 2013

Léo Steinberg *La sexualité du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement moderne*, traduction Jean-Louis Houdebine, Gallimard, 1987