

35

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΕΠΕΤΗΡΙΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΕΥΝΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



Φ Ι Λ Ο Σ Ο Φ Ι Α

ΕΠΕΤΗΡΙΣ
ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΕΥΝΗΣ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

YEARBOOK
OF THE RESEARCH CENTRE
FOR GREEK PHILOSOPHY
AT THE ACADEMY OF ATHENS

ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κ. ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Πρόεδρος
Ε. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Έπὸπτης τοῦ Κ.Ε.Ε.Φ., Ὑπεύθυνος ἔκδοσης τῆς *Φιλοσοφίας*
Γ. ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
Μητροπολίτης Περγάμου Ιωάννης (ΖΗΖΙΟΥΛΑΣ)
Ε. ΣΠΗΛΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΡΕΥΝΗΤΑΙ: Α. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ - ΜΠΟΥΡΛΟΥΑΝΝΗ, Διευθύντρια
Μ. ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ - ΜΑΡΝΕΛΗ
Γ. ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ
Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ

ΑΠΕΣΠΑΣΜΕΝΗ: Ε. ΣΒΙΤΖΟΥ

EDITORIAL BOARD

C. DESPOTOPOULOS, President
E. MOUTSOPOULOS, Supervisor of the R.C.G.P., Editor of *Philosophia*
G. MITSOPOULOS
Metropolitan of Pergamos Ιωάννης (ZIZIOULAS)
E. SPILIOPOULOS

RESEARCHERS: Α. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ - BOURLOYANNI, Director
Μ. PROTOPAPA - MARNELI
G. ARABATZIS
D. KAPANTAIS

DETACHED: Ι. ΣΒΙΤΖΟΥ

ΣΥΝΤΑΞΙΣ

KENTRON EREYNHS THS ELLHNIKHS FILOSOFIAS
THS AKADHMIAΣ AΘHNΩN
ANAGNΩΣTOΠOYΛOY 14 - 106 73 AΘHNAI
THΛ.: (210) 3664625, FAX: (210) 3664624
e-mail: keef@academyofathens.gr

EDITORIAL OFFICE

RESEARCH CENTRE FOR GREEK PHILOSOPHY
AT THE ACADEMY OF ATHENS
14, ANAGNOSTOPOULOU ST. - 106 73 ATHENS, GREECE
TEL.: (30.210) 3664625, FAX: (30.210) 3664624
e-mail: keef@academyofathens.gr

Φ Ι Λ Ο Σ Ο Φ Ι Α

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΕΠΕΤΗΡΙΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΡΕΥΝΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



ISSN 1105-21-20

Copyright © 2005

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

Κέντρον Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Φιλοσοφίας

Ἀναγνωστοπούλου 14 - 106 73 Ἀθήναι

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ 35 (2005)

ΜΕΡΟΣ Α' ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Th. PENTZOPOULOU-VALALAS, Vers une esthétique philosophique du silence.	11
G. CIPRIANI, Toward an Ethical Hermeneutics for Art and its Theories.	22
Z. ANTONOPOULOU-TRECHLI, «Ὡςπερ σάρμα εἰκὴ κεχυμένων, ὁ κάλλιστος κόσμος». ...	31
J. FRÈRE, Le double lien. Le deux recours héraclitéens à l'image.	39
E. MOUTSOPOULOS, Musique et philosophie dans le théâtre grec classique.	50
E. MOUTSOPOULOS, De la perception à la contemplation du beau dans le <i>Banquet</i> de Platon.	64
Chr. POLYCARPOU, Eudoxean Aesthetics.	72
P. KLIMATSAKIS, Hegel's Understanding of the Classical Aesthetic Ideal. A Systematic Approach.	85
A. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗ-ΜΑΖΑΡΑΚΗ, Τὸ νόημα τῆς Τέχνης κατὰ τὸν Adorno.	99
F. FILIPPI, <i>Kunst und Techne</i> . Heidegger's Understanding of Art.	114
A. DELIGIORGI, L'imagination chez Heidegger et chez Castoriadis.	134
G.-R. MODERNO, Une esthétique de la philosophie chez Deleuze.	145

ΜΕΡΟΣ Β' ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

S. TZITZIS, De l' <i>anthropos-philos</i> à la personne- <i>agapè</i>	161
I. SVITZOU, Heraclides of Pontus and his Cosmic Theory: An Innovator or a Revisionist of the Ancient Cosmology?	175
M. PROTOPAPAS-MARNELI, La conception stoïcienne du monde.	182
R. CROITORU, Le <i>Ménon</i> : Un soutien virtuel de la <i>Métaphysique des mœurs</i> de Kant.	189

ΜΕΡΟΣ Γ' ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

Π. Ν. ΠΑΝΤΑΖΑΚΟΥ, Περί τῆς Προσωκρατικῆς Διανοήσεως.	199
A. Ν. ΖΟΥΜΠΟΥ, Varia.	205
E. MOUTSOPOULOS, De quelques conceptions préplotiniennes de la notion de participation.	211
P. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, La Mothe Le Vayer: Ἡ ἀρετὴ τῶν Ἀρχαίων.	216
X. ΦΙΛΗ, Ἡ ἐπίδραση τοῦ Kant ἐπὶ τοῦ Hamilton.	226

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

VERS UNE ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE DU SILENCE

«Crois-moi, je te le dis du fond de l'âme; le langage est chose superflue.
Le meilleur reste toujours pour soi et repose dans sa profondeur: comme
la perle au fond de la mer.

HÖLDERLIN, *Hypérion à Diotima*. (Vol.I., livre 1).¹

Les philosophes ont fait du discours leur bien mais ils se sont tus sur le silence. Certes, ils se sont penchés sur le non-être, joyau caché de la philosophie mais le silence ne relève pas du non-être. De son côté l'esthétique a volontiers associé le silence à l'intériorité de l'expérience esthétique et aux états d'âme qui l'accompagnent.

Or, comment parler du silence autrement qu' en le rompant? Le cercle est là et ce n'est pas ici le moment de reprendre les apories de Ménon; nous savons de longue date que tout questionnement philosophique est circulaire. Le discours en tant que discours raisonné a fait la part belle à la raison qui s' est vue par la suite octroyer le privilège de la recherche des derniers principes. Si la raison semble réservée à la philosophie, la perception, elle, interne ou externe a trouvé dans l'esthétique son domaine d' épanouissement. Toutefois les théoriciens de l'esthétique trouvant de bon ton de suivre les débats philosophiques se mettent au pas des philosophes. C'est ainsi que des deux côtés les théories se prêtent réciproquement à la discussion du jour; elles sont d' actualité.

Et pourtant ni la philosophie ni l'esthétique ne se reconnaissent dans ce rôle d' actualité qui laisse intacte une philosophie «questionnante» et une esthétique qui pour être ce qu'elle est, dans son être propre, ne peut être que philosophique au sens grec du terme. Esthétique et philosophie, à chacune des deux il faut l'autre; elles se tiennent respectivement dans une proximité attachante, admirablement exprimée dans *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*. «Le philosophe doit avoir autant de force esthétique que le poète. Les hommes dépourvus de sens esthétique pratiquent une philosophie

1. HÖLDERLIN, *Hypérion ou l'ermite de Grèce* (*Hyperion oder der Hermit in Griechenland*) in HÖLDERLIN, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, p. 235 (tr. fr. Ph. Jaccottet), Les textes de Hölderlin: poèmes, écrits en prose, lettres, seront cités d'après cette édition (désormais: *op.cit.*). Pour l'édition allemande des œuvres nous avons consulté Friedrich HÖLDERLIN, *Die Gedichte, Sämtliche Gedichte*, Insel Verlag, Taschenbuch, 2001, ainsi que Fr. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, hrsg. Paul Shapf, Berlin, Darmstadt: Deutsche Buch Gemeinschaft, 1958.

de la lettre seule. La philosophie de l'esprit est une philosophie esthétique».²

Mais qu'est-ce que le silence? C'est bien quelque chose qui est mais aussi qui survient. Il est là en l'absence de tout son perceptible. Il survient sous l'effet d'une contrainte extérieure. Il se fait encore ressentir comme disposition naturelle de l'âme. Il suffit cependant de quitter le domaine du naturalisme empirico-psychologique pour s'apercevoir que les multiples sens du mot ouvrent à des perspectives philosophiques qui se profilent au-delà de l'empirique. Car tout, la paix, le calme, la tranquillité, le repos, la sérénité, relèvent du silence quand le questionnement philosophique touche aux premiers principes des choses. En effet, si on se décide à se déplacer du lieu de la perception immédiate, interne ou externe, vers un lieu qui se soustrait à celle-ci mais que seul entrevoit le regard du penseur ou du poète qui plonge vers l'abîme sans fond, c'est le silence qui prend sous sa protection le secret ultime de l'Être.

Si l'esthétique se partage le silence avec la philosophie voire la métaphysique -son visage le plus authentique- où et comment l'être du silence se manifeste-t-il? Quelle en est l'essence? Poser la question de l'essence n'est-ce pas faire du silence un étant? Or, parler d'être c'est rétrécir dangereusement la signification de ce qui est ici en jeu. Pour s'engager à fond dans la tâche propre au silence il nous faudrait quitter le sol de l'ontologie traditionnelle. Reprenons pour cela le cercle. La pensée sur le silence présuppose déjà le silence puisque c'est bien à partir de celui-ci que la pensée devient parole qui dit le silence. Or, c'est ici que l'esthétique relevant le défi gagne de l'importance car c'est à elle qu'incombe la tâche d'assumer le cercle pour en faire une expérience fondamentale. Assumer le cercle n'est-ce pas assumer le silence et son mode propre qui est le secret?

Dans ce questionnement il va de soi que ce qui est en question se dérobe à toute réponse directe. On ne peut qu'offrir la possibilité d'un acheminement vers ce que nous appelons de façon tentative «une esthétique philosophique du silence». La formule suggère une expérience avec le silence ce qui signifierait tenter la proximité au silence. Elle ne peut être entendue que comme indiquant le caractère fondamental d'une expérience qui annoncerait l'enjeu de notre questionnement. L'être renvoie à ce qui est premier, à ce qui laisse ouvert le lieu à partir duquel quelque chose se laisse voir. Ce qui est porté par le silence et se laisse être, c'est secret. Disons-le dès le début: le silence serait le gardien du secret, un secret qui demande à être dévoilé.

Cependant pour laisser libre le regard une tâche s'impose: déblayer le terrain des préjugés qui portent préjudice au sens de notre interrogation. Le premier préjugé trouve sa force dans le sens commun: toute pensée est silencieuse;

2. Le texte est publié dans *op.cit.* pp.1175-1158.(tr.fr. Ph. Jaccottet).

quand celle-ci devient langage le silence est rompu, il n'est plus. C'est la parole qui importe, le reste disparaît et du coup il ne mérite pas d'être questionné. Le second préjugé, conséquence directe du premier, se rencontre dans le domaine de l'art. N'est-il pas vrai que toute inspiration créatrice surgit dans le silence? C'est donc l'oeuvre d'art en tant que création artistique qui requiert notre attention le silence étant relégué au rang de chose négligeable. Enfin, un troisième préjugé se rattacherait plus spécialement aux arts plastiques. En effet, depuis leur consécration par Malraux³ les oeuvres d'art et les musées laissent entendre leurs voix du silence. Là encore ce sont ces voix qui engagent le dialogue avec le spectateur et le silence passe inaperçu. Tous ces préjugés se réclament de l'évidence. Certes, il n'est pas aisé de se défaire de la contrainte de l'évidence. Faut-il pour cela ne pas oser passer outre? Une pensée qui se déploie en dehors de l'espace de l'évidence lance toujours un défi. Notre attachement ferme à l'idée que ni la métaphysique ni l'esthétique ne font bonne compagnie avec le sens commun, que toutes les deux relèvent d'une même expérience qui touche à l'indicible, à l'inaudible, à l'impensé, nous incite à avancer à tâtons dans le chemin vers leur point de rencontre: la parole poétique. C'est à Hölderlin que nous allons nous tourner, car c'est dans ses vers que le mystère du silence se laisse montrer dans sa vérité esthétique et métaphysique:

«Au retour du silence, qu'une langue renaisse»⁴.

Le silence est originaire d'une parole qui renaît comme appel provenant des profondeurs:

Le prodigieux, le nostalgique appel de l'abîme

Les peuples mêmes sont du chaos épris⁵

Cet appel seul le poète le perçoit. Dans l'extraordinaire poème *Le Pain et le Vin* Hölderlin s'interrogeant sur le malheur des poètes (*et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable des poètes?*) désespère de voir les dieux détourner leur visage de l'homme

Tel est l'homme: quand son vrai bien l'attend, qu'un dieu lui-même

De ses dons lui prépare, il ne le sait voir ni reconnaître⁶

Le poète ressent le silence des profondeurs comme un silence qui engendre, qui donne naissance. C'est le silence créateur qui a sa voix à lui, voix secrète par excellence: le signe.

Le secret et le signe, le «quod» et le «quomodo» du silence. L'un est l'être du silence, l'autre sa manifestation qui jaillit du tréfonds. Mais le signe reste

3. André MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1957.

4. *Fête de paix (Friedensfeier)*, tr. André de Bouchet, *op. cit.*, p. 861.

5. *Voix du peuple (Stimme des Volks)*, tr. Robert Rovini, *op. cit.*, p. 781.

6. *Le pain et le vin (Brod und Wein)*, tr. fr. Gustave Roud, *op. cit.*, p. 811.

toujours énigmatique, hermétiquement celé à l'homme. Et pourtant il nous a été légué dès l'aube des temps:

.....et voici le legs de nos parents, le très antique
 Signe qui retentit en loin, frappe et féconde
 Car c'est ainsi que les Divins prennent demeure et qu'ébranlant
 Les profondeurs, trouant l'ombre, leur jour descend parmi les hommes⁷

C'est encore le fond silencieux qui est là, dans le calme absolu, qui demeure ce qu'il y a de meilleur, réservé à ceux qui viendront et à ceux qui furent⁸.

«Mais le meilleur, le fonds qui sous l'arche de la paix sainte
 Repose, il est réservé pour jeunes et anciens»⁹

Le silence se manifeste dans le signe; il s'y dévoile mais comme le signe est par excellence voilé, mystérieux, difficile à déchiffrer il reste ce qui est le plus secret. Et alors l'homme peut dire, le dicible; l'indicible, lui, échappe toujours:

Et j'apprenais à la fraîcheur des étoiles
 Mais le dicible, seul¹⁰

Pour l'indicible il faut des signes sacrés et le poète qui les recueille les reconnaisse et ne se sent plus seul. L'énigme l'accompagne, le protège

Ne suis-je donc pas seul? Il faut que de très loin
 Me soit venu un signe, et je dois sourire, surpris.
 De me sentir ainsi comblé dans la douleur¹¹.

Le signe est annoncé par et à travers le mot poétique. L'expérience poétique de Hölderlin est l'expérience de l'étant qu'est le mot poétique porté par l'Être. C'est là qu'a demeure le silence qui garde, sauvegarde et préserve l'énigme du jaillissement originel.

Enigme, ce qui naît d'un jaillissement pur!
 qui ne dit pas mais fait signe¹².

La parole poétique est donc essentiellement autre que le langage. Car elle a son origine dans le silence alors que le langage vient de la parole mais ne

7. *Le pain et le vin*, op. cit., pp. 810-811.

8. En dépit d'une apparente nostalgie pour les dieux qui ont fui et le passé antique qui n'est plus, c'est tournée vers ceux qui vont venir, die Kommenden, que la pensée du poète se déploie. Son âge d'or est, pour lui, projeté dans l'avenir.

9. *Retour (Heimkunft)*, op. cit., p. 818.

10. *Chiron (Chiron)* tr. fr. R. Rovini, op. cit., p. 784.

11. *Ménon pleurant Diotima (Menons Klagen um Diotima)*, tr. fr. Ph. Jaccottet, op. cit., p. 795.

12. *Le Rhin (Der Rhein)*, tr. fr. G. Roud, op. cit., p. 850.

provient pas d'elle. Les origines de la parole restent cachées dans le lieu où résonne le paix du silence. L'esthétique du silence montre ainsi son vrai vriage: c'est une esthétique métaphysique. La parole poétique de Hölderlin s'ouvre ainsi à une expérience métaphysique à deux niveaux. Notre propos est de faire voir comment du premier niveau on passe au second; en d'autres termes il nous faut passer de ce qui fonde le silence, de son fondement, à ce que le silence fonde, au silence en tant que fondement. La première approche est celle du lien qui relie les dieux et les hommes; c'est le chant de la terre et du ciel. C'est de là, du Haut (des Hohe) qu'on descend vers le fond silencieux, le silence du Très-Haut (das Höchste). Car le chemin qui mène au meilleur va du haut vers le bas. Mais ce chemin ne peuvent point l'emprunter ceux aux cœurs fermés.

.....le divin n'atteint pas les cœurs fermés¹³.

Le second niveau est donc celui du silence présent dans l'abîme sans fondement. Il est intéressant d'observer que le terme de «Ungrund» n'apparaît pas dans les poèmes de Holderlin. Par contre il parle toujours du gouffre, de l'Abgrund, l'absence de fond vers lequel l'homme se sent attiré non pas pour s'y perdre mais pour s'y retrouver.

C'est là que s'annonce le Vrai en tant qu'éclaircie, voilée cependant par l'éclat des choses rendues claires.

*Tout proche
Et difficile à saisir
Mais au lieu du péril croît
Aussi ce qui sauve*

Le dieu est proche et lointain à la fois au poète

*«Nous demeurions sereins, sachant le dieu si proche
Entre les mots confiants»¹⁴*

Ce second niveau est plus difficile à aborder. C'est celui annoncé, un peu avant celui du Très-Haut, du Sacré. Mais quel est le Très-Haut? Est-ce la Nature? Est-ce la Beauté? Est-ce tous les deux, l'Un et le Tout? Est-ce, ou fond, l'être même du silence et du secret?

Arrivés à ce point de notre interrogation nous sommes bien forcés de nous arrêter. Il faudrait lancer un avertissement au lecteur contre le danger qui le menace. Car le silence dont nous parlons n'est pas le silence de l'intériorité de l'homme romantique¹⁵. Que cela soit dans les *Hymnes à la Nuit* ou dans *Les*

13. *Patmos (Patmos)*, tr. fr. G. Roud, *op. cit.*, p. 867.

14. *Ménon pleurant Diotima*, *op. cit.*, p. 796.

15. Voir, G. GUSDORF, *L'homme romantique*, Paris, Payot, 1984.

Disciples à Sais Novalis¹⁶ poursuit sa quête désespérée et nostalgique du rêve de la Fleur Bleue. Novalis, le poète romantique, plonge dans le fonds musical et harmonieux qu'est le côté nocturne de ce que les romantiques appellent «l'inconscient», voie royale que mène au grand mystère de la nature¹⁷.

Il n'y a pas de doute que dans le poème romantique le silence recueille les états d'âme et les tonalités affectives. C'est la *Stimmung* romantique, mot difficile à traduire en français; tel un don au poète il défie toute possibilité d'analyse. Elle s'inscrit dans la conception romantique d'un accord fondamental-d'un «dialogue éternel à mille et mille voix»-entre l'homme et la nature, d'une fusion de l'intérieur et de l'extérieur. Dans ce que nous appelons «une esthétique philosophique du silence» il en est de toute autre chose: nous passons de la *Stimmung* à la *Grundstimmung*. Notre approche du silence se situe dans l'horizon de l'Ouvert, de la vérité-dévoilement, bref de l'Etre.

La différence d'orientation est clairement suggérée. Le thème du silence associé au côté mystérieux de la nuit¹⁸, aux profondeurs insondables de la nature n'est pour les romantiques, tels Novalis ou Schlegel qu'une voie d'accès à une synthèse de la connaissance où la science est vraiment «poétisée».

C'est tout le programme de la «Naturphilosophie»¹⁹ qui éclairerait le silence dans lequel plonge ses racines l'idéalisme magique de l'auteur de *Heinrich von Ofterdingen*.²⁰ N'oublions pas par ailleurs le rêve de Novalis pour une doctrine de l'imagination, une «fantastique».²¹

16. Une étude comparée de Hölderlin et de Novalis dépasse le cadre du présent travail. Sur le romantisme dans son rapport à la philosophie de la Nature les travaux de B. ALLEMAN, E. BENZ, R. AYRAULT, G. GUSDORF, que nous mentionnons à titre indicatif, demeurent toujours très valables.

17. NOVALIS *Les disciples à Sais*, (tr.fr. Maurice Maeterlinck): *Les Romantiques allemands*, La Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 366. *Tandis qu'ils parlaient ainsi le soleil resplendit dans les hautes fenêtres, et le fruit des voix se perdit dans un doux murmure. Un pressentiment infini pénétra toutes les formes, la chaleur la plus douce se répandit sur toute chose, et le plus merveilleux chant de la Nature s'éleva du plus profond des silences.*

18. Consulter W. JANKE, Fichte, Novalis, Hölderlin: die Nacht des gegenwärtigen Zeitalters, *Fichte-Studien*, 12, 1997, pp.1-12.

19. Cf. *supra*, p. 2, n. 2. Cf. surtout G. GUSDORF, *Les fondements du savoir romantique* Paris, Payot, 1982 et IDEM, *Le savoir romantique de la Nature*, Paris, Payot, 1985. Rappelons que la poésie a été le chemin menant à la Naturphilosophie de l'idéalisme allemand. NOVALIS, *Les disciples à Sais*, op.cit., pp. 369. Cf. «La Nature ne serait pas la Nature si elle n'avait pas d'esprit, elle ne serait pas la contre-épreuve de l'homme....Seuls les poètes ont senti ce que la Nature peut être à l'homme».

20. Sur l'affinité du mysticisme avec le romantisme allemand voir E. BENZ *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 1968. Cf. R. AYRAULT, *La genèse du romantisme allemand*, I-II, Paris, Aubier, 1961. Pour Novalis, l'univers «est un cryptogramme immense dont nous avons la clef, *Les disc. à Sais*, op. cit., 359. Sur l'idéalisme magique de Novalis cf. en particulier, K.-H. VOLKMAN-SCHLUCK, Novalis' magischer Idealismus, *Die deutsche Romantik* hrsg. v. Hans Steffen, Göttingen, 1970, pp.45-53.

21. Cf. *Fragments de l'Athenäum*, 1798, § 115, cité par G. Gusdorf, *Le savoir romantique*..., p. 59. «Si nous avions aussi une fantastique, comme nous avons une logique on découvrirait l'art de découvrir. À la fantastique appartient aussi dans une certaine mesure l'esthétique, comme à la logique la théorie de la raison».

Une «esthétique philosophique du silence» telle que nous l'entendons n'est pas l'esthétique romantique²² où l'âme du poète se parle à elle-même. L'idéalisme magique des romantiques est un jeu de messages entre les yeux de l'esprit et le monde extérieur, entre les sens extérieurs et les sens intérieurs. Certes, de son envoûtement pour la Nature, la grande «Serète» et de son enthousiasme qu'il partage avec Schelling témoignent bien les lettres de Hölderlin. Par certains côtés il parle la langue des romantiques quand il glorifie la beauté; mais il va bien au delà du romantisme; car la parole poétique de Hölderlin parle la langue du silence de l'ontologie fondamentale²³.

Ce texte est une véritable confession de foi à la poésie seule capable de sauvegarder le sens esthétique quand le sens des autres sciences disparaîtra. Le sens esthétique se réclame de sa source originelle²⁴.

C'est encore dans ses lettres que nous rencontrons ses pensées les plus intimes. A Niethammer²⁵ il réitère le besoin du sens esthétique, dans sa lettre à son frère²⁶ il nomme l'esthétique «les sommets des choses» (*cacumina rerum*). Il s'insurge contre ceux qui pratiquant la poésie la dégradent²⁷:

Voilà donc surgir le silence comme le fonds où le poète reçoit l'offrande, offrande gratuite car nulle contrainte n'est propre à la poésie dont la tâche incompréhensible aux autres mais intelligible qu'aux seuls poètes est

22. Sur l'histoire de l'esthétique romantique dans ses rapports à Fichte cf. Ives RADRIZZANI, *Zur Geschichte der romantischen Aesthetik: von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie, Fichte-Studien*, 12, 1977, pp. 181-202. Cf. Christian IBER, *Frühromantische SubjektKritik, Fichte-Studien: Fichte und die Romantik Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre*, 12, 1997, pp.110-126, notamment pp. 123 et suiv.

23. *Le plus ancien programme...*, Hypérion..., *op.cit* p.1157 «En dernier lieu l'idée qui les résume toutes, celle de beauté prise au sens supérieur platonicien. Or, je suis convaincu que l'acte suprême de la raison est celui qui, englobant toutes les idées est un acte esthétique et que la Vérité et la Bonté ne s'allient que dans la Beauté.

24. Hypérion à Bellarmin, *op. cit.*, p. 171: «O vous qui recherchez le meilleur et le plus haut, dans la profondeur du savoir, dans le tumulte de l'action, dans l'obscurité du passé ou le labyrinthe de l'avenir, dans les tombeaux ou au-dessus des actres, savez-vous son nom? Le nom de ce qui constitue l'Un et le Tout? Son nom est Beauté».

25. Lettre du 24 février 1796. Dans cette lettre Novalis annonce son projet d'écrire des lettres philosophiques: «Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme», *op. cit.*, p. 380.

26. Lettre à son frère du mois de mars 1776, *op.cit* . p. 383.

27. Lettre à son frère du 1er janvier 1799, *op. cit.*, pp. 690-691: «personne n'a songé à la nature réelle de l'art, et surtout de la poésie.

Elle permet à l'homme de se recueillir; elle lui dispense le repos, non le repos vide mais vivant, celui où toutes les forces étant à l'oeuvre, seule leur profonde harmonie nous empêche de les percevoir comme agissantes».

«seulement rapprocher les dieux et les hommes»²⁸. Indigné contre le tort que l'on fait à la poésie il écrit encore à Neuffer²⁹:

Hölderlin partage bien avec Novalis sa foi en la poésie. Mais qu'à cela ne tienne. Dans ses grands poèmes il va au delà de la ligne. Il nous faut à présent porter le regard vers «cette autre métaphysique» où le poète est interpellé par le silence, où le poète est appelé par l'Être, dans le cadre de ce que Heidegger appelle du vieux nom d'«Ereignis», qui, à lui seul, demande le déchiffrement. Dans le *Chiron* le silence offre au poète ce qu'il peut nommer, «das Nennbare».

Mais qu'est-ce que nommer? Nommer c'est laisser apparaître dans la parole. Et que peut-on nommer? L'être de ce que l'on peut nommer nous échappe, son nom toutefois est connu du poète: c'est le Sacré; le Sacré qui s'offre et se retire à la fois pour nous faire signe.

*Mais le jour luit! Je l'ai vu poindre à la cime de mon attente
Ah! que ce que je vis, le sacré, soit mon dire!*³⁰

Le poète rassemble ses forces pour dire le sacré. Mais cela lui est difficile. La tâche le dépasse. Poussé par le désir il se voit forcer de reculer.

*Nommerai-je le Haut? Un Dieu n'aime pas l'Inconvenant
Pour le saisir notre joie presque est trop petite
Souvent il faut nous taire. Ils manquent les noms sacrés*³¹.

Autant il nous est interdit de nous «représenter», d'«objectiver» la Nature, autant il nous faut laisser au mot «silence» ses résonnances du Sacré. Le silence où le Sacré trouve demeure se dérobe dans son secret car le silence appartient au Sacré; celui-ci fait «don de la parole et vient lui-même en cette parole. La parole est avènement du Sacré». Ce commentaire que nous empruntons à Heidegger³² jette une lumière toute autre sur l'approche au silence que nous

28. Lettre à Christian Gottfried Schütz, hiver 1799/1800(?), fragment, *op. cit.*, p. 759...: «l'art poétique, qu'il soit enthousiaste ou modeste et sobre, était par définition un joyeux service religieux, qui ne devait jamais du changer les hommes en dieux ni les dieux en hommes....».

«...et suis totalement d'accord avec toi pour jeter au feu nos manuels d'esthétique, mauvaises compilations de conceptions insipides et bornées». A son frère il témoigne encore de sa confiance dans le rôle salutaire «de la nouvelle philosophie qui insiste essentiellement sur l'intérêt universel des choses et révèle l'aspiration infinie de l'âme humaine».

29. Lettre à Neuffer, 4 décembre 1799, *op. cit.*, pp. 758. Cf. aussi Lettre à Neuffer, 1 janvier 1799, *op. cit.*, pp. 689-690.

30. *Comme au jour du repos...* (*Wie wenn am Feiertage*), tr. fr. G. Roud, *op. cit.*, p. 854.

31. *Retour (Heimkunft)*, *op. cit.*, p. 818.

32. Heidegger, *Approche de Hölderlin (Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung)*, trad. fr. M. Deguy et Fr. Fédier, Paris, Gallimard, 1973 (1962), p. 97. C'est dans son commentaire sur le poème.

tentons ici. Car la parole en laquelle le Sacré advient ne peut naître que du silence. L'âme du poète est l'abri du silence qui dit le Sacré. C'est le poète qui nomme le Sacré³³; la Nature l'assume, car elle est

.....la Mère sacrée de toutes choses, jadis
Nommée la Secrète par les hommes³⁴.

Le mot poétique de Hölderlin se révèle philosophique au sens heideggerien du terme. C'est le mot qui porte l'entre-deux, le jeu du proche et du lointain, du voilement et du dévoilement

Oh! bois les souffles du matin
jusqu' à ce que tu sois ouverte au monde
Puis nomme ce qui git devant les yeux!
Ce que la parole n'a point révélé
Ne peut demeurer plus longtemps un mystère³⁵.

Un à un les mots allemands choisis par le poète parlent la parole d'une pensée secrète, «offen», «nennen», «Geheimnis», «Ungesprochene» «verhüllt». C'est dans le cadre de la question, question troublante par excellence, de l'Être que s'inscrit le Vrai qui se laisse voir dans la parole de Hölderlin:

Il faut enfin qu'entre le jour et la nuit apparaisse
Un mystère en sa vérité³⁶.

Nous touchons ici au bout du chemin parcouru. Le silence c'est l'énigme que le poète, désigné par son destin, essaie de déchiffrer sachant toutefois qu'il ne lui est pas donné de le percer; qu'il lui suffise alors d'en saisir le signe. Dans la «clarté silencieuse» se dévoile le Vrai... Or le Vrai c'est le simple et le simple est silence. La prêtresse qui détient la vérité est «éprise de silence en sa simplicité profonde»³⁷. Le poète qui se donne courage se décide enfin à se rendre; il va se taire sur le Très-Haut non sans interroger toutefois la Muse:

«Comme au jour de fête» que Heidegger met à jour l'extériorisation du Sacré en tant que la parole poétique médiatise. «La parole qui parle» ou «le parler de la parole» est le grand thème des commentaires de Heidegger sur les grands poèmes de Hölderlin: «Germanien» und «Der Rhein», Gesamtausgabe (GA)39, Frankfurt, Klostermann, 1980 (1989); «Andenken» GA 52 1982 (1992); «Der Ister» GA 53 1984(1993), ainsi que de ses conférences célèbres. Unterwegs zur Sprache, GA 12, 1985 («Acheminement vers la parole» (tr. fr. Fr. Fédier Paris, Gallimard. Cf. également le texte: «...dichterisch wohnt...Mensch...») («L'homme habite en poète....») tr. fr. A. Préau, in M. HEIDEGGER, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 224-245.

33. HEIDEGGER, Qu'est-ce que la Métaphysique? Postface, tr. fr. R. Munier, in *Heidegger, Question I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 83.

34. *Germanie* (Germanien) tr. fr. G. Roud, *op. cit.*, p. 857.

35. *Germanie*, *op. cit.*, p. 858.

36. *Germanie*, *op. cit.*, p. 858.

37. *Germanie*, *op. cit.*, p. 857.

*Un jour j'ai interrogé la Muse, et elle
Me répondit:
A la fin tu vas le trouver
Aucun mortel ne peut le saisir
Du Plus-Haut je veux faire silence³⁸*

Or, du silence surgit la parole qui parle:

*.....Mais comment? Un signe
est nécessaire,
Rien qu'un signe, net et clair, que-soleil
Et lune porte dans son coeur, sans que jamais ils se séparent³⁹...*

Et pourtant c'est toujours le silence qui abrite le Vrai:

*...le temps
Est long, mais voici paraître
Le vrai⁴⁰ ...*

Nous sommes partis d'un questionnement sur une absence, celle du discours qui dit le silence, pour aboutir sur une parole qui nomme le silence. Nous avons suggéré, en cours de route, que le silence est créateur ou mieux dit, révélateur. Il révèle une énigme celle de l'origine originelle que le poète nomme de noms sacrés. Le silence révèle l'Être. C'est ici le moment de poser la question qui nous tourmente: et si l'Être est silence? Si on ne peut pas dire l'Être de la même façon que l'on ne peut pas dire le silence? Notre question nous emporte loin des terres connues; elle mérite cependant d'être posée quoiqu'elle porte bien en elle-même la raison de son échec, on ne peut guère s'attendre à une réponse. Mais qu'importe la réponse? C'est le pèlerinage en pays étranger qui vaille la peine de l'errance. On nous a dit que l'homme doit se tenir à l'écoute de la parole. Faisons un pas en avant: c'est à l'écoute du silence que l'homme est appelé à se tenir, un silence qui résonne comme l'écho d'une musique inaudible; et cette musique lance avec la parole poétique le défi le plus poignant à la compréhension de l'homme. C'est à nous de méditer désormais sur le sens de ce défi.

Thérèse PENTZOPOULOU-VALALAS
(Thessalonique)

38. Hymnes en esquisse: *Un jour j'ai interrogé la Muse...* (*Einst hab' ich die Muse gefragt...*), tr. fr. Fr. Fédier, *op. cit.*, p. 895.

39. *L'Ister (Ister)*, tr. fr. A. de Bouchef, *op. cit.*, pp. 878.

40. *Mnémosyne (Mnemosyne)*, tr. fr. G. Roud, *op. cit.*, pp. 879.

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Φιλοσοφία και Αισθητική αλληλεπιδρούν βρίσκοντας στον γερμανικό ιδεαλισμό την πληρέστερη έκφραση της εγγύτητάς τους. Ο φιλόσοφος πρέπει να έχει την ίδια αισθητική δύναμη με τον ποιητή. Τί είναι όμως η σιωπή; Είναι κάτι το όποιο *είναι* αλλά και *συμβαίνει* ως αποτέλεσμα εξωτερικών περιορισμών. Η αισθητική μοιράζεται τη σιωπή με τη φιλοσοφία και διάφορα ερωτήματα απορρέουν από μια τέτοια πιθανή σύνδεση καθώς η σιωπή αποκτά έτσι έκφανση μεταφυσική και καθίσταται δημιουργός ή καλύτερα αποκαλυπτήριος δύναμη. Είναι η σιωπή τελικά εκείνη την οποία πρέπει να «ἀκούσει» ο άνθρωπος προσεκτικά ως αντήχηση μιάς μουσικής που δεν μπορεί να ακουσθεί; Ίσως πρέπει να τη συλλάβει ως πρόκληση για την ίδια του την κατανόηση.

Ειρήνη ΣΒΙΤΖΟΥ
(Αθήναι)

TOWARD AN ETHICAL HERMENEUTICS FOR ART AND ITS THEORIES¹

There is, very often, a certain misunderstanding, tension, or confusion between theory and art practice. The role of the theorist is on many occasions challenged by the artist on the ground that theory cannot truly understand the nature of practice, simply because theory is not practice nor is it art itself. Vice versa, the artist might feel manipulated by theorists who impose *ways of defining* regardless of the work of art in its particular dimension.

The traditional separation between theory and experience or simply between the one who knows and the one who makes has, as it is well known, been challenged by the postmodern ethos in the form of negation or destruction of the relationship between subject and object. As soon as we realised that knowledge was human, that is to say subjectively or inter-subjectively established in the form of institution, we felt the need to stress how human it was indeed. This could only be achieved by *deconstructing* already established values and by unveiling thus the very human interests involved. The motivations behind the knowing subject(s) were revealed and its categories annihilated in the name of existential freedom. Today, we are left with the postmodern ego, an impossible de-centered subject in search of its non-existent self, reacting from within. Radicalisation of this phenomenon has led, at least in the most economically advanced societies, to naïve intellectual subversion and anarchism. The empty ego has replaced the constituting one. The animal has left its metaphysical cage and is now in the jungle. The art world has not escaped this crisis, or I should say *act of freedom*, which, and this should be stressed, had its historical justification. Categories or forms of knowledge about art that theories of all kinds have established have been de-constituted, or de-framed to be replaced by notions such as becoming, «deferrality», flux or «undecidability». Meaning has lost its ground as much as theorists and authors lose their status as subjects. In its most radical form we arrive at a dead-end: how is meaning possible at all?

There is, it seems, a need to develop an ethical hermeneutics, which overcomes unproductive relativism, when it comes to understanding the relationships

1. This essay is a revised version of a paper that was presented at the *Ethics Across the Disciplines* Conference, April 2002, Viterbo University, La Crosse, Wisconsin, USA.

between art practice and theory. This is by no means a particular ideology or an interpretative path to follow. It is on the contrary an attempt to bring to light hidden aspects of our relationship with art in order to have a better life with it. There is no suggestion here of using a strategy, but rather of adopting an *attitude* that would clear the way for authentic understanding to take place. More concretely, this hermeneutical project reflects on a plethora of issues such as: What are the implications of using a method that undertakes to define what the work of art is meant to be like? What are the benefits and limitations of attempts to analyse or to explain the meaning of the work of art, as if it was a remote thing thrown against us – viz. an *object*? How should we understand the way this «objective world» and the «art world» relate to each other? What is the degree to which those theories are affected by the *lived* sensuous dimension of practice, which can include perception itself? How should we theorise artistic experience, understood as a particular instance of practice in its lived dimension, without risking a distortion of its nature? Are we to explain, to analyse or to describe this moment during which meaning takes shape? Are we to treat it as a remote object to be defined or to evoke it as if the viewer was *one* with the work of art?

As Merleau-Ponty was well aware, this being at the basis of his philosophical enquiry, nothing «is more difficult than to know precisely what we see»². This statement might well be at the heart of the problem. We have at our disposal a series of preconceived theories that analyse or explain the moment of meaningful form in art. An ethical hermeneutics suggests that one reflects on what is happening when art practice is interpreted in such or such a way, and this precisely in order to become aware of how illuminating or manipulative these theories can be. This is no more than a critique of what may be called *objectifying approaches* in relationship to the phenomenal nature of the experience of meaning in art³. Of course, there is in the context of postmodernity an increasing number of objectifying approaches that range from any

2. Maurice MERLEAU-PONTY in *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945, trans. by C. Smith as *Phenomenology of Perception*, London, Routledge, 1992, p. 58.

3. I draw here on Merleau-Ponty's notion of «objective thoughts» in his *Phenomenology of Perception*. Cf. the introductory part called «Introduction: Traditional Prejudices and the Return to Phenomena», (*ibid.*, pp. 3-63). Merleau-Ponty strives to challenge approaches that are concerned with defining what the world is meant to be like: these are what he calls «objective thoughts». He criticises both empiricist and intellectual accounts of things, which correspond respectively to realism and idealism. The former seeks to explain things in terms of causal relationships, whereas the latter attempts to reconstruct things according to mental models. In both cases Merleau-Ponty talks about «traditional prejudices» that distort the true nature of things. He argues therefore for a «return to phenomena», and this by means of unprejudiced description of the «lived world», and not through explanation or analysis.

attempt to use perspectives as varied as gender, form, the structural, the political, the unconscious, the historical, to preconceived methods such as logical positivism, dialectics, or empiricism. Paradoxically this also includes—when art practice becomes the victim of the *deconstructing deconstructed subject*—a negated form of objectivism on which its *raison d'être* fundamentally depends. The purpose of an ethical hermeneutics is therefore nothing more than to understand what is involved when artistic meaning is established as a distant object of science or theory, an object to be found, defined, mastered, or destructed. It is to show what these approaches can and cannot grasp in our encounter with art by unveiling their interests, anticipations and desire to recover some-thing.

There are at the same time attitudes that tend to be more faithful to the phenomenal nature of the moment of meaningful form, to the point that any distinction can hardly be established between the perceiver and the work, or the artist and the world, or simply between subject and object. Such an intimate relationship is precisely what constitutes the essence of artistic experience itself, to which corresponds a particular mode of communication in the name of phenomenological description. The latter is here understood as a way of externalising the experience of the moment of meaningful form in its phenomenality, i.e. when meaning is in the process of appearing. In this sense, the very artistic element in the making of the artist or in the perception of the spectator can be defined in terms of phenomenological description. And the intimacy or faith involved makes such an experience being uncontrolled by the will to power, unexplained by preconceived frames of mind and untouched by *subjectifying subjectivity*, typical of radicalised deconstruction, viz. deconstructionism.

Attitudes that do justice to the experiential nature of meaning must also be appraised by ethical hermeneutics and, just as a useful critique of objectifying approaches cannot be operated without taking experience into account nor can this type of reflection on phenomenological attitudes be developed without referring to the external objective world. In the meantime what is revealed in such an undertaking is the vital complementary difference between the moment of meaningful form and its potential or anticipated objective dimensions. As soon as one begins to reflect on an event or a happening, one pulls out from it. Consequently, the only way to understand the nature of a phenomenon is precisely to bring to light that from which it differs, viz. those objective data that theories of all kinds strive to recognise in the practice itself. It ensues that there is no question here of opposing the objective to the phenomenal, or even explanation and analysis to art. The point is to reconcile them, to show their complementary relationship, by highlighting their different spatiotemporal nature. In this light there is no choice to make between objectifying approaches and descriptive phenomenology, or between distance and event, or theory and

practice. However, it should be clear that to show how these are in need of each other cannot be achieved by means of systematic subversion of traditional hierarchical dualities. Artistic experience transforms the already existing objective world, renews it, enriches it, or just renders possible any further distancing objectification. In this sense and paradoxically, the very idea of complementary difference comes close to that of disruption.

The aim of ethical hermeneutics cannot therefore be confined to a simple methodology of theories of art. In so far as the latter are understood in terms of perspectives, they cannot be worked out without considering that of which they are the modes of interpretation, that is to say the disrupting nature of the phenomenon of meaning. In fact, the project should be comprehended as a perspectival methodology, which by seeking to bring to light the benefits and limitations of theories becomes affected by what it depends on, i.e. disruption. In other words, for explanation and analysis to be possible, informative and useful the degree to which they differ from the event of meaning in art must be brought to light. One ought to acknowledge that the nature of art practice is *actual* for theory to develop adequately its power of *realisation*. The sphere of knowledge is in need of the unexpected and vice versa, depending on which side of the event one stands.

It follows that there are ethical implications: to be aware of the spatiotemporal dimension of our relationship to art could well prevent us from falling into the wrong attitudes such as overpowering preconceptions, speculative ideologies or blind dogmatisms. In other words, what might be called realisms and subjectivisms should all be used as objectifying *tools* in so far as we bear in mind that they are particular constituents of a set of perspectives. Their distancing nature conditions what they seek to find in artistic practice itself, as much as the latter gives them an opportunity to discover from the yet-to-be-known. As a result theory should be aware of the implications that stem from drives to master our encounter with art in its unexpected, immediate and intimate dimension. To clarify the differential nature of such attempts is precisely the role of ethical hermeneutics, and this for theory and practice to have a better common life.

Let us present the problem differently and in a broader context. To say that we do not fully assess the cultural and ecological dangers of any excessive consumerist and technological orientation is not new. Neither is it new to recall the ravages caused by dogmatic ideologies and destructive beliefs, in what appears to be at the dawn of the third millennium, the bloodiest century in the history of humanity, (i.e. the twentieth century). But it is indeed striking to make a parallel with the way artistic practice is approached. This parallel is, relatively speaking, not remote. Our relationship with Earth could well be reflected in our attitude towards the art world. The work of art's obedience to explanation, to the will to control, to the desire to know this otherness whose

existence becomes henceforth dehumanised and atemporal, transforms practice into a visual *pre-text* in which no players take part. According to such operative strategies, art is something thrown in front of us, an object to be defined by understanding its causal conditions whether they are for instance formal, social, psychological or even historical. Art is studied according to specific programmes and methods, each of them striving to fix its existence independently from its *actuality*, as if the choice of such and such an angle of perspective could not be affected by the experiential relationship between perceiver and perceived. These objectifying aspirations are obviously not to be rejected because of their will to control, and it is needless to say that they provide accounts of types, causes, origins or chronological locations of any artistic phenomenon. But they can easily become prejudices if the differential spatio-temporality already mentioned, is not acknowledged.

If sculpture for example was only an object to master with some instrumental devices, it would lose its revealing breath, it would become like one of those stuffed animals whose morphology can better be grasped because they do not move or breathe any more, and this regardless of all the damage it implies for the victim. The dangers are those of excesses committed because of a disharmony between the methods of treatment and the nature of what is approached: those of losing the earth in order to consume, of killing art in order to study it. Once again the argument is not to dismiss any form of realist or scientifically oriented type of enquiry, but it is to warn against what they might neglect or veil where they are overwhelming. Coming back to my earlier parallel, the point is not to reject our consumerist and technological world - which would surely correspond to some useless intellectual affectation or guilt unless a better system proves itself - but to highlight what is ignored and eventually its perverted effects.

Oppressing regulations can also occur when art is subjected to critical introspective models of thought. In fact, these are just other forms of objectifying approaches, only that the centre of attention is the viewpoint itself. They seek to define what are the necessary conditions in the constructing subject for the casting to be possible, to establish them as necessary and universal, and to analyse practice as if it was a matter of subjectifying judgement. Their critical impulse - which might be defined in terms of Kantianism, inexorably gives way to a type of preconception that casts its own model in order to recognise its own subjectivity.

But then, should we adopt for reasons of parity the dialectical scheme, which replaces difference by opposition? We would soon realise that the problem remains the same. The obedient work of art is held as a negative mould caught in a perpetual movement of reciprocity with the casting subject, a mould as a means for an ideal object that only the subject is entitled to master. This is another example of how overlooking the complementary difference between

art and theory can make the former become the image of the latter.

Much of contemporary thought in its most radical form has equally lured us to believe that, in order to overcome the dichotomous and hierarchical nature of the relationship between object and subject we ought to destroy this relationship. Art, and more generally the world itself, have become the victims of *unfaithful* attitudes. The deconstructing deconstructed subject destroys the very sphere to which it relates or belongs, (and itself in the mean time), for a better grasp of how *groundless* meaning and identity are in themselves. The art object is endlessly fragmented, put into multiple perspectives by an active, deconstructed subject. The mould itself is deconstructed to find another mould, and artistic practice loses its ground, origin and meaning. Failing to constitute, the subject de-constitutes, confining things to their instability, their 'innocence of becoming', as Jacques Derrida puts it,⁴ or their polymorphous nature. The subject does not impose a frame any more, but an absence of frame, like a bird wandering nomadically from one prey to the other. In a sense, the obedience is not monolithic any more, but de-centered, and art becomes the victim of the subject's mutating mood. The modern objectifying subjectivity is now replaced by a postmodern subjectifying form of subjectivity. This is the incarnation of the postmodern Ego, which far from having overcome the problem of subjectivity by deconstructing it, has turned the latter into itself.

Art practice, as an example of a model of thought or as the tool of a theoretical process, is bound to be ignored or to remain a victim. And my target, once again, is the systematic and totalising (and therefore unreflective) aspects of such approaches. The project of ethical hermeneutics has nothing to do with a denigration of what these theories can provide, as long as they do not lose sight of what they depend on, viz. artistic experience. Ethical hermeneutics helps us to work out the dominances among approaches that prevent us from doing justice to the *un-definable in-itself* of artistic practice. But it would be also as naïve as dangerous to argue that such a practice can do without theory, simply because of its disclosing nature. As already suggested, this attitude can only lead to a subjectifying form of subjectivity, i.e. the postmodern irresponsible Ego. To disregard attempts that aim at defining what art *is*, not only grossly misunderstands the differential complementary relationship between the latter and theory, it is also to adopt a dogmatic stance. The old categories of mimesis, God, nature, expression, social reality and form have simply been replaced by that of disclosure, in other words by the closed model of disclosure.

4. Cf. Jacques DERRIDA in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, transl. by A. Bass as *Writing and Difference*, London, Routledge 1978, p. 292, talks about «the joyous affirmation of the play of the world and of the innocence of becoming, the affirmation of a world of signs without fault, without truth and without origin which is offered to an active interpretation».

As paradoxical as it might sound, could not Merleau-Ponty himself be accused of creating a category of the «lived world»? And hasn't his theory of the «phenomenal field» understood as the foundation of existence, precisely established a preferential dichotomy of the kind that justified metaphysical categories to be deconstructed⁵? Merleau-Ponty's criticism of «objective thoughts», should we recall it, lies in the fact that it cannot do justice to our lived experience of the world, where what is perceived cannot be separated from what is real. According to him, explanatory and reconstructing accounts of things, i.e. empiricism and intellectualism respectively, draw a line between what is perceived and what is real. On the contrary, with the experienced world, there is no such separation anymore. But what is the extent to which we should be suspicious of objective thoughts? The lived world is in need of the objective world precisely in order to be detached from it, in order to take place. It goes without saying, that existence cannot be confined to the lived world, that it cannot only depend on our perceptual experiences. The task of science is to provide the means by which we have access to that invisible reality, whether it is concerned with explaining natural phenomena or the human subject. This in turn constitutes the background, or the place for future meaningful experiences to come. In that sense objective thoughts are as «foundational» as perceptual experiences. The two paradigms are different and therefore complementary. As a result they ought to relate to each other in a non-hierarchical way. After all, aren't scientific discoveries of the laws of nature in part relying on lived perceptual experiences? Even Husserl's transcendental idealism confirms a complementary difference of some kind between experience and the object of knowledge (consciousness). As we know, his phenomenological method aims at giving a faithful account of the structure of the subject's consciousness, but finds its point of departure in what is perceived. This is what is invoked when, in *Cartesian Meditations*, he declares that consciousness is always «consciousness of something»⁶. And even if our knowledge of the world is ultimately to be found in the «transcendental ego», one can only become aware of it by means of perceptual experiences. Of course this transcendental idealism falls short as soon as one considers the possibility of a reciprocal relationship between the objective and the experiential. The known world takes shape in the way it relates to the lived world, and vice versa, the latter takes place in the way it relates to the former. «The return to the phenomenal», to use Merleau-Ponty's expression⁷, is certainly a necessity, but in so far as we understand it in its non-

5. Cf. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, pp. 52-63.

6. Cf. HUSSERL, E. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, in *Husserliana*, Edmund Husserl *Gesammelte Werke*, vol. I, La Haye: Martinus Nijhoff 1950, transl. by D. Cairns, as *Cartesian Meditations*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977, p. 33.

7. Cf. MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 57.

hierarchical relationship to the objective world.

The same applies to the relationship between art and theory. The particular nature of artistic practice has obviously already constituted a proper *object of study* in various fields. Whether they have attempted to explain it in order to reach the promised land of the general, whether they analyse it according to pre-established models or whether they approach it in a fragmenting fragmented way, they very often implicitly fail to take on board the fact that theory and practice are in need of each other. Ignoring this has either led to *extra-subjectivity* with all its (modern) over-powering drive, or else to *intro-subjectivity* with its tendencies towards a new (postmodern) form of self-centeredness. These have been the excesses.

By reflecting on the old theoretical contexts on which art practice throws its light, we prepare the ground for a renewed world-view of theories to come, which in turn awaits to be seen in a new light⁸. It is this temporal differing that constitutes the complementary relationship between theory and practice – a relationship whose nature ought to be understood for art and its theories to have a better common life.

Gerald GIPRIANI
(Kyoto)

8. These are of course essential themes in Hans-Georg Gadamer's hermeneutics. Cf. H. GADAMER, *Warheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, transl. by J. Weinsheimer & D. G. Marshall as *Truth and Method* 1960, London, Sheed & Ward and IDEM, *Kleine Schriften*, 1967, Siebeck, Mohr, transl. by & ed. by D. Linge, as *Philosophical Hermeneutics*, Berkeley, California University Press, 1976.

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΗΘΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΙΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΗΣ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Υπάρχει πολὺ συχνά, μιὰ κάποια παρεξήγηση, ένταση ή σύγχυση ανάμεσα στη θεωρία και την εφαρμογή της τέχνης. Ο ρόλος ένός θεωρητικού δέχεται πολλές φορές προκλήσεις από τόν καλλιτέχνη, με τη δικαιολογία ότι ή θεωρία δέν μπορεί νά κατανοήσει πραγματικά τη φύση της πρακτικής, άπλως και μόνο έπειδή ακριβώς ή θεωρία ή ίδια, δέν είναι ούτε πρακτική ούτε τέχνη. Αντιστρόφως, και ό καλλιτέχνης μπορεί νά αισθανθεί ότι χειραγωγείται από θεωρητικούς, πού επιβάλλουν τρόπους προσδιορισμού, άνεξάρτητα από την ιδιαίτερη διάσταση ένός έργου τέχνης.

Αυτό τό άτυχές φαινόμενο παρουσιάζει άνησυχητικά αύξητική τάση, κυρίως με τό ρεύμα του μετα-μοντερνισμού και τίς πολιτισμικές του διαφοροποιήσεις. Υπάρχει μιὰ πληθώρα θεωριών πού ποικίλουν από την προσπάθεια χρησιμοποίησης προοπτικών τόσο διαφορετικών όσο και τά είδη, οί φόρμες, ή δομή, ή πολιτική, τό άσυνείδητο, ή ιστορικότητα, μέχρι και τη σύλληψη προκαθορισμένων μεθόδων όπως ό λογικός θετικισμός, ή διαλεκτική ή ό έμπειρισμός. Παραδόξως, αυτό περιλαμβάνει, όταν ή πρακτική καθίσταται θύμα του άποδομητικά άποδομημένου ύποκειμένου, μιὰ άποφατική μορφή άντικειμενισμού από τόν όποιο βασικά έξαρτάται ή αίτία της ύπαρξής του.

Τό άρθρο αυτό επιχειρηματολογεί υπέρ της ήθικής έρμηνευτικής, ή όποία δέν είναι τίποτε άλλο παρά ή προσπάθεια κατανόησης του τί συμβαίνει όταν ή ουσία της τέχνης καθίσταται ένα άπόμακρο άντικείμενο της έπιστήμης ή της θεωρίας, ένα άντικείμενο υπό άναζήτησιν, υπό καθορισμό, υπό κατασκευή ή άποδόμησιν. Σκοπεύει νά καταδείξει, άποκαλύπτοντας τό σκοπό τους, τίς προσδοκίες τους και την έπιθυμία τους νά άνακτήσουν κάτι, τί μπορούν ή τί δέν μπορούν νά συλλάβουν οί προσεγγίσεις αυτές, κατά την έπαφή μας με την τέχνη. Δέν είναι βέβαια σέ καμιά περίπτωση μιὰ ειδική ιδεολογία ή ένα έρμηνευτικό μονοπάτι πού πρέπει κανείς νά ακολουθήσει. Σχετίζεται περισσότερο με μιὰ προσέγγιση, ή όποία θά άποκαλύψει κρυμμένες όψεις της σχέσης μας με την τέχνη πού έρχεται στο φώς, με σκοπό νά βελτιώσει την ποιότητα της ζωής μας.

(Μτφρ. Ειρήνη ΣΒΙΤΖΟΥ)

«ΩΣΠΕΡ ΣΑΡΜΑ ΕΙΚΗ ΚΕΧΥΜΕΝΩΝ Ο ΚΑΛΛΙΣΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ»¹

1. La fin. Ce fragment est placé dans le cadre de la métaphysique de Théophraste, qui vise les philosophes naturalistes qui ont admis seulement des principes matériels. Il s'agit d'un fragment obscur qui confirme la réputation d'Héraclite comme «philosophe obscur». Il est difficilement compréhensible et à cause de cela insuffisamment étudié. La plupart des philologues et des philosophes le mettent de côté dans tous les efforts de traduction des fragments héraclitéens².

Σάρμα (=ordure qu'on balaie) est la correction de Diels³, en accord avec Ross, Fobes⁴ et Heidegger. Heidegger notamment découvre dans σάρμα le concept opposé à Λόγος⁵, tandis que Conche au lieu de σάρμα lit σάρξ⁶. Usener a corrigé σάρξ en σωρός (tas)⁷. Il y a aussi une deuxième difficulté. À la suite de Conche, on doit ajouter l'article ὁ devant κόσμος, tandis que Diels, Snell, Kranz, Walzer, Marcovich, Usener le suppriment. Nous choisissons de supprimer l'article, parce que nous constatons que le mot κόσμος n'explique pas le mot κάλλιστος. Bien au contraire, c'est le mot κόσμος qui est désigné par κάλλιστος et acquiert ainsi un trait permanent et incontestable. Κόσμος devient un ornement, comme le confirme l'origine étymologique du mot⁸.

1. HÉRACLITE, frg. 124 (D.-K.¹⁶ I, 178, 14-15).

2. Cf. Kostas AXELOS, *Héraclite et la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, éd. gr., p. 115, qui admet que nous ne parvenons pas à imaginer de quel monde il s'agit dans ce fragment.

3. *Fragmente der Vorsokratiker*, erster Band, Berlin-Grunewald, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951, p. 178. Kranz, bien qu'il adopte la leçon de Diels dans le texte grec, traduit le mot σάρμα comme tas (*Haufen*).

4. THÉOPHRASTE, *Métaphysique*, éd. W. D. Ross - F. H. Fobes, Oxford, 1929, p. 16. Miroslav MARCOVICH, *Heraclitus*, ed. Maior, Merida, 1967. Bruno SNELL, *Heraclit. Fragmente*, München, 8ème éd., 1983. Ricardus WALZER, *Eraclito. Raccolta dei frammenti e trad. Italiana*, Firenze, 1939 et Charles KAHN, *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge, 1979, lisent également σάρμα.

5. *Introduction à la métaphysique*, trad. fr. G. Kahn, Paris, P.U.F., 1958, p. 147: «Σάρμα est le concept opposé à λόγος: ce qui est seulement versé, par opposition à ce qui se tient en soi, le mélange par opposition à la recollection». En réalité, le philosophe confond le mot σάρμα avec le mot qui suit: κεχυμένων (=verser, répandre).

6. *Héraclite. Fragments*, Paris, P.U.F., 4ème éd., 1988, p. 276. Conche se fonde surtout sur le contexte dans lequel se trouve le fragment chez Théophraste.

7. THÉOPHRASTE, *Métaphysique*, 7 a 14, éd. Usener, p. 15.

8. Cf. PYTHAGORE, 21 (D.-K.¹⁶ I, 105, 24-25): «C'est Pythagore le premier qui a donné le nom de cosmos à l'enveloppe de l'univers, en raison de l'organisation qui s'y voit».

Du côté de la signification, nous pourrions d'avance lire dans le fragment la contradiction qui y domine: d'une part l'ornement du monde et d'autre part un tas d'ordures répandu au hasard⁹ (et voilà une deuxième contradiction, cette fois fondatrice: un ensemble ordonné et le hasard). Nous essaierons dans cette étude d'éclairer le sens de ce fragment, avec l'aide que nous offrent les autres fragments du philosophe, dont nous faisons un choix indicatif.

2. Les fragments¹⁰. a) Ce monde, le même pour tous, ni dieu ni homme ne l'a fait, mais il était toujours, il est et il sera, feu toujours vivant, s'allumant en mesure et s'éteignant en mesure (30, D.-K.¹⁶ I, 157, 10-158, 3).

b) Il faut suivre l'universel. Alors que le discours vrai est universel, les nombreux vivent en ayant la pensée comme une chose particulière (2, D.-K.¹⁶ I, 151, 1-2).

c) Il est sage que ceux qui ont écouté, non moi, mais le discours, conviennent que tout est un (50, D.-K.¹⁶ I, 161, 16-17).

d) En se transformant, il reste en repos (84a, D.-K.¹⁶ I, 170, 1).

e) Nœuds: tous et non-tous, rassemblé séparé, consonant dissonant ; de toutes choses l'un et de l'un toutes choses (10, D.-K.¹⁶ I, 153, 10-12).

f) Sont le même le vivant et le mort, et l'éveillé et l'endormi, le jeune et le vieux ; car ces états-ci, s'étant renversés, sont ceux-là, ceux-là, s'étant renversés à rebours, sont ceux-ci (88, D.-K.¹⁶ I, 170, 9-171, 2).

g) Nous entrons et nous n'entrons pas dans les mêmes fleuves ; nous sommes et nous ne sommes pas (49a, D.-K.¹⁶ I, 161, 11-13).

h) Le chemin qui montant descendant est une et le même (60, D.-K.¹⁶ I, 164, 5).

i) Il faut savoir que la guerre est universelle, que la joute justice, et que, engendrées, toutes choses le sont par la joute, et par elle nécessitées (80, D.-K.¹⁶ I, 169, 3-4).

j) L'adverse, bénéfique ; à partir des différents, le plus bel assemblage (8, D.-K.¹⁶ I, 152, 8-9).

k) Ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi: ajustement par actions de sens contraire, comme de l'arc et de la lyre (51, D.-K.¹⁶ I, 162, 2-4).

l) L'ajustement non apparent est plus fort que l'ajustement apparent (54, D.-K.¹⁶ I, 162, 10).

9. Cf. Marcel CONCHE, *op. cit.*, p. 277: «Le fragment affirme les droits, dans le monde, du désordre et du hasard».

10. Pour les fragments que nous avons choisis, nous utilisons la traduction de CONCHE, *op. cit.*, mais seulement comme point de départ, puisque nous ne sommes pas toujours d'accord avec ses solutions.

3. Le monde et le feu. Le monde se représente comme feu qui s'allume et s'éteint en mesure¹¹. C'est-à-dire, le monde émerge toujours du Chaos, qui n'est jamais réduit au néant, mais, bien au contraire, impérativement présupposé¹². Deux possibilités de référence existentielle: l'être et le néant en coexistence éternelle. Le néant, qui constitue un niveau existentiel pré-rationnel, et l'être, ou, en d'autres termes, la sortie du néant vers une rationalité qui prend le néant comme source et qui de ce fait s'accomplit. Le monde dure depuis toujours, justement grâce à sa racine; c'est elle qui porte la vie¹³. De sorte que le monde porte en lui le néant et inversement.

Cette image est justement l'image du feu. Il s'agit d'un élément qui fait paraître cette marche, ce mouvement perpétuel de l'existence vers l'inexistence, ou, à proprement dire, de l'existence vers son instant précédent¹⁴: la flamme et la cendre qui maintient le feu. Il s'agit d'une marche progressive. Plus correctement, d'une marche dans le temps. Une route qui se réalise indéfiniment, un feu qui s'allume doucement grâce à un équilibre au-delà des hommes et des dieux. Temps qui avance vers l'avenir, en plongeant dans son passé, qui retourne sans cesse vers son moment antérieur; une obligation qui est en même temps une sorte de liberté¹⁵.

En réalité, il n'y a pas le néant au sens d'une annihilation définitive de l'existence. Le néant peut exister seulement comme non-être, et donc comme être négatif. Le point zéro de la signification est la matrice ontologique qui accepte l'action vivifiante du *logos*. Il est donc un enracinement, une référence

11. Nous acceptons, nous aussi, que le mot $\pi\tilde{\upsilon\rho}$ est apposition et non pas attribut du mot $\kappa\acute{o}\sigma\mu\omicron\varsigma$. Voir aussi l'explication de Martin HEIDEGGER et de Eugen FINK, *Seminar Wintersemester 1966/1967*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1970, trad. fr. Jean Launay-Patrick Lévy, *Martin Heidegger et Eugen Fink. Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 72-87. Le monde en tant que la belle ordonnance n'est pas le feu, mais l'œuvre du feu éternellement vivant. Également, ces auteurs refusent de dire que le feu que désigne Héraclite est comme un processus se déroulant dans le temps. Le feu est le temps lui-même, ce qui donne du temps. Leur explication du fragment est donc placée dans le cadre de la problématique générale de Heidegger sur le sujet du temps.

12. Cf. HÉSIODE, *Théogonie*, 116: «Donc avant tout, fut Abîme».

13. Notre opinion est différente de celle de Clémence RAMNOUX, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Paris, Les Belle Lettres, 1968, p. 103. D'après nous, dans le fragment 30 n'est pas déclaré simplement l'absence d'un créateur, mais en plus la corrélation du monde avec le néant existentiel qui obtient la poste du créateur.

14. Cf. Marcel CONCHE, *op. cit.*, p. 283: «Le monde est «Feu toujours vivant»: $\acute{\alpha}\epsilon\iota$, qui était associé à $\tilde{\eta}\nu$, et, implicitement, à $\epsilon\tilde{\sigma}\tau\alpha\iota$, c'est-à-dire à l'être passé ou à venir, donc au non-être du monde, se trouve ici associé au présent du monde: car c'est maintenant que le monde est «Feu toujours vivant»».

15. Cf. Pierre SAUVANET, *Le rythme grec: d'Héraclite à Aristote*, Paris, P.U.F., 1999, p. 25: «La philosophie d'Héraclite était une philosophie du «revenir», mieux que du devenir».

perpétuelle qui est présupposée et qui constitue le point de départ de toutes les apparitions du *logos*. Le non-être est doté de signification et donc il est transformé en être, c'est-à-dire en une rationalité qu'on peut même décrire comme proportion, comme ordre. Le monde devient ainsi un ornement, un (*Weltordnung*)¹⁶. En termes existentiels, l'abolition du non-être n'est plus épouvantable. S'il n'y a pas un anéantissement final de l'existence, dans ce cas-là il n'y a non plus une obligation essentielle. L'essence, l'être ordonné, ne risque point d'exister comme néant définitif.

L'*ἐκπύρωσις* héraclitéenne est le retour de l'étant au feu, non pas de sorte qu'il soit perdu, mais afin qu'il renaisse et qu'il existe, toujours jeune et incorruptible¹⁷. L'être se porte vers le non-être (en d'autres termes, il porte en soi le non-être) pour pouvoir paraître. La vie s'accomplit comme mort. Il s'agit d'une fusion. Le néant établit le début du temps, fait qui signifie qu'en même temps il désigne sa fin temporaire¹⁸.

4. Le *logos*. Le *logos* est le facteur décisif de cette transformation¹⁹. C'est lui qui dote le non-être de signification et ainsi le modifie en être. C'est lui qui mobilise la signification, ou, en d'autres termes, la mobilise chaque fois, dans les cercles successifs de son retour vers le non-être, c'est-à-dire vers un instant qui précède sa formation. C'est, par conséquent, lui qui produit et même confirme l'unité. Ainsi, le *logos* rejoint la tragédie: il est toujours présent au moment de sa suppression et collabore en elle, puisque cette dernière est la manière unique pour que le *logos* se recrée toujours dans la vérité.

Le *logos* manifeste que tout est un. La signification est l'attribut qui différencie les deux possibilités existentielles. Le non-être constitue un niveau pré-rationnel d'une existence potentielle et, par conséquent, d'une rationalité potentielle (un être fécond), tandis que l'être s'exprime comme une rationalité ordonnée, mais jamais intégrée. Les deux apparences restent toujours ouvertes et ne se consolident pas. Il semble que la signification émerge du néant à son

16. C'est la traduction du terme *κόσμος* de Hermann DIELS-Walter KRANZ, *op. cit.*, p. 178.

17. Cf. Jean BRUN, *Les présocratiques*, Collection Que sais-je? Paris, P.U.F., 6ème éd., 1988, p. 51: «Mais le monde d'Héraclite est un feu pour une autre raison. Le monde est, en effet, voué à un embrassement final (*ἐκπύρωσις*), à une conflagration universelle dans laquelle il périra, non pas pour sombrer à jamais dans le néant, mais pour retrouver, dans cet incendie gigantesque, le principe d'une régénération et d'une renaissance. Tel le Phénix, le monde est appelé à renaître sans cesse des cendres dans lesquelles il doit se consumer».

18. Cf. Jean BRUN, *op. cit.*, p. 52: «Au centre de cette conception se trouve l'idée qu'il existe un Éternel Retour de ce qui naît et de ce qui disparaît... Aujourd'hui nous nous représentons volontiers le temps comme une ligne droite venant du passé et se dirigeant vers le futur, l'irréversibilité du temps nous semble même d'une évidence telle qu'elle nous paraît une sorte de donnée».

apogée absolue et qu'elle glisse ensuite progressivement vers son propre germe. Le *logos* coordonne ces deux natures existentielles ; c'est lui qui s'anéantit et qui, en même temps, émerge toujours vers sa perfection suprême.

Le *logos* est toujours commun ; un point de référence. C'est-à-dire que le *logos* du monde (et même celui de l'homme) se trouve en rapport direct avec le *logos* de l'essence, avec l'ordre et l'harmonie qui fait l'étant exister. La route du non-être vers l'être, le «par la joute», est enclos comme «nécessité» dans le noyau essentiel des étants. L'universel en entier demande son détachement de l'irrationalité et de la corruption et son apparence existentielle, en ayant les propriétés de l'harmonie et de l'ordre, qui sont pré-inscrites dans sa formation rationnelle. L'essence du monde est rationnelle et se compose telle qu'elle à partir de l'instant de sa première apparition. Donc, l'étant peut être expliqué exclusivement ainsi, c'est-à-dire comme essence, et exclusivement dans ce temps-là, c'est-à-dire dans le temps de son détachement du non-être.

Il s'agit en vérité d'une nécessité, mais d'une nécessité qui permet le risque, la «péripétie existentielle»²⁰. C'est ainsi que les chaînes mises en évidence par le primat de la pré-détermination essentielle des êtres se relâchent. Rien n'est accompli ; tout peut être annulé, puisque tout se prépare constamment. La vie respire dans la mort.

5. Le changement, la guerre et l'ajustement non apparent. Héraclite a été considéré comme le philosophe de l'écoulement perpétuel, bien qu'apparemment il n'ait jamais écrit la formule fameuse «tout s'écoule». Cet écoulement n'est rien d'autre qu'un rythme qui maintient l'être dans un équilibre éternel²¹. Une marche stable, périodique ; non pas d'ailleurs une immobilité²². C'est une façon pour que la multiplicité et l'unité primordiale des étants soient réconciliées. C'est donc une condition qui représente cet «entre», cet équilibre énigmatique et épouvantable entre l'être et le non-être. Nous sommes et nous ne

19. À la suite de Marcel CONCHE, *op. cit.*, p. 23, le *logos* est «la raison réelle indépendamment de l'homme, immanente à toutes choses, les gouvernant, les unifiant : ce serait la raison cosmique». Il est aussi «le discours qui peut et doit être écouté».

20. Nous désignons comme «péripétie existentielle» cette marche perpétuelle de l'être vers le non-être, de la mort vers la vie et inversement, qui porte en même temps le risque d'échec, c'est-à-dire la transformation définitive de l'être en non-être, de la vie en mort.

21. Cf. J.-J. WUNENBURGER, *La raison contradictoire*, Éditions Albin Michel, 1990, p. 213 : «Héraclite met en scène un rythme cosmique fondé sur l'harmonie des opposés, [...] qui accèdent à l'équilibre le plus puissant au moment de leur conflit le plus intensif».

22. Cf. Marcel CONCHE, *op. cit.*, p. 296 : «Ce qui change, en même temps reste en repos... Or, une telle permanence dans le changement, nous l'avons reconnue dans les transformations du feu». Cf. aussi Abel JEANNIÈRE, *Les présocratiques. L'aurore de la pensée grecque*, Paris, Seuil, 1996, p. 117 : «La philosophie du mouvement est aussi une philosophie de l'identité».

sommes pas²³. Parce que nous sommes obligés de ne pas oublier que l'affaiblissement de la pré-détermination essentielle (la substitution successive de l'être et du non-être) a aussi comme résultat le fait que la coexistence des deux qualités existentielles peut s'annuler à cause du hasard ou bien d'une existence personnelle.

En même temps, ce rythme est un rythme qui avance circulairement. À ses extrémités se trouvent les deux pôles: la vie et la mort, l'éveillé et l'endormi, le jeune et le vieux²⁴. Les extrémités du temps s'unifient afin que le temps soit annulé²⁵. Tout s'unifie dans la même route: circulaire. Le cercle est le schéma parfait²⁶. Une consolation. Rien n'est définitif. Tout vient et revient. Les contraires sont réconciliés sous la perspective de la création. La joute constitue la mémoire du fait existentiel²⁷. C'est le *logos* qui, sous la forme de la loi cosmique (du rythme), protège et préserve la scission existentielle, la guerre qui est le père de tout. Le néant ne cesse pas d'exister comme un point de départ pour l'être et, par conséquent, comme la destination finale d'un retour perpétuel. Il s'agit encore une fois d'un cercle; d'un seul chemin. Les éléments contraires s'unifient pour la «poésie» du monde²⁸. L'arc et la lyre ou bien la mort et la fête²⁹.

La marche du non-être à l'être est l'acte de la création. Les contraires s'équilibrent dans une coexistence épouvantable et extrême, qui se transforme en «plus bel assemblage»³⁰. Un ajustement non apparent; la nature aime se

23. Jean BOLLACK et Heinz WISMANN, *Héraclite, ou la séparation*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. 173-174, unifient les deux parties du fragment, chose avec laquelle nous ne sommes pas d'accord. Et cela parce que l'image du fleuve existe aussi dans d'autres fragments d'Héraclite, surtout comme représentation du dynamisme du mouvement et non pas celui de la vie, mais plutôt parce que ainsi s'affaiblit la polarisation existentielle entre l'être et le non-être.

24. HEIDEGGER et FINK, *op. cit.*, p. 132, expliquent l'héraclitéen «ταύτόν ἐστι» comme *Zusammengehörig* dans l'unique. Et ils affirment que le changement de la vie en mort et de l'être-jeune en l'être-vieux n'est pas phénoménalement réversible dans le monde humain (*op. cit.*, p. 165). Marcel CONCHE, *op. cit.*, pp. 373-374, affirme que: «Le vivant et le mort sont «le même»...non pas du tout en ce sens qu'un même être serait vivant puis mort...mais en ce sens que la vie se renverse en mort non pas en vertu d'autre chose mais en vertu d'elle-même».

25. Cf. Jean BOLLACK et Heinz WISMANN, *op. cit.*, p. 261: «L'attribut ταύτόν est décisif. Il introduit la succession temporelle pour l'annuler».

26. Cf. frg. 103 (D.-K.¹⁶ I, 174, 1-2): «Chose commune que commencement et fin sur le circuit du cercle».

27. Cf. Jean BRUN, *op. cit.*, p. 45: «L'Identité court à travers la Différence et la Différence est au cœur même de l'Identité».

28. Cf. PLATON, *Banquet*, 205 b: «Tu sais que l'idée de création est quelque chose de très vaste: quand en effet il y a, pour quoi que ce soit, acheminement du non-être à l'être toujours la cause de cet acheminement est un acte de création». En plus Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt, 1950, éd. gr., p. 14, appelle cause ce qui «fait que quelque chose avance de l'absence à la présence».

29. C'est l'explication de HEIDEGGER et FINK, *op. cit.*, pp. 218-219.

30. Le fragment se réfère, à la suite de Marcel CONCHE, *op. cit.*, p. 402, à l'harmonie musicale.

caché³¹. La guerre est visible³², le plongeon dans le passé est évident, la vie naît de la mort. Décomposition et composition. Le *logos* contracte les deux bouts. Il entreprend la contraction par excellence: le fait même de la vie, le fait même de sa propre existence. Se mouvant vers sa source, le *logos* se détruit. Sa jeunesse n'est que son mélange avec sa vieillesse.

6. Le début (=la fin du chemin). Dans notre étude, comme dans la pensée d'Héraclite, le cercle revient au même point. Le début et la fin sont les mêmes. Ce qu'Héraclite décrit dans le fragment 124 est la contraste entre deux instants ou bien entre deux temps: d'une part le temps du début c'est-à-dire le moment de l'irrationalité, et d'autre part le moment présent du sens déjà structuré³³. La vie est un plongeon dans la mort, un retour perpétuel au néant. Ordures et assemblage ne sont pas dissociables. Les ordures, répandues au hasard, n'ont besoin que de la présence du *logos* pour se transformer en ordre, en arrangement. Parmi les ordures il y a un ajustement, caché, qui vient à la lumière à travers le *logos*. Dans le monde il y a une irrationalité qui est également cachée³⁴. Le désordre et la dissolution de la mort sont le commencement et même la fin du cercle; ce sont en plus les présuppositions absolues de la vie. Une pré-détermination essentielle, qui peut être dépassée par sa propre nature et qui ainsi reste ouverte de sorte qu'elle soit dépassée par l'action volontaire d'une existence personnelle.

Zoé ANTONOPOULOU-TRECHLI
(Bruxelles)

31. Frg. 123 (D.-K. ¹⁶ I, 178, 8-9).

32. Cf. Marcel CONCHE, *op. cit.*, p. 440: «La guerre est coextensive à toute la nature, réglant aussi bien les rapports des êtres entre eux que chaque être avec lui-même, et, dès lors qu'elle est le grand phénomène naturel, elle est normale et fatale. L'apport de l'homme est seulement d'introduire l'ὄργη dans la guerre: alors la guerre destructrice, dévastatrice, n'a plus de justice, car l'un des côtés vise à l'abolition de l'autre».

33. Selon l'explication de HEIDEGGER et FINK, *op. cit.*, p. 92, le plus bel assemblage peut exister comme un tas d'ordures seulement si l'on le compare avec le feu qui produit tout. Si la temporalité du monde est désignée par le feu qui est, était et sera toujours, l'au-delà de ce temps ne sera que dissolution et mort.

34. Voir Jean BOLLACK-Heinz WISMANN, *op. cit.*, p. 339: «Le «kosmos» est le plus beau, parce que, pour être là, il cache le désordre».

ΩΣΠΕΡ ΣΑΡΜΑ ΕΙΚΗ ΚΕΧΥΜΕΝΩΝ Ο ΚΑΛΛΙΣΤΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Ἡ παρούσα ἐργασία εἶναι μιὰ ἀπόπειρα φιλοσοφικῆς προσέγγισης τοῦ ἡρακλείτειου ἀποσπάσματος 124, μὲ τὴ βοήθεια πού μᾶς προσφέρουν καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἀποσπάσματα τοῦ φιλοσόφου, ἀπὸ τὰ ὅποια ἔχουμε κάνει μιὰ ἐνδεικτικὴ ἐπιλογή.

Σὲ αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα ὑπάρχει μιὰ κυριαρχικὴ ἀντίθεση: τὸ κόσμημα τοῦ κόσμου, ἀπὸ τὴ μιὰ, καὶ ἕνας σωρὸς ἀπὸ σκουπίδια χυμένα στὴν τύχη, ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οἱ ἀντιθετικὲς αὐτὲς ποιότητες, σύμφωνα μὲ τὴ δική μας ἐρμηνεία, συναντιοῦνται σὲ ἕναν ὁρισμένο χρόνο: αὐτὸν τῆς ἀρχῆς, τὴ στιγμή δηλαδὴ κατὰ τὴν ὁποία ἡ σημασιακὴ ἀ-λογία μεταβάλλεται, μὲ τὴν ἐπενέργεια τοῦ Λόγου, σὲ συγκροτημένο νόημα. Αὐτὴ ἡ ἐγ-χρονη τάξη ὑποστηρίζει τὴν τάξη τῆς ὑπαρξῆς στὸ πλαίσιο μιᾶς κυκλικῆς χρονικῆς προοπτικῆς. Ὁ σωρὸς ἀπὸ τὰ σκουπίδια δὲν χρειάζεται παρὰ τὴν παρουσία τοῦ Λόγου, γιὰ νὰ μεταβληθεῖ σὲ κόσμος. Καὶ ὁ κόσμος ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὸ καταγωγικὸ Χάος γιὰ νὰ ὑπάρξει· ἀπὸ αὐτὸ πηγάζει καὶ σὲ αὐτὸ αἰώνια ἐκβάλλει. Ἔτσι, ὁ οὐσιαστικὸς προκαθορισμός (ἡ ἀναγκαστικὴ λογικότητα τοῦ εἶναι πού τὸ διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὴ σημασιακὴ ἀλογία τοῦ μὴ εἶναι) ὑπερβαίνεται: εἶναι καὶ μὴ εἶναι μποροῦν νὰ ὑποκατασταθοῦν ἀμοιβαῖα. Καὶ βέβαια, ἂν ἡ οὐσία, τὸ συγκροτημένο εἶναι, δὲν κινδυνεύει νὰ ὑπάρξει ὡς ὁριστικὸ μηδέν, τότε, ὁριστικὸς μηδενισμός τῆς ὑπαρξῆς δὲν ὑπάρχει.

Ζωή ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΡΕΧΛΗ

LE DOUBLE LIEN

LES DEUX RECOURS HÉRACLITÉENS À L'IMAGE

Les aphorismes d'Héraclite se présentent bien souvent, on le sait, en s'appuyant sur des images. Grand paradoxe, la philosophie selon Héraclite se doit de revenir sans cesse à des figures concrètes tirées du monde sensible. Ni les Sages, ni les Pythagoriciens, ni Xénophane n'avaient usé d'une telle démarche. Ni Parménide ni même Empédocle n'auront recours à un tel procédé. Pour cerner cette méthodologie héraclitéenne de l'image, il conviendrait de s'interroger sur les utilisations diverses que comporte ce procédé. Il est indispensable de discerner quand et comment ces images sont utilisées par Héraclite. En rester à la seule constatation de cette présence fréquente des images demeure approche insuffisante.

Or la floraison d'images qui émaille le discours héraclitéen ne trouve sa légitimation que si d'abord on remonte aux passages dans lesquels c'est de façon explicite, grâce à un terme de liaison précis, qu'Héraclite envisage la nécessité de passer d'un niveau vrai mais obscur du réel à un niveau visible du réel. En ces textes, le logos du sage, rejoignant le Logos du monde, unit le plan de ce qui reste invisible au plan de ce qui est visible grâce à d'explicites comparaisons. La comparaison par l'exemple concret, amené par un mot de liaison précis, s'avère ici non seulement utile mais nécessaire.

Toutefois, la comparaison explicitement énoncée en fonction d'un terme de liaison précis ne constitue que l'un des versants de la démarche héraclitéenne. Il y a encore l'image lapidaire. C'est pour saisir la nature de celle-ci qu'il s'avère indispensable de commencer par appréhender les images comparatives explicites.

I. LES VARIÉTÉS DE L'IMAGE EXPLICITE

Héraclite n'a pas seulement énoncé l'unité des opposés. Il a souvent envisagé le rapprochement entre réel caché et des réels sensibles extrêmement différents. Or cette union entre réel caché et réels sensibles plus ou moins lointains tantôt s'exprime de façon explicite tantôt s'exprime abruptement, sans faire intervenir le moindre terme de liaison.

Recensons ces termes de liaison. On rencontre ὁκωσπερ (fg. 29, 51, 67, 79, 90, 114), ὡς (fg. 2, 74), ὅκως (fg. 44), παραπλησίως (fg. 56), εὐόκασιν (fg. 1, 34), ὅσον εἶ (fg. 5), μᾶλλον ᾧ (fg. 43), sic (ut), quasi (fg. 67a). Mais les images ainsi énoncées par ressemblance ou comparaison appartiennent-elles elles-mêmes à

une seule catégorie? Loin de là. On en distinguera de deux sortes. Il y a d'abord les images éclairantes, images manifestant tel ou tel aspect du réel. Il y a d'autre part les images critiques faisant voir telle ou telle illusion des mortels. On distinguera image-manifestation et image-illustration.

1. L'image comme manifestation de choses vraies.

*Dieu comme du feu*¹

Dans un texte cité par Hippolyte, on rencontre ὁκὼσπερ reliant une réalité première difficile à appréhender et un réel sensible aisé à percevoir. Le réel premier qu'est Dieu (ho theos) unit un certain nombre de grands contraires cosmiques: jour-nuit, hiver-été, guerre-paix, satiété-faim. Pour appréhender cette complexe réalité qu'est le Dieu unifiant, une comparaison avec un réel sensible s'avère à la fois nécessaire et éclairante. «Dieu se différencie comme un feu (hokôsper pûr) quand il est mêlé d'aromates, est nommé suivant le parfum de chacun d'eux». Ce qui montre bien que ce terme de «feu» désigne un sensible parmi d'autres (ce feu de bois sur un autel dans lequel on jette styrax, myrrhe ou encens), c'est la pléiade d'autres termes auxquels ont songé les exégètes anciens ou modernes d'Héraclite (aer, oinos, muron, elaion). Il ne s'agit aucunement ici du feu universel, du feu-principe, mais d'un feu particulier, fini, d'une suite de flammes. Une image sensible plus ou moins changeante permet de rendre compte d'un réel premier lui-même changeant. La perception par la vue et par l'odorat est signe sensible de ce qui dépasse le sensible. Hokôsper.

*Comme l'arc et la lyre*²

Autre texte cité par Hippolyte et dans lequel la comparaison avec des réels du monde sensible permet d'éclairer un des grands principes fondamentaux menant le monde, principe difficile à appréhender si l'on ne revient pas à quelque exemple tiré de ce plan qu'est celui du monde sensible. Ici, ce sont deux instruments liés à l'invention humaine qui serviront de modèle, l'un tiré de l'art de la guerre: l'arc, l'autre tiré du domaine musical: la lyre. Ployer l'arc en l'appuyant sur la terre ou contre le genou, ceci de la main gauche, et de la main droite amener la corde vers la poitrine: de ces actions de sens contraire résulte l'exact ajustement, l'harmonie. Tendre la corde de la lyre, puis la relâcher, sont gestes contraires d'où résulte aussi bien l'harmonie. C'est grâce à ce double exemple sensible, saisi fondamentalement par la vue, accessoirement par l'ouïe, que l'on peut remonter à un principe universel dominant le sensible. «Ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-

1. DK B 109, HIPPOLYTE, *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 10, 8.

2. DK B 51, HIPPOLYTE, *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 9, 2.

même s'accorde avec soi: ajustement par actions de sens contraire (palintropos harmoniè), comme (hokôspër) de l'arc (toxou) et de la lyre (lurès)».

*Comme de l'or*³

Le principe fondamental du cosmos, c'est le Feu, le Feu auquel se rattachent les trois autres grands éléments du cosmos, l'Air, l'Eau, la Terre, puis la totalité des réels qui constituent le cosmos. Le Feu est ce qu'il y a de plus incorporel et est en perpétuel écoulement, pure mobilité. Les composants du monde – la terre, la mer, l'eau, leurs parties- auront une valeur-feu d'autant plus grande qu'ils auront en eux plus de mouvement. Un passage cité par Plutarque utilise la comparaison du Feu cosmique avec la monnaie or pour permettre de cerner cette valeur capitale qui est celle du Feu cosmique. Les marchandises s'échangent contre l'or, l'or contre les marchandises, à la façon dont le Feu s'échange contre toutes les parties du cosmos «Du Feu, en échange de toutes choses, et de toutes choses, le Feu (Pûr), comme (hokôspër) de l'or (chrusos) en échange des marchandises, et des marchandises, l'or».

*Comme pour un rempart*⁴

Lorsque Héraclite veut envisager ce qui constitue la nature d'une cité juste, la comparaison introduite grâce à un terme de liaison demeure pour lui un moyen de la manifester. Le peuple doit lutter aussi bien pour défendre les remparts de la cité assiégée (par les Perses par exemple), aussi bien pour défendre la loi qu'un chef juste est parvenu à instituer pour faire régner l'ordre dans la cité, un peu comme c'est une Loi juste qui préside à l'économie de l'univers. Un texte de Diogène Laërce utilise cette comparaison pour énoncer la relation entre loi politique à défendre et rempart de la cité pour lequel on combat. «Il faut que le peuple combatte pour sa loi -pour celle qui existe- comme (hokôs) pour un rempart».

*Comme l'araignée*⁵

Pour faire voir comment l'âme de l'homme se défend d'une blessure faite à son corps, Héraclite latinisé utilise la comparaison, amenée par le terme *sicut*, entre le processus mental-physique de l'araignée dont on a brisé la toile, et le processus psychique de l'homme blessé. Un texte, cité en latin par Hisdosus Scholasticus le montre. «De même (*sicut*) que l'araignée, se tenant au milieu de sa toile, perçoit aussitôt qu'une mouche a brisé l'un de ses fils et ainsi court rapidement à cet endroit comme si elle souffrait de la rupture du fil, de même

3. DK B 90, PLUTARQUE, *Sur l'E de Delphes*, 8, 388d-e.

4. DK B 44, DIOGENE LAERCE, *Vies des philosophes*, IX, 2.

5. DK B 67a, HISDOSUS SCHOLASTICUS, *Sur l'âme du monde*, ad. Chalcidius, trad. du Timée, 34b sqq.

(sic) l'âme de l'homme, une partie du corps étant blessée, se rend en hâte à cet endroit, comme incapable de supporter la blessure du corps auquel elle est liée solidement et dans chaque partie». Sicut, sic sont l'équivalent latin de hokôspêr.

2. Les comparaisons comme illustration critique des comportements de la foule

Héraclite n'a pas seulement envisagé les comparaisons jointes à des termes de liaison pour rendre manifestes les principes essentiels présidant au cosmos ou des activités saines de l'homme. Mais Héraclite a utilisé ce même mode de comparaison introduit grâce à un mot de liaison pour illustrer, ceci de façon critique, les comportements et pensées erronés des humains. Après l'image-manifestation, manifestation du vrai, l'image-illustration, se révèle comme critique de l'erreur. Or ce sont les mêmes termes de liaison que nous venons de voir à l'œuvre dans le cas des images-manifestations du vrai, qui vont se retrouver pour amener l'énoncé des comparaisons critiques (hokôspêr, hokôs, hôs); s'y joindront d'autres formules de liaison, telles paraplêsion, hoion ei, mallon hê, eoikasi. Mais il conviendra de distinguer ici des énoncés critiques de nature différente: les uns portent sur le savoir mal fondé et donc erroné de la foule des mortels, d'autres concernent le domaine moral, d'autres enfin les contradictions de l'agir des polloi.

C'est avec condescendance qu'Héraclite exprime la contradiction qui existerait souvent entre la connaissance vraie et impersonnelle de la vérité, qui est une et la même, et la multiplicité des représentations subjectives que se font les humains. Dans un passage conservé par Sextus Empiricus on lit « Il faut obéir à ce qui est commun (to xunon); mais, alors que la parole vraie (logos) est chose commune (xunon), la plupart des hommes vivent comme (hôs) s'ils possédaient une pensée particulière (idian echontes phronêsin) »⁶. Certes les hommes pourraient-ils parvenir à saisir les implications de la parole universelle. Mais mille obstacles leur viennent de la part des sens, de l'imagination, des croyances erronées. Les humains sont presque tous prisonniers de leur subjectivité. Leur vie est «comme» enfermée dans une pensée illusoire qui ne parvient point à s'élever jusqu'à cette parole universelle qui constitue l'horizon du cosmos. La comparaison antithétique oppose l'arkhê du cosmos à des comportements se déroulant en tel ou tel lieu ou temps du monde.

D'autres comparaisons introduites par un terme de liaison se rencontrent pour énoncer combien le savoir de la foule est savoir erroné. Selon un passage de Celse, cité par Origène, on apprend comment selon Héraclite le même terme de «benêt» (anêr nêpios) peut être utilisé par l'homme adulte critiquant

6. DK B 2, SEXTUS EMPIRICUS, *Contre les savants*, VII, 133.

l'enfant ou par le sage se moquant de la foule. «Benêt! L'homme s'entend appeler ainsi par le démon comme l'enfant (pais) par l'homme»⁷. Or qu'est ici le «démon», sinon l'homme sage et savant qu'est l'authentique philosophe? Les critiques fondées du sage évoquent par comparaison antithétique les moqueries non fondées de l'adulte à l'égard de l'enfant. Et, face aux opinions illusoire des mortels, les recommandations s'expriment en une brillante comparaison imagée se référant à la pensée et aussi bien à l'agir des ancêtres. Marc Aurèle cite une formule d'Héraclite: «Il ne faut pas agir et parler comme (hôs) les enfants de nos parents». Un autre passage de Marc Aurèle utilise la comparaison imagée du dormeur: «Il ne faut pas agir et parler comme si l'on dormait (hôs katheudontes)»⁸. Réunification d'un domaine du sensible et d'un domaine bien différent du sensible.

C'est en évoquant les images ressemblantes qu'Héraclite se moque encore des humains en plusieurs passages. Ainsi Sextus Empiricus utilise-t-il un passage impliquant la ressemblance avec des «gens dépourvus d'expérience». «Bien que toutes choses se produisent conformément à la Parole, ils sont comme (eoikasi) des gens dépourvus d'expérience (apeiroisin)»⁹. De même un texte de Clément évoque-t-il la ressemblance avec des «sourds»: «Ignorants (axunetoi) alors qu'ils écoutent, ils ressemblent (eoikasi) à des sourds (kouphois); c'est d'eux que témoigne la formule (phatis): "Présents, ils sont absents"»¹⁰. Ainsi la ressemblance, tantôt avec des sourds, tantôt avec des gens dépourvus d'expérience, permet-elle de confronter ignorance humaine et surdité humaine.

Pour rendre compte des erreurs que véhiculent si souvent les sens, Héraclite utilise une comparaison remplie de pittoresque qu'amène le terme paraplêsiôs. La figure du poète aveugle et très sage que fut Homère surgit ici dans un dialogue entre Homère et de jeunes enfants tueurs de poux. Les paroles des enfants ne permettent pas d'éclairer le poète aveugle. La connaissance par les sens reste une connaissance d'aveugle. «Les hommes sont trompés dans la connaissance des choses apparentes à peu près comme (paraplêsiôs) Homère qui fut le plus sage des Grecs: car c'est lui que trompèrent des enfants qui tuaient des poux, en lui disant: "tout ce que nous avons vu et saisi, cela nous le laissons; tout ce que nous n'avons ni vu ni pris, cela nous l'emportons"»¹¹. La comparaison introduite par paraplêsiôs d'un Homère trompé par la parole des enfants, constitue une image éclairante de l'incapacité du sens de l'ouïe à

7. DK B 79, ORIGÈNE, *Contre Celse*, VI, 12,1. 10-22.

8. DK B 74 et 73, MARC AURÈLE, *Pensées*, IV, 46.

9. DK B 1, SEXTUS EMPIRICUS, *Contre les savants*, VII, 1. 126-134.

10. DK B 34, CLÉMENT, D'ALEXANDRIE, *Stromates*, V, 114, 4-115,3.

11. DK B 56, HIPPOLYTE, *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 9, 6.

appréhender la nature des corps sensibles et, indirectement, de l'incapacité de la vue et des autres sens à discerner avec justesse ce que sont les corps sensibles.

Les images à portée critique introduites par termes de liaison n'interviennent pas chez Héraclite dans le seul domaine du savoir erroné de la grande masse des humains. On retrouve ce même type de comparaison introduites par mots de liaison dans un certain nombre de passages à portée morale. Ainsi lorsque Héraclite rapproche la démesure qu'il faut combattre et la lutte contre l'incendie. Un passage, cité par Diogène Laërce, exprime avec concision et énergie cette union des deux combats, l'un d'ordre éthique, l'autre d'ordre utilitaire. «Il faut éteindre la démesure (hubris) plus que (mallon hèn) l'incendie»¹². Certes, le début de la phrase se trouve-t-il déjà chez Simonide (fg 100, 3). Mais le «plus que» et l'image de l'«incendie» donnent toute son énergie à la critique héraclitéenne du plaisir et de l'ambition. La force de l'imagerie faisant passer du plan de la psyché à celui de l'horreur des flammes est bien caractéristique de cette union des différents si centrale dans l'œuvre d'Héraclite.

L'éthique d'Héraclite oppose, à la foule hubristique, non seulement le sage, mais aussi les aristoi, les combattants héroïques qui visent, tels Achille, Ajax ou Oreste, la «gloire». «Les meilleurs» constituent figure à la fois éthique et politique. Bons gouvernants, bons combattants. Dans un passage que cite Clément d'Alexandrie, Héraclite unit et oppose, avec son énergique concision habituelle, les hommes que guide la conquête de la gloire et les hommes qui, englués dans la seule recherche avide des besoins quotidiens, restent au niveau de vulgaires animaux. «Les meilleurs préfèrent une chose à toutes, la gloire éternelle parmi les hommes; mais le grand nombre vit repu comme du bétail (hokôsper ktênea)»¹³. En toute sa laideur, l'image concrète de l'être repu comme du bétail se trouve antithétiquement rapprochée de la quête de la beauté morale, telle celle qui anima un Bias (DK B 39) ou un Hermodore (DK B 121).

La description imagée de bien des formes de rites absurdes et de superstitions constitue l'un des aspects de la critique héraclitéenne de la stupidité morale et religieuse de la foule des mortels. Or ici encore c'est la comparaison introduite par termes de liaison qu'utilise Héraclite pour illustrer son propos. Des citations tirées d'Aristocrite et de Clément (*Protreptique*, 50, 4) le font voir. «Ils cherchent à tort (allôs) à se purifier avec le sang dont ils sont souillés, comme si (hoion ei) on cherchait à se laver avec de la boue après avoir marché dans la boue. Il passerait pour un fou celui qu'un homme trouverait en train de faire cela». Et encore: «De plus, ils font des prières aux statues qu'ils possèdent, comme si (hokoion ei) l'on faisait conversation à des maisons, "sans rien

12. DK B 43, DIOGÈNE LAËRCE, Vies, IX, 2.

13. DK B 29, CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, V, 59, 4-5.

connaître de ce que sont les dieux ni les héros"»¹⁴. L'absurdité de se purifier par le sang lorsqu'on est souillé par le sang surgit clairement si on compare ce comportement d'ordre religieux à un comportement concret bien évidemment absurde comme se débarrasser par la boue de la boue dont on est souillé. Quant à prier les dieux dans l'ignorance de ce que sont les dieux, ceci devient manifestement absurde par l'image du fou qui converserait avec des maisons.

II. L'IMAGE ABRUPTE, L'IMAGE ÉNIGME

Ce modèle de l'image introduite par un terme de liaison précis n'apporte pas au lecteur de grandes difficultés de compréhension. Il n'en est point de même lorsque l'image surgit en une pure juxtaposition avec le réel profond ou avec le thème sous-jacent, ceci sans faire intervenir quelque terme de liaison éclairant. Qu'il s'agisse d'images-manifestations ou d'images-illustrations, une exégèse ici s'impose. Cette exégèse rend indispensable la remontée au contexte du citateur ainsi qu'à la pertinence ou à la personnalité de celui-ci. Dans ces textes denses et rapides d'Héraclite, l'on assiste, non plus à une comparaison claire, mais à l'unification, à l'identification entre le sensible et son fondement réel. Or le désaccord entre les exégètes face à ces fragments apparaît considérable et ne peut point aisément se trouver dépassé. Seule une remontée patiente, prudente et critique portant, non sur un détail, mais sur l'ensemble de la page dans laquelle l'auteur énonce et utilise la citation héraclitéenne peut permettre d'écarter des interprétations aussi subtiles qu'in vraisemblables proposées par des interprètes axés seulement sur une apparente cohérence dans le rapprochement de plusieurs fragments indépendamment du contexte du citateur. On s'arrêtera ici sur cet effort indispensable d'exégèse concernant quelques-uns de ces fragments énigmatiques. Certains de ces fragments concernent l'arkhè, d'autres le cosmos, d'autres – critiques – les humains: tantôt images-manifestations, tantôt images-illustrations de nature critique.

1. L'arkhè: première exégèse ou double lecture.

Dans le fragment 11 tiré du Pseudo-Aristote (*Traité du Monde*, 6, 401a 10-11), le texte des manuscrits fait difficulté; on lit soit:

«πᾶν ἔρπετόν τῇ γῇ νέμεται»

soit:

«πᾶν ἔρπετόν πληγῇ νέμεται».

La leçon τῇ γῇ est celle des manuscrits. Elle est confirmée par la plupart des traductions du *De Mundo*: Syriaque du VI^{ème} siècle, Latine du XIII^{ème} siècle. Mais πληγῇ est la leçon de Stobée (I, 1, 36).

14. DK B 5, ARISTOCRITE, *Théosophie*, 68.

On a donc à choisir entre deux lectures fort différentes; ou bien:

«Tout rampant a pour part la terre»

ou bien:

«Tout ce qui se traîne, <le Dieu> le conduit de son bâton».

Or il faut reconnaître, comme l'avaient déjà fait en 1848 Bernays et en 1862 Bergk, que la leçon $\pi\lambda\gamma\gamma\tilde{\eta}$ ne s'accordait pas avec le contexte du *De Mundo*.

Reprenons donc le contexte qui précède et amène la citation. L'auteur du *Traité* décrit l'emprise entière du Dieu unique sur le monde qu'il a produit et qu'il gouverne. Tout ce qui est doit être tenu pour son œuvre. «Et les arbres qui ne donnent pas de fruits...; et les animaux, les sauvages et les domestiques, ceux qui vivent dans l'air, sur terre et dans l'eau, s'épanouissent et disparaissent selon les décrets du Dieu (tou theou), comme le dit Héraclite: "Tout ce qui se traîne, il le conduit de son bâton"».

Le contexte impose l'image du coup de bâton divin ($\pi\lambda\gamma\gamma\tilde{\eta}$) qui mène les vivants et non celle de la terre ($\gamma\tilde{\eta}$). En ce qui concerne l'image des «rampants», elle renvoie à des passages homériques. Ainsi dans *Iliade* XVII 446-7, on lit que, de tous les vivants «qui respirent et rampent sur la terre», «aucun n'est plus misérable que l'homme». Quant à la $\pi\lambda\gamma\gamma\tilde{\eta}$ divine (Diels, en 1903 écrivait < $\Theta\epsilon\omicron\upsilon\ \pi\lambda\gamma\gamma\tilde{\eta}$ >), elle préfigure les bergers de Platon qui mènent paître le bétail à coups de bâton (*Critias*, 109 c), ou le poème de Cléanthe: «Sous son choc ($\pi\lambda\gamma\gamma\tilde{\eta}$), toutes les œuvres de la Nature s'accomplissent» (*Hymne à Zeus*, 5-11)¹⁵.

Le Dieu d'Héraclite, non seulement comporte l'union des grands contraires (DK B 67), mais il est Loi (DK B 114); en découle qu'il est Justice (DK B 94, DK B 28). «La Justice ($\Delta\iota\kappa\eta$) saisira les artisans de fausseté» (DK B 28). Or le statut d'une justice non humaine mais divine reste délicat à cerner si l'on ne fait pas distinctions entre un Clément citateur et un Clément qui stoïcise et christianise. Dans la page de Clément où figure le fragment¹⁶, on conservera le début, mais non les commentaires de Clément qui suivent la citation. La citation se présente ainsi comme citation enrobée entre une partie introductive dont beaucoup d'éléments peuvent être retenus (sauf un petit nombre d'éléments déjà christianisants), et une partie postérieure faite de commentaires stoïciens et chrétiens que l'on ne pourra conserver comme conformes à la pensée d'Héraclite. Au début de la page, Clément dit: «L'Apôtre recommande que notre foi ne repose pas sur la sagesse des hommes qui font profession de persuader, mais sur la puissance de Dieu, capable, à elle seule, et sans démonstration, par la simple foi, de sauver. "Car le plus avisé sait mettre en garde contre les opinions, et il est certain que la Justice saisira les artisans comme les

15. DK B 11, Pseudo-ARISTOTE, *Du monde*, 6, 401a 2-11.

16. DK B 28, CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, V, 9, 2-4.

témoins de fausseté», dit l'Éphésien¹⁷. Mais la suite de la page de Clément fait voir comment celui-ci à la fois stoïcise Héraclite (la conflagration universelle) et christianise Héraclite (la purification par le feu, en quoi consiste le jugement dernier). «Héraclite connaît lui aussi, pour l'avoir apprise de la philosophie barbare, la purification par le feu de ceux qui ont mal vécu, ce que plus tard les Stoïciens appelèrent conflagration (ekpurôsin); d'après lui encore, ceux-ci professent que l'individu qualifié sera rétabli, par où ils honorent la résurrection».

Dans un texte cité par Hippolyte, il est question des «gardiens vigilants des vivants et des morts». Or quel sens est-il possible de donner à l'image de ces gardiens vigilants? Le contexte immédiat semble parler des âmes en tant qu'elles renaissent au moment de la résurrection. Le contexte d'Hippolyte accorde ainsi à Héraclite une conception de l'au-delà que ce dernier n'avait assurément point. Hippolyte dit: «Il parle de la résurrection de la chair, de cette chair visible dans laquelle nous sommes nés, et il sait que Dieu est la cause de cette résurrection, disant en effet que «alors qu'il est là, ils se dressent pour devenir les gardiens vigilants des vivants et des morts (ἐνθα δ'έόντι ἐπανίστασθαι καὶ φύλακας γίνεσθαι ἐγερτὶ ζώντων καὶ νεκρῶν)». L'exégèse s'avère ici très difficile. On ne peut admettre qu'Hippolyte nous trompe; on ne peut admettre qu'il donne au texte cité son sens véritable. Qu'en est-il alors? Le texte d'Héraclite cité devait sans doute se référer aux philosophes, les vrais gardiens vigilants, mais Hippolyte plaque sur ce passage d'Héraclite concernant les âmes sages une lecture non héraclitéenne, ceci en fonction d'une représentation chrétienne de la résurrection des humains¹⁷.

2. Le cosmos: deuxième exégèse ou double lecture.

Pour aborder la nature et l'ordre du cosmos, ce sont soit images artisanales (DK B 30) soit image de ce qui est répandu au hasard (DK B 30) soit image de ce qui est répandu au hasard (DK B 124). Mais le texte de Théophraste (DK B 124: ὥσπερ) σάρμα εἰκῇ κεχμμένων ὁ κάλλιστος φησὶν Ἡράκλειτος, ὁ κόσμος) n'est pas sûr, et les conjectures diffèrent grandement d'un éditeur à un autre: chair (σάρξ), balayure (σάρξ), ordure (σάρμα), tas (σωρόν), on ne sait. S. N. Mouraviev conserve le σάρξ et traduit: «Tel de la viande en vrac est le plus beau des enfants, le monde». Heidegger s'émerveille de «ce qui est seulement versé», en son opposition à la recollection (logos) (*Introduction à la Métaphysique*, trad. G. Kahn, p. 147), Heidegger confondant ici κεχμμένων et σωρόν. Toutefois, et par-delà ces divergences concernant l'objet jeté que constitue le monde, le sens du fragment se dessine. Héraclite ne fait pas l'apologie du hasard et de la dispersion: le monde n'est pas un tas ou un

17. DK B 63, HIPPOLYTE, *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 10, 6.

agrégat constitué au hasard. Mais le monde ordonné comporte une part de hasard. Cette remarque d'Héraclite est donc polémique, elle vise ceux qui ne placent que le hasard au principe de la genèse du cosmos¹⁸.

3. Les humains: troisième exégèse ou double lecture.

Dans un texte cité par Plutarque, Strabon, Plotin, Celse, Julien, on lit: «Les cadavres, à jeter plus que le fumier (κοπρίων)». Pourquoi un tel aphorisme? Héraclite ici critique toutes les coutumes rituelles autour du cadavre, qu'elles soient grecques, perses (exposer les cadavres sur de grandes tours rondes), égyptiennes (embaumement) ou autres. Les hommes sont morts, les honneurs funèbres sont absurdes aussi bien que les hautes tours d'exposition selon les Perses. Il convient de remarquer que le fumier comporte encore des restes de vie. «Plus que du fumier», dit Héraclite; les cadavres sont de la non-vie: il ne faut donc que les abandonner aux oiseaux et bêtes de proie. Pensée choquante et audacieuse qui refuse toutes les formes de tradition¹⁹.

L'enquête que nous venons de mener fait voir comment, outre l'unité des opposés, la philosophie d'Héraclite repose, très souvent, sur l'unification des différents. Ce regard unifiant que porte Héraclite sur le réel se fait par référence à l'évidence que comportent des comparaisons tirées du sensible. Or une profonde dualité dans la nature des images s'y constate. Que les comparaisons soient amenées par un terme de liaison - hôsper - ou qu'elles se présentent par simple juxtaposition de réalités plus ou moins lointaines, la comparaison par images comporte une dualité essentielle. Ou l'image tirée du sensible est manifestation d'un réel caché, ou l'image tirée du sensible illustre des propos critiques concernant le savoir et l'agir illusoire des humains. Si l'image est amenée par quelque terme de liaison, l'interprétation du propos ne suscite point de difficulté. En revanche, si l'image est abruptement juxtaposée à un réel à décrypter, elle appelle le travail exigeant et patient qu'est celui de l'exégète suscitant très souvent des interprétations plus subjectives qu'évidentes. Seule une relecture à la fois critique et compréhensive de la page entière du citateur permet-elle de ne pas obscurcir l'obscur. C'est alors que se manifeste comment chez Héraclite l'image, venue du monde, explique le monde.

Jean FRÈRE
(Paris)

18. DK B 124, THÉOPHRASTE, *Métaphysique*, 7a 6-18.

19. DK B 96, STRABON, *Géographie*, XVI, 4, 26.

Ο ΔΙΠΛΟΥΣ ΔΕΣΜΟΣ
(ΔΥΟ ΗΡΑΚΛΕΙΤΕΙΕΣ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ)

Π ε ρ ί λ η ψ η

Μεταξύ των πολλαπλών σχέσεων που συγκροτούν τον ήρακλείτειο κόσμο, και πέρα από την ένότητα των αντιθέτων, ο λόγος του σοφοῦ στοχαστῆ συνδέει συχνά, τελείως διαφορετικά εἶδη πραγμάτων. Οἱ εἰκόνες μὲ τις ὁποῖες ὁ σοφὸς φανερώνει σχέσεις που δύσκολα συλλαμβάνει ὁ νοῦς διαφορετικά ἔχουν δυὸ διαστάσεις: Πότε εἶναι εἰκόνες που ἐπιτρέπουν μιὰν καλύτερη κατανόηση τῶν ἀρχῶν τοῦ κόσμου, πότε εἶναι εἰκόνες που διευκολύνουν τὴν ἀναγνώριση τῶν ψευδαισθήσεων τῶν βροτῶν.

Jean FRÈRE

MUSIQUE ET PHILOSOPHIE DANS LE THÉÂTRE GREC CLASSIQUE

On ne répétera jamais assez que la culture grecque proprement dite fut, elle aussi, à ses origines, une culture primitive, et qu'à ce titre elle fut soumise aux lois et règles qui régissent toute culture et toute mentalité archaïque¹. En outre, il est vrai qu'elle bénéficia initialement des cultures cycladique et créto-mycénienne, de niveau déjà supérieur, et dont elle surgit, tel l'oiseau Phénix renaissant de ses cendres, dans un élan de continuité. On ne saurait cependant nier que l'ère de sa floraison fut précédée d'une ère d'éclosion au cours de laquelle l'art était encore dominé par ses attaches magico-religieuses dont il ne se libéra d'ailleurs jamais complètement². Dans cet ordre d'idées, il est important de noter que musique, danse et parole furent au départ étroitement liées, et que ce n'est que beaucoup plus tard qu'elles se dissocièrent, tout en demeurant associées dans le domaine de la dramaturgie³.

On se rendra facilement à cette dernière constatation en tenant compte du fait que la dramaturgie grecque fit de tous temps partie du culte religieux, notamment du culte de Dionysos, dont elle était issue. Nombreux sont les témoignages relatifs au dithyrambe auquel succéda la tragédie, le témoignage d'Aristote étant le plus important⁴. Dès 443 avant notre ère Damon d'Oa avait tenté d'expliquer le mécanisme par lequel la musique influence le psychisme humain moyennant la création d'états d'âme particuliers, selon le caractère (*éthos*) du matériel musi-

1. Cf. L. LÉVY-BRUHL, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910; IDEM, *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922; P.-M. SCHUHL, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, Paris, 2^e éd., P.U.F. 1949; J. CAZENEUVE, *La mentalité archaïque*, Paris, A. Colin, 1961; J.-P. VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, P.U.F., 1962; IDEM, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspéro, 1965; Cl. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962; IDEM, *Mythologiques*, 3 vol., Paris, Plon, 1964-1968; cf. E. MOUTSOPOULOS, *Philosophes de l'Égée*, Athènes, Fondation de l'Égée, 1991, pp. 16 et suiv.

2. Cf. IDEM, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d'Athènes, 1998, pp. 13-23; 182-194; IDEM, *Poïésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art*, t. 3: *Évocations et résurgences*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 15-132, notamment pp. 44-49.

3. Cf. IDEM, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, 2^e éd., Paris, Vrin, 1999.

4. Cf. *Poétique*, 2, 1448 a 14; 4, 1449 a 10; *Polit.*, Θ7, 1347 b7; *Rhét.*, Γ14, 1415 a 10 et Γ9, 1409 a 25; Γ3, 1406 b 1; *Probl.*, XIX, 95, 918 b 18.

cal utilisé⁵. La tradition faisait déjà remonter la mise en place et l'utilisation de procédés magico-esthétiques dérivant de cette conception, à Orphée et à Mélémpous⁶ qui assuraient la guérison de maladies de l'âme: procédés également employés par les Pythagoriciens⁷ dans un but analogue.

Sans nul doute, à l'échelle universelle, tous les cultes primitifs font appel à la musique, et il ne saurait en être autrement des cultes primitifs en Grèce. C'est toutefois au culte de Dionysos qu'échut le destin de véhiculer une attitude d'intégration de la musique dans ses propres pratiques, au point de s'ériger lui-même en précurseur de la dramaturgie classique⁸; autrement dit, de la tragédie et du drame satyrique et, par extension, de la comédie qui, elle, bien que d'origine et de caractère tout différents, a pourtant largement hérité, par la suite, de la forme et des agréments musicaux de la tragédie, notamment des parties chorales, éléments musicaux par excellence du genre. On pourrait même supposer que la suppression ultérieure des chœurs de la comédie⁹ donnait libre cours à l'imagination de danseurs professionnels. En tout état de cause, la fonction sociale de la comédie, jointe à sa fonction esthétique ne fut jamais, selon Aristote, étrangère à des préoccupations didactiques¹⁰. Mais, d'une manière générale, le théâtre grec fut issu du culte de Dionysos, alors que la comédie, d'origine «bourgeoise», se serait laissée absorber par les activités festives de la tragédie.

5. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Beauté et moralité musicales: une initiative damonienne, un idéal athénien, *Philosophia*, 34, 2004, pp. 9 - 14; PLATON, *Timée*, 67a-b; 80 a-b, décrit minutieusement le mécanisme selon lequel la musique agit sur l'âme. Cf. aussi ARISTIDE QUINTILIEN, *De musica*, p. 107 Meibom. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon, *Musique et philosophie*, Dijon, Soc. Bourguignonne de Philosophie, 1985, pp. 3-14.

6. Cf. IDEM, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1989, *Introd.*, pp. 1-22; IDEM, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, Athènes, Académie d'Athènes, 2004, pp. 13-33; 112-126; 235-246. Que les chants sont, en réalité, des incantations, PLATON, *Lois*, II, 659 e; 664 b; 665 e; 666 e; 670 e, l'affirme à cinq reprises consécutives, ce qui montre l'importance qu'il accorde à cette identification. Il en est de même des deux sens du terme latin *carmen*, «chant», «incantation», «enchantement» et «charme». Cf. *infra*, et la n. 18.

7. Cf. IDEM, Beauté et moralité..., *loc.cit.*, notamment pp. 9 - 14 et les notes 12 et 13.

8. Cf. IDEM, L'univers musical des femmes d'Eschyle, *Kernos*, Suppl. 10, Liège, CIERGA, 2000, pp. 21-28.

9. Le fait que les chœurs de la comédie attique n'en faisaient pas vraiment partie intégrante est attesté par leur omission tardive. Ayant cessé d'être chantés, ils furent désormais uniquement dansés, en guise de divertissements. Cf. E.W. HANDLEY, *Χορὸν* in the «Plutus», *The Classical Quarterly*, 47, 1953, pp. 58 et suiv. La chorée, tant prônée par PLATON, *Lois*, II, 654, b-c; 665 a; 672 e; VII, 790 e; 796 b; VIII 831 b etc. et ARISTOTE, *Hist. an.*, H1, 581 a 25; *Éth. à Nicom.*, A 11, 110 a 15; Δ6, 1123 a 23; K9, 1179 a 11; *Polit.*, Γ11, 1281 b3; Δ2, 1289 a 33; H1, 1323 b 41, aurait ainsi «dégénéré» en pantomime.

10. Cf. E. MOUTSOPOULOS, D'une application de la catégorie esthétique du risible: la catégorie du comique d'après Aristote, in D. KOUTRAS (éd.), *Poétique et art rhétorique chez Aristote*, Athènes, «Le Lycée», 2003, pp. 232-240.

L'institution de concours dramatiques, bien à l'image de celle de concours musicaux¹¹, rappelle les conditions culturelles dans lesquelles débutèrent les concours athlétiques (Ἰσθμια, Νεμέα, Ὀλύμπια, Πύθια). Les vainqueurs des courses et autres compétitions, célébrés de manière inégalée par Pindare, étaient regardés au départ comme les élus des dieux, censés les avoir favorisés pour rendre manifeste le bien-fondé de leur cause lors d'une contestation. Ce n'est que plus tard que le fondement religieux des concours musicaux et dramatiques devint moins évident, au point d'être négligé. Désormais, seul l'aspect social et esthétique de la dramaturgie attirera l'intérêt du public et de la critique. Platon, pour sa part, déplorera la confusion des formes musicales traditionnelles chez les musiciens de son temps¹². Sa critique ne s'adresse pas à l'art, qu'il respecte et qu'il considère comme nécessaire à la vie humaine¹³. Tout au contraire, il ne s'insurge que contre la licence esthétique de ses contemporains qui se plaisaient à mélanger genres et formes, auparavant distincts, et à introduire dans leurs œuvres divers artifices techniques, telle l'imitation des bruits de la nature ou des cris d'animaux¹⁴, dans l'intention d'épater leur public pour en gagner la faveur: attitude «théâtrocratique» s'il en est, qui suppose une dégénérescence artistique à la suite d'une dégradation de la qualité inhérente aux œuvres d'art, au profit d'une accentuation du facteur d'habileté, d'adresse, voire de dextérité, dans l'exécution de pièces souvent vides de sens, et dont l'ambiguïté prêtait à erreur¹⁵.

Au cours de l'histoire et du développement de la tragédie on constate une relative diminution progressive de la longueur des parties chorales, qui semble aller de pair avec le passage graduel d'un irrationalisme latent chez Eschyle vers un rationalisme soutenu chez Sophocle et finalement vers un rationalisme prononcé chez Euripide, et ce en dépit de la passion qui est dominante chez ses personnages¹⁶. Néanmoins, et malgré cette évolution, la tragédie, dans l'ensemble, baigne dans un climat unitaire et inaltéré, où la musique joue un rôle

11. Cf. déjà, E. REISCH, *De musicis Graecorum certaminibus*, Diss., Wien, 1885; cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, p. 189 et la n. 10; p. 287 et la n. 3; cf. IDEM, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, notamment p. 91 et la n. 50, à propos d'Hésiode, vainqueur d'Homère, selon la légende (mise en doute par Plutarque), lors d'un concours musical, qui dédia le trépied qu'il reçut comme prix, accompagné d'une épigramme, aux Muses Héliconiades. Cf. PROCLUS, *ad. Hesiodi Opera et Dies*, éd., T. Gaisford, *Poëtae Graeci Minores*, t. 3, London, Oxford Univ. Press, 1830, p. 304, pp. 10-12. Le matériel rassemblé dans Pauly's R.E., s.v. Agones, (ἀγῶνες μουσικαί), vol. 1A, col. 839-840 est d'une pauvreté décevante.

12. Cf. IDEM, *La musique...*, pp. 266 et suiv.; P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Alcan, 1933 pp. 67 et suiv.; IDEM, *Platon et la musique de son temps*, *Revue Internat. de Philos.*, 32, 1955/2, pp. 276 et suiv. PLATON, *Lois*, III, 700 a-d.

13. Cf. *Politique*, 299 e - 300 a.

14. Cf. *République*, III, 397 a-b.

15. Cf. *La musique...*, pp. 290 et suiv.

16. Cf. *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique*, pp. 132-134.

prépondérant et décisif¹⁷. Il sera question, dans ce qui suit, de l'importance philosophique que la musique acquiert dans la dramaturgie entendue sous ses deux aspects formels, la tragédie et la comédie; plus précisément, de la musique en tant qu'ensemble de données sensibles véhiculaires de réalités objectives autant que de vécus humains.

Le fait musical le plus élémentaire, le plus instinctif et le plus authentique, c'est l'*incantation*, à l'origine formule magique qui fut, par la suite, développée en chant, au point que Platon ait pu identifier les deux termes à cinq reprises consécutives, ce qui indique l'importance qu'il accordait à cette identification¹⁸. Chez les Tragiques, l'incantation acquiert la valeur d'une pure invocation, normalement adressée à une puissance naturelle ou surnaturelle, le plus souvent à une divinité, pour en implorer la miséricorde ou la grâce, voire l'intervention. L'incantation s'avère ainsi un lien musical qui unit l'humain au divin. Quant au passage de la parole proférée à la parole chantée, «serait-il nécessaire d'insister sur le fait que... la musique des mots se confond avec la musique proprement dite»¹⁹? On pourrait même en l'occurrence faire état d'une puissance magique du verbe (articulé) associé au chant (entonné)²⁰.

Ne serait-ce que détachée de toute rationalité rigoureuse, l'invocation est le résultat de la rationalisation implacable du caractère émotif d'un désir. Chez Eschyle, les Suppliantes, fugitives traquées, tout en doutant de l'efficacité de leurs prières musicales²¹, ne cessent d'invoquer les dieux. S'adressant à la terre qui les accueille, elles s'interrogent si le sens de leurs chants (à l'accent étranger) lui est compréhensible, craignant que leurs voix ne parviennent pas jusqu'aux dieux de l'Olympe, et hésitent ne sachant à quelle divinité mieux désignée par ses attributions dédier leur prière²². Chez Sophocle, des invocations à des divinités

17. Cf. *ibid.*, pp. 134-135. Ceci est valable également pour les œuvres des tragiques «mineurs»: Phrynichos, Ion, Diogène d'Athènes, Agathon, Moschion, Théognis, dans la mesure où leurs fragments, respectivement édités par Nauck et par Snell, permettent d'en juger.

18. Cf. *supra*, et la n. 6. La question est essentielle pour PLATON, *Phèdre*, 243 a-b; cf. *Charmide*, 156 d; 175 e, où le caractère musical de l'incantation en rejoint le caractère philosophique. Cf. déjà J. COMBARIEU, *La musique et la magie. Étude sur les origines de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris (Études de Philologie Musicale, 3), 1909; P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Étude d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, Boccard, 1937, pp. 81-89; A. DELATTE, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris, 1934. Cf., par contre, K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 1902, pp. 315 et suiv., où l'origine de la musique est associée au développement du travail. Sur le charme musical, cf. E. MOUTSOPOULOS, *Emprisonnement et empreintes musicales*, in C. DUMOULIÉ (éd.), *Fascinations musicales. Littérature et musique* (en publication), Paris, 2005. Cf. *infra*, et la n. 81.

19. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique*, p. 83, à propos d'Euripide. Pour Eschyle et Sophocle, cf. respectivement, *ibid.*, p. 8, n. 1 et p. 47, n. 2. Pour Aristophane, cf. *ibid.*, pp. 154-159.

20. Cf. *ibid.*, notamment p. 157.

21. *Suppl.*, 808-809; *ibid.*, 693-697.

22. Cf. *ibid.*, 118-119; 161; 590-591.

isolées ou homogènes sont parfois doublées d'invocations «collectives» à des divinités diverses à attributions disparates. Ainsi le chœur d'*Œdipe roi* invoque, tour à tour, Phémè, Athéna, Artémis et Phœbos, tout en faisant également appel à des divinités infernales²³. Dans les *Trachiniennes*, à côté de Zeus, Héraklès invoque Hadès²⁴. Pour sa part, Ajax appelle tour à tour Hermès, guide des âmes, Thanatos et les Érinyes. Celles-ci sont expressément invoquées dans *Œdipe à Colone* par le héros même en sa qualité de suppliant et par le chœur²⁵ des Athéniens²⁶. Quant à Thanatos, loin d'être envisagé uniquement comme vengeur, il est également invoqué comme libérateur qui, à l'inverse de Péan, procède à la guérison par anéantissement²⁷.

Chez Euripide, l'éventail des puissances destinataires d'invocations s'élargit considérablement. À côté des divinités de tout premier plan, des divinités secondaires, témoins de l'existence d'un animisme originel, font leur apparition: la source Dirké; le fleuve Isménos; les filles du fleuve Asôpos; peut-être par métonymie, mais tout aussi bien par mention directe, le «rocher boisé du dieu pythien» et les «demeures des Muses de l'Hélicon»²⁸, ainsi que les oiseaux-musiciens et les augures²⁹ et, enfin, divers objets en principe inanimés ou des paroles, les uns et les autres ayant acquis un caractère sacré³⁰. Les divinités chthoniennes et infernales sont, elles aussi, mises à contribution³¹. Par extension, des incantations sont, de surcroît, adressées à des défunts. À l'intérieur des sociétés archaïques, les morts occupent, dans la hiérarchie cosmique, une place privilégiée: d'une part, ce sont des humains en voie de divinisation; d'autre part, ils participent à l'organisation mystique du cosmos. Plus leur mort est récente, plus ils s'intéressent aux vivants et plus ils les hantent de leur présence³².

Le climat de la comédie ne change rien à cette situation, si ce n'est par exagération des références aux puissances invoquées et par manque de gravité des motifs évoqués: dieux olympiens et infernaux ou notions divinisées pour la circonstance³³. L'effet comique est produit par la disproportion entre le ton

23. Cf. *Œd. roi*, 157 et suiv.; 185-186.

24. Cf. *Trach.*, 1085-1086; 1208-1209.

25. Cf. *Ajax*, 831-832; 854-855; 843-844.

26. Cf. *Œd. Col.*, à 84 et suiv.; 1389 et suiv.

27. Cf. *Trach.*, 1173.

28. Cf. *Bacch.*, 520; *Héraklès*, 785-789; 790-797.

29. Cf. *Hélène*, 169-173; 1109; 1480-1484; 1491;

30. Cf. *Phén.*, 594-595; *Médée*, 20-23; *Cycl.*, 599.

31. Cf. *Médée*, 148-150; 1251-1260; *Héraclides*, 749; *Électre*, 671 et suiv.; 866; 1177; *Chryssippe*, fr. 836 N.; *Héc.*, 68-70; *Phén.*, 679-680; *Ion*, 1048; *Rhésos*, 288; *Médée*, 644-651; *Pélée*, fr. 623 N.; *Dictys*, fr. 336 N.; *Phén.*, 182; *Bacch.*, 977.

32. Cf. L. LÉVY-BRUHL, *La mentalité primitive*, p. 73.

33. Pour Zeus, cf. *Ploutos*, 898; *Acharn.*, 225; *Lys.*, 476; 716; 967; 971; 1031; *Guêpes*, 652; *Thesm.*, I et 71; *Cav.*, 1390; *Ois.*, 223; 667. Pour Poséidon et Héra, cf. *Cav.*, 551 et suiv., *Ois.*, 295;

sérieux de l'invocation et la futilité de son prétexte. S'il est normal que les Muses soient invoquées par les poètes qu'elles inspirent, il est pour le moins exagéré de leur demander d'inspirer un chant destiné à célébrer la ville fondée par les oiseaux³⁴ ou encore de mettre à la bouche d'une vieille «un chant ionien d'amour»³⁵. La vertu magique de la musique devient manifeste du fait que mouvements vocaux et corporels sont souvent involontaires, soumis à un rythme tout-puissant auquel le sujet adhère obligatoirement, non sans réaction préalable³⁶. Par ailleurs, il arrive que, dans la tragédie, le héros se dédouble en décrivant oralement les gestes qu'il accomplit³⁷. Ce dédoublement s'amplifie en se radicalisant en «dialectique chorale» dans les chœurs comiques où il comprend deux phases consécutives, l'une ordonnative, l'autre exécutive: le coryphée incite les choreutes à agir; ceux-ci se conforment à ses indications³⁸.

Cette dialectique n'a en aucun cas le sens d'un jeu rationnel d'états conscients; elle ferait plutôt penser à l'effet produit par un appel. Une parole peut de même posséder le pouvoir de provoquer certains états affectifs³⁹ ou encore une action précise. La magie des paroles disparaît cependant quand la raison est susceptible de prévaloir, moyennant la persuasion. Ce ne sont plus alors les paroles qui prévalent, mais bien les raisonnements. Il se peut aussi que les paroles soient privées d'efficacité si elles s'opposent aux exigences de la raison. Néanmoins, véhiculée par la musique en tant qu'invocation, la parole demeure un signe, voire un signal, et c'est en tant que tel qu'elle acquiert toute son importance. C'est dans

1131; *Ploutos*, 1050; *Nuées*, 566-567; *Thesm.*, 322; *Paix*, 564; *Guêpes*, 143. Pour Apollon, cf. *Guêpes*, 869-874. Pour Athènes et Athéna, cf. *Lys.*, 1262-1263; 1270; 1280; *Nuées*, 598-600; *Thesm.*, 114-118, 320; *Caval.*, 581 et suiv.; *Nuées*, 601-603; *Lys.*, 341, 346-347; *Paix*, 271; *Thesm.*, 315; 1137 et suiv. Pour Aphrodite et Hermès, cf. *Lys.*, 384; *Ass.*, 958, 965-966; *Ach.*, 816; *Thesm.*, 300; 977; *Nuées*, 1478. Pour Asclépios, cf. *Ploutos*, 639 et suiv.; Pour Déméter et Coré, cf. *Ploutos*, 555; 872; *Gren.*, 337; 372-376; 383-393; 886. Pour Cybèle, cf. *Ois.*, 744; 877. Pour Dionysos, cf. *Thesm.*, 990-994; *Nuées*, 603-606.

34. Cf. *Ois.*, 904-905, parodie du chœur d'*Œdipe à Colone*, 668 et suiv.

35. Cf. *Ass.*, 880-883.

36. Cf. *Paix*, 324-325.

37. Cf. *ESCH.*, *Choéph.*, 150-151; *Perses*, 935-938.

38. Cf. *Thesm.*, 120-122. Cf. déjà *ESCH.*, *Suppl.*, 693-697; *Eum.*, 307-309.

39. Tels le plaisir par envoûtement (*Cav.*, 210; 359; 629-630; 645; 680-682; *Dis.*, 629; *Nuées*, 314-315; 317-319; 356-359) et la peine suscitée par une voix ou des paroles désagréables (*Thesm.*, 146-147; *Guêpes*, 35-36; *Ass.*, 644-645; *Ach.*, 372-374; 496-499; 501; 561-563), tout comme par un air joué sur l'aulos, instrument qui convient aux états orgiaques. Dans *EURIP.*, *Héraklès*, 871, Lyssa menace le héros éponyme de l'envoûter en l'effrayant par le jeu d'un tel air: *τὰ γὰρ σ' ἐγὼ ... χορεύσω καὶ καταλύσω πόδιον*. De la rythmique grecque on connaît presque tout, grâce aux textes poétiques et à leur riche métrique. En revanche, le trésor des mélodies grecques, malgré l'existence de nombreux monuments (cf. E. PÖHLMANN, *Denkmäler griechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg, 1970; M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992), une telle connaissance nous est interdite: *ignoramus, ignorabimus*.

ce contexte que les oracles sont envisagés comme les divinations les plus musicales⁴⁰.

Par rapport aux gestes, airs, chants et paroles qui, tous, suscitent le mouvement des corps et des âmes tout en manifestant eux-mêmes un mouvement interne, le silence agit, pour sa part, tout autrement, car il exprime des états d'âme particuliers: consternation, embarras ou perplexité, crainte ou frayeur, vénération, mais encore acquiescement tacite, méditation, machination et, d'une manière générale, préparation d'une action future, et même imminente. Il devient clair que, par rapport à la musique, le silence annonce des situations à nuance tant affective que rationnelle. C'est dire que le silence possède une valeur expressive «par défaut». Chez Eschyle, l'absence de sonorité est supplantée par divers indices sensibles, visibles par exemple: des traces⁴¹, des signes avant-coureurs⁴² ou même des signaux lumineux, telles les *phryctôries*⁴³. Le devin aveugle, par contre, se tait⁴⁴ pour écouter les augures⁴⁵, signes naturels audibles, qui véhiculent des messages. Or, bien qu'audible, un message peut ne point être entendu, soit par faute d'attention soit par manque d'intelligence⁴⁶. Toutefois, la sagacité incite à parler ou à se taire selon les circonstances⁴⁷. Sous ses diverses formes répertoriées, le silence s'avère un aspect complémentaire de la musique. Il est, tour à tour, éloquent, indicateur, mais aussi purificateur. Il conserve les vertus de la musique sonore ou encore protège des influences pernicieuses en exerçant sur elles une action de compensation.

Chez Sophocle, le silence accentue la notion, en l'occurrence plus religieuse que morale, de *devoir*. Certains cultes religieux exigent des initiés un mutisme complet⁴⁸. Le silence cesse alors d'être signe de convenance⁴⁹ pour devenir pratique religieuse, tel entre autres, celui de la prière⁵⁰. Enfin, silence équivaut à parole (notamment à un aveu)⁵¹, et peut devenir plus éloquent qu'elle⁵². Moins manifestement musical que dans l'œuvre d'Eschyle, le silence se présente, chez Sophocle, principalement comme corollaire de la raison. À la notion eschyléenne

40. Cav., 61: «chanter des oracles»; *Ploutos*, 8-9, où la valeur musicale originelle des oracles est suggérée par le terme *thespiô<i>dos*.

41. *Eum.* 245.

42. *Thèb.*, 81-82; *κόνις*... *ἄναξδος*; *Suppl.*, 180: *κόνιν ἄναξδον*. Cf. *SOPH.*, *Trach.*, 179; *Philoct.*, 865-866.

43. *Agam.*, 22-24.

44. *Édoniens*, fr. 9 N.; pour une relation renversée, cf. *Agam.*, 978-979.

45. *Thèb.*, 24-26; 305 et suiv.

46. *Prom.*, 448; 486-487; *Choéph.*, 882-883; *Agam.*, 457; 459-460; *Eum.*, 380.

47. *Eum.*, 276-279; 448-450.

48. *Œd. à Col.*, 1051-1052.

49. *Ajax.*, 75; 87; 293; *Trach.*, 988-989.

50. *Électre*, 630-631.

51. *Trach.*, 813-814.

52. *Ibid.*, 862.

de silence indicateur s'oppose la notion sophocléenne de silence intentionné; à celle de silence purificateur, celle de silence préservateur. Ces aspects, tant soit peu différents, se rejoignent au niveau de la fonction esthétique, partant musicale, du silence. Aussi est-ce à travers l'absence de la magie des mots que l'on découvre la magie, difficilement manifeste, du silence.

Dans l'œuvre d'Euripide, le silence revêt des formes et véhicule des significations plus ou moins semblables, sans être tout à fait identiques. L'élément rationnel se profile parfois sous le silence, trait «musical» teinté de négativité et obéissant à un impératif, pour mener à bien une entreprise. Des règles analogues régissent un comportement qui vise à respecter un secret⁵³ ou à mieux prendre au dépourvu un adversaire, le plus fréquemment en dissimulant une présence⁵⁴. Le silence sert, par ailleurs, à marquer un temps mort préluant à un temps fort de la tragédie, qu'il prépare et met en valeur, tels les instants solennels où quelque décision est proclamée ou quelque fait nouveau, longtemps attendu, s'accomplit⁵⁵. L'importance réelle de l'événement est ainsi soulignée indépendamment de (ou encore dans) l'attente d'un événement extraordinaire⁵⁶ ou enfin pour des raisons impératives inspirées par la progression dramatique⁵⁷, dans le but de souligner son importance pour l'économie de l'œuvre⁵⁸. Au silence de gêne⁵⁹ et au silence d'obéissance à une interdiction, s'opposent un silence

53. *Méd.*, 259-263; 319-320; *Iph. en Aul.*, 542; *Oreste*, 638-639; 789; 1103; *Hél.*, 1017; 1045 et suiv.; 1387-1389; *Cycl.*, 476; *Héc.*, 737-738; *Iph. en Taur.*, 1063-1064; 1232-1233; *Hipp.*, 710 et suiv.; *Ion*, 666-667; 690-691.

54. EURIP., fr. 969 (incert.) N.; *Oreste*, 140-141. Dans les deux cas, il s'agit d'avancer sans faire de bruit. Cf. H. WEIL, éd. d'*Oreste*, p. 696: «Denys rapporte qu'au théâtre les six syllabes (de la phrase)... se chantaient sur la même note... en dépit de la prononciation habituelle... Il veut faire voir que le chant composé par le poète musicien ne s'accorde pas avec le chant naturel de l'accentuation» (pour des vers analogues, cf. *Hér.*, 1042 et suiv., notamment 1059 et 1068; *Oreste*, 1311; 1314; *Cycl.*, 624; 629, 680-681; *Alc.*, 1008-1010; *Héc.*, 1070; *Méd.*, 380; *Hipp.*, 603; *Iph. en Taur.*, 296. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie...*, p. 119 et la n. 7; IDEM, *Musique tragique, mais laquelle?* (EURIP., *Iph. en Taur.*, vv. 179-184), *Diotima*, 12, 1984, pp. 158-163; IDEM, *Poïésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art*, t. 3, *Évocations et résurgences*, Montréal, Montmorency, 1991, pp. 37-43.

55. *Phén.*, 1224; *Suppl.*, 669-670; *Héraklès*, 930; *Héc.*, 529-533; *Iph. en Aul.*, 1564; *Rhésos*, 731. 56. *Cycl.*, 82, 94; *Iph. en Taur.*, 458; 723; *Héc.*, 725; *Hipp.*, 465-468; *Or.*, 1353-1354.

57. *Hipp.*, 288-289; 498-499; 503-504; 706; *Andr.*, 691-692; *Suppl.*, 513-515; *Ion.*, 365; *Égée*, fr. 5 N.

58. *Iph. en Aul.*, 1142-1143; *Électre*, 958-959; *Héraklès*, 1054; *Troy.*, 363.

59. *Hipp.*, 98-99; *Oreste*, 37-38; *Alexandre*, fr. 64 N.; *Hélène*, 1307; *Iph. en Taur.*, 36-37; 40-41; 123; 938; 1042-1043; 1234 et suiv.; *Électre*, 432 et suiv.; 743 et suiv.; *Alc.*, 679; 703; *Héraklès*, 1244; *Troy.*, 869-870.

éloquent⁶⁰ et un silence mystique⁶¹ où l'émotion l'emporte sur l'entendement⁶². Par sa fonction de complément esthétique (mais aussi ontologiquement) nécessaire à toute partie vocale de la tragédie, il compense l'action, parfois pernicieuse, de la musique sonore. Musique «négative», il demeure, en fin de compte, musique tout court.

Chez Aristophane le silence remplit quatre fonctions distinctes dont les unes rappellent celles du silence dans la tragédie, les autres étant spécifiques à l'art de la comédie, et dont le poète a le secret. Le silence comique constitue, lui aussi, un signal ou prépare à l'audition d'un message important. Éloquent en soi, il se passe de tout commentaire. Le rompre pour proférer une seule parole, un seul nom, équivaldrait à une jactance⁶³. Or le silence comique le plus authentique, c'est le silence de complicité. Il est si explicite que l'auteur comique semble s'en servir pour, en quelque sorte, cligner de l'œil à son auditoire⁶⁴. Il acquiert par là-même le sens d'un substitut musical.

Les liens que la musique tisse entre le transcendant surnaturel et l'humain s'étendent, ne serait-ce que par renversement, sur le plan des rapports entre l'homme et la nature, voire le cosmos envisagé comme un univers musical. Pour Eschyle, outre les instruments musicaux, tout objet façonné par l'homme ne produit que des bruits⁶⁵ et sifflements, associés aux sifflements d'animaux surexcités et aux éléments de la nature⁶⁶. Les oiseaux chanteurs («musiciens», au dire de Platon)⁶⁷ véhiculent le pathos tragique⁶⁸, sans compter la signification

60. Ces silences, bien mesurés, s'insèrent dans des parties chantées, composées par le poète-musicien novateur, de manière à intriguer ses contemporains (cf. J. ESTÈVE, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, Nîmes, 1962, notamment p. 52, n. 3; T.B.L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen, 1967, pp. 19 et 284-285, où il est question de nouvelle technique métrique et de «style décoré»), mais aussi à agacer PLATON, *République*, III, 397 a. Cf. P.-M. SCHUHL, Platon et la musique de son temps, *Revue Internat. de Philosophie*, n. 32, 1955/2, pp. 276 et suiv.; E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1989, p. 289 et la n. 14.

61. *Hipp.*, 271; 297; 312; *Andromède*, fr. 127 N.; *Suppl.*, 673-674; *Iph. en Aul.*, 1142-1143; *Oreste*, 1592; *Hipp.*, 991; *Antiope*, fr. 967 (incert.) N.; *Phén.*, 890-891.

62. *Phén.*, 960; 1335; *Iph. en Aul.*, 655; 838; *Androm.*, 1078; *Héraclès*, 514-515; *Héraclides*, 535-536; *Iph. en Taur.*, 836; 956-957; *Alcméon.*, fr. 68 et 82 N.; *Troy.*, 110; *Ion*, 859; *Héc.*, 663-664; *Antigone*, fr. 165 Nauck; *Hipp.*, 604; *Dictys*, fr. 347 N.; *Téléphe*, fr. 706 N., *Alexandre*, fr. 57 N.; *École*, fr. 28 N.; *Bauch.*, 775-776; *Phén.*, 925-926.

63. *Guêpes*, 86; *Ass.*, 129-130; *Paix*, 61; 91; 96-98; 382; *Thesm.*, 95-99; 381-382; 571-573; *Lys.*, 516; 769; *Gren.*, 240-241; *Ploutos*, 670-671.

64. *Lys.*, 70; *Guêpes*, 740.

65. *Théb.*, 184; 386; 399; *Suppl.*, 181; *Choéph.*, 375-376.

66. *Eum.*, 53; *Trach.*, 463, *Prom.*, 124-126; *Agam.*, 891-893.

67. PLATON, *Rép.*, X, 620 a.

68. *Agam.*, 1140-1149; fr. 437 (Grammaticus Bekkeri, p. 349, 6) N.; *Suppl.*, 58-62. Cf. PLATON, *Phèdre*, 258 b-c. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La mus. dans l'œuvre de Platon*, pp. 386-387.

augurale de leur chant et du bruit de leurs ailes⁶⁹. Silloné par leur passage, l'air résonne des bruits de la nature et du grondement des éléments en lutte dramatique les uns contre les autres⁷⁰. La musique perd graduellement son caractère humain pour se transcender dans le monde, sans cesser de refléter des états d'âme et des situations tragiques.

Dans l'œuvre de Sophocle, à la subjectivité musicale humaine tend à s'opposer une série de degrés d'objectivation de la musique dont le premier est délimité par l'apparition des instruments musicaux, en particulier du type de la lyre et de l'aulos, sur lesquels le poète prodigue des indications d'ordre technique qui témoignent de sa propre maîtrise en la matière⁷¹. Prolongements des aptitudes musicales humaines, les instruments transmettent en outre à l'homme le message musical du surnaturel⁷². L'air résonne des bruits provoqués par les actions humaines, guerrières ou pacifiques⁷³. Les murmures des fontaines d'Athènes deviennent eux-mêmes des hymnes à sa gloire⁷⁴, les lamentations des Océanides traduisent la compassion des éléments de la nature aux douleurs des humains⁷⁵, et la terre de Thèbes chante avec les Thébains leur reconnaissance à Œdipe qui les a libérés du fléau du Sphinx⁷⁶. On constate, à l'inverse de la conception traditionnelle de la musique, une tendance à en faire une valeur purement humaine, partant morale, suivant les préoccupations philosophiques et éthiques de l'époque, inspirées, pour la plupart, de l'éthique musicale de Damon, que reflètera plus tard, à son tour, la philosophie platonicienne⁷⁷.

Pour Euripide, si le chant et le mouvement du corps sont les manifestations primaires de la musicalité humaine, les instruments musicaux : lyre, cithare, aulos, syrinx, se révèlent des moyens de soutien et de prolongement de l'expression mélodique et rythmique naturelle⁷⁸. Le *tympanon*, indispensable aux festivités orgiaques, remplit la fonction d'un appel et d'un message, lors, par exemple, de la recherche de Perséphone par sa mère⁷⁹. Le son de la trompette,

69. *Prom.*, 124-126.

70. *Ibid.*, 431-435; 1062; *Édoniens*, fr. 3 N.; *Niobé*, fr. 173 N., 1044-1046; *Thèb.*, 155; 212-213; *Perses*, 132-134; 388. Cf. PLAT., *Rép.*, III 396 a-b.

71. *Captives*, fr. 161 N.; Schol. ARISTOPH., ad *Ran.* 233; *Acrisius ou Danaë*, fr. 448 N.; *Thamyras*, fr. 624 N.

72. *Ajax*, 16-17; cf. ESCH., *Eum.*, 566-569.

73. *Philoct.*, 29; 1198-1199; 1263-1264; *Œd. à Col.*, 1500-1501; 1606-1607; *Banquet des Achéens*, fr. 269 N.; *Électre*, 25-27; *Ajax*, 141-142; 871; Schol. ARISTOPH., ad *Plut.*, 541; *Antig.*, 122-123; 592-593; *Trach.*, 517; 522; *Polyxène*, fr. 187 N.

74. *Œd. à Col.*, 685-686.

75. *Prom.*, 132-134.

76. *Œd. roi*, 689-695.

77. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Beauté et moralité...*, loc. cit.

78. *Alc.*, 146-147; 430-431; 445-447; 579-587; *Ion*, 164-165; 905-906; *Antiope*, fr. 190 N.; *Iph. en Aul.*, 438; 1036; *Troy.*, 126; *Hél.*, 170-171; *Héraclides*, 892-895; *Héraclès*, 684.

79. *Hél.*, 1308-1309.

enfin, donne le signal du combat⁸⁰. Le champ d'application de la musique déborde le cadre de l'activité humaine pour atteindre le domaine des êtres animés, notamment des oiseaux dont il humanise la musicalité, puisqu'il les assimile aux humains. Entre humains et oiseaux, les Sirènes associent deux catégories esthétiques: le fascinant et le macabre⁸¹. On dénote un certain animisme dans les chœurs euripidéens où sont fréquentes les invocations à des oiseaux dont le chant est censé reproduire, mais aussi, en revanche, inspirer celui des lamentations humaines, au point qu'une continuité semble s'établir de fait entre l'humain et l'universel⁸². Le chant lugubre du rossignol est le plus fréquemment évoqué⁸³. Les cris des autres animaux, pour être moins mélodieux, n'en ont pas moins une certaine valeur musicale⁸⁴. La nature animée participe ainsi tout entière au concert du cosmos, présenté par Euripide qui demeure fidèle à la tradition perpétuée par ses devanciers, laquelle englobe également le monde inanimé: objets, édifices⁸⁵, cités⁸⁶, sans oublier les éléments de la nature⁸⁷.

Bien que disposant d'indications éparses, on est en droit de faire état d'une

80. *Rhésos*, 147; *Troy.*, 1266-1267; *Héraclides*, 830-833; *Phéniciennes*, 1377-1378. Cf. ESCHYLE, *Perses*, 395; *Sept.*, 393-394.

81. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Les catégories esthétiques. Introduction à une axiologie de l'objet esthétique*, 2^e éd. Athènes, Arsénidès, 1996, pp. 38 et la n. 17; 50 et la n. 4; 60 et la n. 8; IDEM, *Emprises et empreintes musicales*, loc.cit., supra, et la n. 18 in fine. Sur le caractère primitif des Sirènes (et les raisons de leur passage de l'état d'êtres marins à l'état d'êtres célestes) qui, par la suite, ont remplacé les Muses, filles de Zeus, cf. P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses* pp. 172 et 179. IDEM, *Les Muses et l'harmonie des sphères, Mélanges dédiés à la mémoire de F. Grat*, t. 1, Paris, 1946, pp. 1-16. Pour le rapprochement entre harmonie et Sirènes, entrepris par les Pythagoriciens, cf. JAMBLIQUE, *Vit. Pyth.*, 82-86; cf. *Vors.* (D.-K.¹⁶), fr. 45 C 4; E. MOUTSOPOULOS, *La mus. dans l'œuvre de Platon*, pp. 171-172; 378 et les notes 1-5. Sur le rapport entre *tétraktys*, éléments cosmiques et divinités, cf. I.-Ph. VILTANIOTI, *La Tétraktys*, comme système décimal et logarithmique, sa mention dans le «Timée» platonicien et les orgies sacrées ineffables et occultes, *Philosophia*, 34, 2004, pp. 251-256.

82. EURIP., *Él.*, 151-153; *Hél.*, 1480-1486; 1491; *Iph. en Taur.*, 1085-1095; 1104-1105; *Ion*, 164-165; 168-169; *Phaéthon*, fr. 775, v. 32 N.; *Héraclès*, 691-694; *Troy.*, 827-828. Cf. SOPH., *Él.*, 1058; ARISTOPH., *Ois.*, 769; *Gren.*, 1309 et suiv., qui parodie les alcyons d'Euripide.

83. *Phaéthon*, fr. 775 vv. 21-24 N.; *Hél.*, 1107 et suiv.; *Rhésos*, 553-554; *Palamède*, fr. 59 N.; *Héraclès*, 1022-1023. *Troy.*, 1244. Cf. ESCH., *Suppl.*, 58 et suiv.; *Agam.* (représenté en 458), 1144; SOPH., *Él.*, (repr. vers 428), 148; ARISTOPH., *Ois.* (repr. en 414), 212.

84. *Cycl.*, 48; *Iph. en Taur.*, 293-294; *Hél.*, 1557; *Troy.*, 439-440.

85. *Méléagre*, fr. 527 N.; *Hippol.*, 415; 790-791; 877; 879-880; 1074-1077; *Pleisthène*, fr. 632 N.; *Héraclides*, 832; *Rhésos*, 569-570; *Él.*, 802; 1150; 1166; *Héraclès*, 77-78; *Ion*, 515-516; *Hél.*, 859-860; *Phén.*, 1317; 1341; *Or.*, 960; *Troy.*, 1325; *Iph. en Taur.*, 50-53; *Andr.*, 923 et suiv.; 1240-1242.

86. *Héraclès*, 790-797; *Hipp.*, 979-980.

87. *Hél.*, 1305; 1452; *Hipp.*, 754; 1199-1205; 1215-1216; *Iph. en Taur.*, 430; 1133; *Troy.*, 28; 519-520; 887-888; 826-827; *Phén.*, 211-213; 1174-1181; *Iph. en Aul.*, 9-10; *Bacch.*, 1083-1085; *Cycl.*, 320; *Suppl.*, 710; 997; *Andr.*, 1144-1145; *Héc.*, 1109-1113; *Méd.*, 28-29; *Él.*, 467; *Ion*, 1074-1089.

philosophie de la musique chez les tragiques grecs, en tant que partie constitutive d'une philosophie tout court qui est, en même temps, une biosophie. À ce stade, elle n'est pas encore, à proprement parler, une doctrine, mais un tissu de courants et de tendances, les uns très anciens, les autres plus récents. Le contenu de cette philosophie est facilement réductible au principe de la primauté du rythme, de l'harmonie, du mouvement, sur le plan psychologique et cosmologique. Aristophane s'associe allègrement à cette conception qu'il adapte au climat de l'ancienne comédie, à l'instar des tragiques «mineurs» qui, eux aussi, s'étaient rendus à la propension générale⁸⁸.

Pour Aristophane, les données demeurent quasiment inchangées, dans la mesure où le poète comique fait siennes les règles établies par les Tragiques. L'élément marquant l'objectivation du fait musical à partir du niveau humain jusqu'au niveau cosmique est sans conteste l'instrument musical auquel est reconnue une provenance quasi surhumaine due à l'ingéniosité de quelque divinité. Dans cet ordre d'idées, les instruments à cordes deviennent l'apanage d'Apollon et des Muses⁸⁹; les instruments à vent étant du ressort de l'esprit dionysiaque⁹⁰. Les oiseaux-augures s'identifient le plus souvent avec les oiseaux musicaux⁹¹. Le «chant» d'autres animaux, tel le coassement des grenouilles, bien que désagréable, peut véhiculer un message de joie⁹². Celui des cigales est comparé, sans doute par contraste, à une douce mélodie⁹³. De cette fonction Platon fera, dans le mythe du *Phèdre*, 259 d-e, une forme condensée de sa propre philosophie de la musique⁹⁴. Du plan des oiseaux on passe aisément à celui des autres êtres vivants⁹⁵, puis à celui des objets inanimés⁹⁶. On assiste même à des échanges entre humains et oiseaux, entre humains et éléments de l'univers⁹⁷, qui rappellent les animismes archaïques et préfigurent des conceptions finalistes platoniciennes⁹⁸.

88. En témoignent les œuvres de Phrynichos, d'Ion, de Moschion, d'Agathon, de Théognis, ainsi que des auteurs des nombreux fragments *adespota*, réunis par Nauck.

89. *Gren.*, 120; 124; 229.

90. *Gren.*, 230; *Ois.*, 743; *Ach.*, 752; *Guêpes*, 1219-1222; 1371; *Assembl.*, 890-892; *Ois.*, 859; 861 (un corbeau déguisé en aulète); il y est question de la «mentonnière» portée par les aulètes pour faciliter l'articulation. Cf. K. SCHLESINGER, *The Greek Aulos*, London, Methuen, 1938, pp. 49 et suiv.

91. *Ois.*, 208; 347; 489; 659-660; 665; 667-669; 742; 769; 1380; 1393-1395; *Gren.*, 680-683; *Paix.*, 799-801; *Ass.*, 283; 377; 739-741.

92. *Gren.*, 210-217; 247-249.

93. *Paix.*, 1159-1160; *Ois.*, 39-41; 1095-1096; *Nuées*, 1355-1360; VIRGILE, *Bucoliques*, 2, 2.

94. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, p. 386. Cf. IDEM, Le mythe des cigales et ses implications musicales, *Philosophia*, 19-20, 1989-1990, pp. 498-490.

95. *Ois.*, 1390; *Gren.*, 285; 562; *Cav.*, 546; *Ploutos*, 275;

96. *Arch.*, 545-546; 551-554; *Cav.*, 1300; 1326; *Paix.*, 233-235; 539; *Nuées*, 277; 283-284; 292-294; 374; 583 (cf. SOPH., *Teucros*, fr. 507 N.); *Thesm.*, 43-45 (cf. EURIP., *Phén.*, 211-213; *Iph. en Aul.*, 9-10; *Bacch.*, 1083-1085); *Ois.*, 769-783; 1180-1181; 1198; 1217; *Thesm.*, 990-994; *Guêpes*, 436.

97. *Ois.*, 1376; *Paix.*, 834-837.

98. PLAT., *Rép.*, X, 620 a; *Timée*, 30 a; *Lois*, II, 653 d - 654 a.

Dans ses évocations philosophiques, le poète comique se meut, ainsi qu'on l'a déjà constaté, dans le cadre défini par les Tragiques, eux-mêmes attachés à la doctrine éthico-esthétique damonienne⁹⁹. Il y a toutefois chez lui une tendance à doter ces vues d'une saveur toute nouvelle, grâce à des procédés dont les théories intellectualistes modernes du comique, celle de Bergson, par exemple, offrent des possibilités d'analyse satisfaisantes. Par ailleurs, l'attrait que l'actualité présente pour la comédie rend suffisamment compte sinon de la prédilection, du moins de l'intérêt du poète pour les questions d'esthétique musicale. «L'art difficile de la comédie», dont le rôle principal est de faire entendre «la bonne cause» dans le but de corriger les citoyens en leur montrant leurs défauts, rappelle de près la fonction de la philosophie, telle que Socrate la pratiqua¹⁰⁰. Le problème que posent les attitudes convergentes en dramaturgie et en philosophie demeure pourtant celui de la *theâtrocratie*, défini par Platon¹⁰¹. L'architecture du théâtre grec, la préparation des représentations, le but cultuel et culturel qu'elles étaient censées poursuivre, la fonction chorégique et le degré d'intégration sociale atteint¹⁰² rendirent immédiate la participation d'un public de plus en plus exigeant. À partir de cette situation, plusieurs poètes-musiciens procédèrent de manière démagogique en utilisant la flatterie à l'adresse de ce public en quelque sorte averti. Leurs innovations poétiques, scéniques et surtout musicales lui furent présentées sous un aspect visant à l'épater par sa nouveauté et par la dextérité qu'elles nécessitaient. Cette dialectique se traduisit, par une tendance à l'abandon des formes musicales traditionnelles bien distinctes ou au mélange des genres classiques et, de surcroît, par un changement essentiel dans l'équilibre esthétique des œuvres: ce qui compta désormais, et de plus en plus, ce fut l'apparence, au détriment du fond. Plus qu'à une dialectique dérangée on eut ainsi affaire à un cercle vicieux, et c'est surtout ce que Platon dut déplorer¹⁰³.

Quant à la philosophie, elle fut enseignée *apo skênês* par tous les poètes dramaturges. Mais il faut bien s'entendre: Euripide, par exemple, jouissait par excellence d'une réputation de philosophe. Or, même épars, ses jugements ne sauraient former une philosophie accomplie, mais plutôt une biosophie. Il en est de même des autres Tragiques. Le cas d'Aristophane est différent. D'abord, par

99. Cf. *supra* et les n. 5 et 7.

100. *Cav.*, 515-516; *Ois.*, 931; *Ach.*, 628-658; *Ass.*, 1159-1160. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Dialectique musicale et dialectique philosophique chez Platon, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix*, 37, 1963, pp. 159-163.

101. Cf. *Lois*, III, 700 a et suiv.

102. Cf. Octave NAVARRE, *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, 1895; IDEM, *Le théâtre. Les représentations dramatiques en Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

103. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, pp. 290-304; IDEM, Rhétorique et sophistique artistiques chez Platon, *Diotima*, 23, 1995, pp. 152-156.

le genre théâtral qu'il cultiva, il se trouva en relation de connivence avec son public qui, bien que fasciné par les tours que lui jouaient d'autres poètes comiques sous forme de flatteries, lui refusa souvent ses faveurs. Ensuite, l'enseignement pacifiste aristophanien, encore qu'habilement prodigué selon des préceptes qu'Aristote codifiera beaucoup plus tard¹⁰⁴, amusaient ce public tout en l'agaçant. Quoi qu'il en soit, on est en droit d'affirmer qu'à l'intérieur de l'esprit philosophique véhiculé par la dramaturgie antique, qui repose sur le binôme *hubris-dikè*, établi par Anaximandre et illustré par Hérodoté, l'ébauche d'une philosophie de la musique vit le jour, et qu'elle fut prise en considération par Platon parallèlement aux doctrines damoniennes.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

104. Cf. IDEM, D'une application de la catégorie esthétique du risible..., *loc. cit.* (*supra*, et la n. 10).

DE LA PERCEPTION À LA CONTEMPLATION DU BEAU DANS LE *BANQUET* DE PLATON

Serait-il exagéré de soutenir que le *Banquet* platonicien fait, d'une certaine manière, le pendant, combien attendu, à l'aporie par laquelle s'achève l'*Hippias majeur*? Mon intention est d'établir que le discours de Diotime¹ tient, par rapport au dialogue «socratique», la même place et assume la même fonction que l'allégorie de la caverne, par laquelle s'ouvre le livre VII de la *République*² ou que le mythe cosmique qui clôt le *Politique*³, par exemple. Le problème qui sous-tend la continuité des deux textes est incontestablement celui du passage de la perception du beau à sa contemplation; autrement dit, d'un état d'incapacité de procéder ne serait-ce qu'à sa définition correcte qui suppose, au dire d'Aristote, l'établissement d'une relation noétique entre le genre et les différences qui le distinguent des espèces⁴; mieux, d'une fixation sur le concret sensible, qui empêche de saisir, par généralisation, l'intelligible lequel réunit et unifie, voire transcende, les caractères communs à tous les objets qui en sont comme des applications variées, d'où l'aporie signalée.

En effet, il s'agit, dans l'*Hippias majeur*, comme dans les autres dialogues aporétiques, de rechercher et de saisir une valeur, en l'occurrence celle du beau, en en donnant la définition, ce à quoi l'interlocuteur de Socrate est inapte, imbu qu'il est de son «savoir» qui se révèle, en fait, inexpérience et ignorance⁵. Si Hippias échoue dans ses tentatives répétées, c'est qu'il manque de perspicacité pour envisager l'essentiel. Aussi néglige-t-il ce qui est commun à toutes les belles choses, ne serait-ce que l'*ordre* qui qualifie l'agencement des parties d'une belle structure, et que plus tard Aristote n'omettra pas de mentionner⁶. Après quelques balbutiements habilement rejetés par Socrate grâce à son ironie

1. Cf. *Banquet*, 201 d - 212 c, notamment 209 e - 212 a.

2. Cf. *République*, VII, 514 a - 517 c.

3. Cf. *Politique*, 269 et suiv., P.-M. SCHUHL, Sur le mythe du «Politique», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 36, 1932, pp. 47-53; Cf. E. MOUTSOPOULOS, La conception de la violence chez Platon, *Violence et coexistence humaine*, t. 2, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 47-60, notamment pp. 48-50.

4. Cf. ARIST., *Catég.*, 3, 1 b 17; *Top.*, A 6, 128 a 26; Z1, 139 a 29; 144 a 24; *Métaph.*, Z 12, 1037 b 32; 1038 a 9; H6, 1045 b 17; I 4, 1055 a 27; 1057 b 7.

5. Cf. *Hipp. maj.*, 288 d; 293 d. Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Les dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, Paris, P.U.F., 1947, pp. 36-37.

6. Cf. *Métaph.*, M3, 1078 a 36; *Polit.*, H, 1326 a 33; *Poét.*, 7, 1450 b 37.

habituelle⁷, il est convenu qu'il n'est pas question de définir ce qu'est une belle chose, mais bien ce qu'est le beau⁸. Hippias s'avère incapable cette fois d'appliquer ce qu'il avait déjà accepté, c'est-à-dire de distinguer entre un exemple de beauté et le beau en soi. Pour preuve, il avance que le beau c'est, ni plus ni moins, une belle jeune fille⁹.

C'est encore en mobilisant avec perspicacité et sagacité son ironie que Socrate affirme que, s'il y a des choses belles qui diffèrent entre elles, c'est qu'elles présentent tout de même une qualité commune, à savoir la beauté: à côté d'une belle jeune fille on peut aussi bien avoir affaire à une belle jument. Si l'exclusivité de beauté revient à la seule belle jeune fille, qualifier en même temps la belle jument de belle équivaldrait à une contradiction¹⁰. Socrate multiplie les exemples en se référant à une belle lyre et à une belle marmite¹¹. Ces comparaisons rendent, certes, Hippias furieux sans le «mettre à la raison» pour autant. Et Socrate de poursuivre: si une belle marmite ne peut être comparée à une belle jeune fille, il en est de même de celle-ci par rapport à une déesse, belle par définition: la plus belle des jeunes filles paraîtra laide devant la déesse¹². Il en ressort que, ne serait-ce que par négligence, on a glissé de l'idée du beau en soi vers la considération des belles choses concrètes et que, logiquement, ce glissement est inadmissible. Par contre, définir le beau en soi est désormais érigé en obligation incontournable¹³. Dès lors, la nécessité d'une nouvelle définition paraît évidente. Et Hippias, toujours incapable de s'élever au-dessus des apparences, de soutenir que, puisque le beau c'est ce qui s'ajoute aux choses pour les rendre belles, alors le beau c'est l'or qui les fait briller¹⁴. Socrate a beau jeu de rejeter cette définition absurde en invoquant le fait que les belles œuvres d'art ne sont pas impérativement en or.

L'argumentation conduit à la conclusion provisoire que ce n'est point la nature du matériau utilisé pour une œuvre d'art qui la rend belle¹⁵, mais bien l'*à-propos* de son utilisation¹⁶, ce qui conduit à une troisième tentative de définition du beau par Hippias agacé qui décrète que le beau c'est la convenance: définition qui s'avère insoutenable à son tour, puisque, elle aussi, relativise le beau. Il y a donc lieu de procéder à une définition qui fasse du beau

7. Cf. *Hipp. maj.*, 286 c et suiv.

8. *Ibid.*, 287 d-e.

9. Cf. *ibid.*, 287 e: *παρθένος καλὴ καλόν*.

10. Cf. *ibid.*, 288 b-c.

11. Cf. *ibid.*, 288 c.

12. Cf. *ibid.*, 289 a-b.

13. Cf. *ibid.*, 289 d.

14. Cf. *ibid.*, 289 e.

15. Cf. *ibid.*, 290 d.

16. Cf. Monique TRÉDÉ, *Kairos. L'à-propos et l'occasion*, Paris, Klincksieck, 1992; cf. E. MOUTSOPOULOS, *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991.

une qualité «qui jamais, en aucune façon, pour personne au monde, ne puisse paraître laide»¹⁷. Cette fois la confusion est complète: un nouveau glissement de sens fait que le beau en soi est défini comme le bonheur parfait dans la vie¹⁸, mais qui n'assure absolument pas une belle mort pour autant¹⁹. Comme il est toujours question de définir le beau en tant que qualité qui confère aux choses leur beauté, trois autres définitions sont tentées qui en font, tour à tour, un synonyme de l'utile, de l'avantageux²⁰ et, finalement, de l'utile joint à l'agréable, avec mention spéciale de l'agrément causé par les œuvres d'art qui s'adressent à la vue et à l'ouïe, dont la qualification de sens supérieurs dispensés aux hommes par les dieux pour leur assurer des plaisirs élevés se perpétue jusque dans les *Lois*²¹.

Or Hippias, tout cultivé soit-il, n'est pas de taille à éprouver un véritable plaisir artistique raisonné, mais seulement un agrément superficiel. Socrate a su mener habilement la discussion afin d'aborder, cette fois de front, au-delà de la question du beau naturel, celle du beau artistique qui seul procure des plaisirs purs²². On y décèle une préfiguration de la théorie de l'imitation²³. En définitive, et en assumant que l'avantageux, forme du bien auquel le beau se voit ainsi réduit, en est distinct, le dialogue débouche sur une impasse aporétique²⁴, précisément parce que l'interlocuteur de Socrate n'est pas en mesure de s'élever au-dessus des contingences journalières. D'où l'arbitraire et l'ambigu des images par lui choisies pour servir de notions dans l'élaboration des définitions avortées successives²⁵.

Ce n'est pas le cas du discours de Diotime dans le *Banquet*²⁶. Dans l'*Hippias majeur*, la discussion ne dépasse pas le niveau de la perception du beau. Or

17. Cf. *Hipp. maj.*, 291 d.

18. Cf. *ibid.*, 291 d-e.

19. Cf. *ibid.*, 293 a-e.

20. Cf. *ibid.*, 295 c - 297 e.

21. Cf. *Lois*, II, 654 a; VII, 816 b et suiv.; cf., *Timée*, 80 b, la distinction entre personnes sensées et insensées dont les premières éprouvent un vrai plaisir esthétique; les autres, une simple jouissance. Cette distinction en rappelle d'autres, parallèles; cf. *Cratyle*, 386 c-d; *Théétète*, 154 d-e; 155 e; 156 a; 171 d; 172 a. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1989, pp. 43 et suiv.

22. Cf. *Hippias maj.*, 303 c-e; cf. *Philèbe*, 45 a et suiv.; 51 a et suiv.; cf. *Phédon*, 60 b-c; *Rép.*, IX, 584 b-c; *Phèdre*, 258 e.

23. Cf. *Hipp. maj.*, 300 c et suiv.; cf. *Rép.*, X, 598 b. Cf. P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Alcan, 1933, chap. «Beauté pure et imitation»; E. CASSIRER, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen, Vorträge der Bibl. Warburg* (Leipzig-Berlin), 1, 1922-1923, Leipzig, 1924, pp. 1-27; H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke, 1954.

24. Cf. *Hipp. maj.*, 303 d - 304 b.

25. Cf. V. GOLDSCHMIDT, *op.cit.*, pp. 37-39.

26. Cf. *Banquet*, 207 a - 209 e.

il en est de même des discours de ceux des convives qui prennent la parole avant Socrate sur la nature et la justification d'Éros. Seul peut-être celui d'Aristophane fait preuve d'imagination fertile dans ce domaine²⁷. Les autres débordent d'éloges oratoires, tout au plus poétiques, tel celui d'Agathon²⁸. L'intervention de l'enseignement de Diotime fournira à Platon le moyen dialectique à proprement parler d'atteindre le niveau de la contemplation du beau, tout en partant, lui aussi, de données sensibles concrètes. Éros et beau seraient des notions incompatibles, n'était-ce le but d'Éros: «l'enfantement dans le beau»²⁹ par la possession de ce qui lui manque, à savoir la beauté³⁰, puisqu'il est un intermédiaire entre d'une part le laid et d'autre part le beau dont il est à l'affût par conséquent³¹. Sous la poésie apparente du mythe de la naissance d'Éros³² se cache la méthode rigoureuse de la dialectique ascendante socratique³³. D'ailleurs, Éros n'est-il pas qualifié de philosophe? N'étant ni ignorant ni sage, mais désireux d'acquérir la sagesse, il part à sa recherche par la voie du beau³⁴ qu'il veut posséder pour être heureux³⁵.

À vrai dire, Diotime substitue sur ce point le bien au beau³⁶ mais ce n'est là qu'un moyen de rendre l'argumentation plus vraisemblable et plus facile à suivre. Au fond, le beau en demeure l'objet principal. Or, dans ce contexte, posséder signifie tenir une partie d'un ensemble; c'est ce que font les poètes qui se spécialisent dans un genre poétique particulier³⁷. Ainsi Éros devient synonyme de désir de possession, voire de possession éternelle³⁸: éternité et

27. Cf. *ibid.*, 189 a - 193 d.

28. Cf. *ibid.*, 194 e - 198 c.

29. Cf. *ibid.*, 206 e: τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ.

30. Cf. *ibid.*, 201 e - 202 a.

31. Cf. *ibid.*, 202 b-c.

32. Cf. *ibid.*, 203 a-e.

33. Cf. aussi *Rép.*, VII, 515 e - 517 a.

34. Cf. *Banquet*, 204 b: Ἐρως δ' ἐστὶν ἔρως περὶ τὸ καλόν, ὥστε ἀναγκαῖον Ἐρωτα φιλόσοφον εἶναι, φιλόσοφον δὲ ὄντα, μετὰ τοῦ σοφοῦ καὶ ἀμαθούς.

35. Cf. *ibid.*, 204 a.

36. Cf. *ibid.*, 205 c; cf. *Timée*, 87 c: πᾶν... τὸ ἀγαθὸν καλόν; cf. *Gorgias*, 474 c. Sur la *kalokagathia*, cf. E. MOUTSOPOULOS, L'idée de *kalokagathia* et sa fonction éthique et esthétique en Occident, *Les enjeux actuels de l'éthique*, Institut International de Philosophie, Entretiens de Kyoto, (1994), Tokyo, Centre Internat. d'Étude Comparée de la Philosophie et de l'Esthétique, 1995, pp. 21-34.

37. Cf. *Banquet*, 206 a.

38. Cf. *ibid.*, 207 a. On est encore loin de la conception pessimiste de Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, IV, § 60 (trad. fr. par A. Burdeau, nouv. éd., Paris, P.U.F., 1966, pour qui la honte éprouvée lors de l'acte de procréation ne serait qu'un sentiment exprimant la déception d'être tombé dans un piège tendu par la nature. Et pourtant, le philosophe de Dantzig peut, à plusieurs égards, être taxé de platonisme. Cf. *ibid.*, III, §§ 30-36, pp. 219-249. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La dialectique de la volonté et le système de Schopenhauer*, Athènes, 1958, pp. 25-27 (cf. IDEM, *Questionnements philosophiques*, t. 3: *Rétrospectives et restructurations*, Athènes, Éd. de l'Université, 1978, pp. 331-332).

immortalité³⁶ sont accordées aux humains par la succession des générations³⁹. «Enfanter dans le Beau, c'est réaliser l'union du Beau et du Bien»⁴⁰ et constitue, de plus, «une notion définitionnelle. Elle n'est plus ambiguë, puisqu'elle détruit l'ambiguïté de la ... notion [d]es belles choses... Mais les subdivisions suivantes à propos des espèces de l'amour devront encore la préciser»⁴¹. En dépit de ces spécifications, le cheminement des initiés demeure invariable. Il reste que «la nature mortelle cherche, selon ses moyens, à se perpétuer et à être immortelle; ... le seul moyen dont elle dispose..., c'est de produire de l'existence, en tant que perpétuellement à la place de l'être ancien elle en laisse un nouveau»⁴². Et Diotime d'ajouter que, par ce biais, les humains acquièrent l'immortalité à l'instar de ceux qui accomplissent des actions mémorables⁴³ et sont, à cet effet, prêts à tous les sacrifices⁴⁴.

Or il est possible d'enfanter sur le plan psychique comme on enfante sur le plan biologique. Les créateurs: poètes, artisans, inventeurs, hommes d'état, optent tous pour la première manière d'enfanter, sans se désintéresser de l'autre pour autant. Tous recherchent les beaux corps plutôt que les corps laids, et s'il leur arrive de rencontrer dans un beau corps une âme belle, ils s'éprennent des deux⁴⁵. Par cette affirmation Platon revient à la problématique de l'*Hippias majeur* où, pour sa première définition du beau, le sophiste recourait à l'image de la belle jeune fille⁴⁶. De fait, le premier degré de l'initiation à l'amour du beau se situe au niveau des beaux corps, voire au niveau d'un seul beau corps⁴⁷. L'expérience montre que tous les beaux corps participent de la même beauté; si bien que, l'ayant compris, on tombe amoureux de tous les beaux corps⁴⁸. Mais une fois qu'on a découvert la beauté des âmes, il importe peu de s'attacher à la beauté physique qui désormais paraît peu de chose comparée à cette beauté supérieure que l'on retrouve quasiment chez tous les êtres humains privilégiés⁵⁰.

Puis, subitement, on découvre le beau en soi, comme à la faveur d'un éclair⁵¹;

39. Cf. V. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, pp. 226-227.

40. Cf. *ibid.*, p. 229.

41. Cf. *ibid.*

42. Cf. *Banquet*, 207 d; cf. *ibid.*, 208 b.

43. Cf. *ibid.*, 208 c: καὶ κλέος ἐς τὸν αἰὲ χρόνον ἀθάνατον καταθέσθαι. L. ROBIN, *ad loc.*, pp. 64-65, n. 4, suppose que cet hexamètre est peut-être de Platon lui-même.

44. Cf. *Banquet*, 208 c-d.

45. Cf. *ibid.*, 209 b: ἀσπάζεται τὸ ἑνναμφοτέρων.

46. Cf. *supra*, et la n. 9.

47. Cf. *Banquet*, 210 a-b.

48. Cf. *ibid.*, 210 b.

49. Cf. *ibid.*, 210 c: συμκρόν.

50. Cf. *ibid.*, 210 d.

51. Cf. *ibid.*, e: ἐξαίφνης. Cette expression fera fortune. Cf. E. MOUTSOPOULOS. La fonction catalytique de l'ἐξαίφνης chez Denys, *Diotima*, 23, 1995, pp. 9-16; ARIST., *Phys.*, Δ 13, 222 b 15; *Météor.*, B 8, 368 a 6; Δ 12, 390 a 22; *Hist. des an.*, Z 5, 563 a 10; *Éth. à Nicom.*, Γ 4, 1111 b 29; 11, 1117 a 22; *Éth. à Eud.*, B 8, 1224 a 3.

un beau admirable⁵² à la découverte duquel on avait tant misé et pour laquelle on avait tant peiné jusqu'alors. Ce beau n'est ni en devenir ni en instance de corruption, pour la bonne raison qu'étant le beau en soi il est éternel, inaltérable et unique de surcroît⁵³. Tous les autres beaux possibles participent de lui. Leurs altérations ne l'affectent jamais, puisqu'il demeure imperturbable et toujours égal à lui-même. Pourrait-on prétendre qu'une telle conception du beau en soi n'est pas, entre autres évidemment, à l'origine des conceptions néoplatoniciennes du beau⁵⁴ et même de l'Un? En tout état de cause, la découverte du beau en soi ne cesse d'être le but de toute action inspirée par Érôs⁵⁵. Si pour Kant le beau est «une finalité sans fin»⁵⁶, il n'en résulte aucunement que la finalité de son approche n'en comporte pas une, celle de sa fruition par pure contemplation; autrement dit, un plaisir intimement éprouvé. On évoquera la théorie finaliste développée dans le *Timée*⁵⁷ à propos des plaisirs auditifs, et qui implique l'existence, dans l'organisme humain, d'encastresments viscéraux récepteurs de formes appropriées accueillies comme procurant du plaisir et rejetées dans le cas où elles sont discordantes et procurent de la peine. Sont acceptables les formes sensibles qui sont homologues aux formes intelligibles, elles-mêmes dérivant du beau en soi. Cette homologie permet justement de transcender le sensible pour atteindre l'intelligible.

À propos d'Érôs, Diotime prétend, de plus, qu'à travers la beauté des corps, puis celle des âmes, l'amoureux remonte jusqu'à l'idée même du beau: «Quand..., en partant des réalités de ce monde⁵⁸, on s'est, grâce à une droite conception de l'amour des jeunes...⁵⁹, élevé vers la beauté... et qu'on commence à l'apercevoir, on peut dire qu'on touche presque au terme. Car c'est là justement le droit chemin pour accéder aux choses de l'amour, ou pour y être conduit par un autre, de partir des beautés de ce monde et, avec cette beauté-là comme but, de s'élever continuellement⁶⁰, en usant, dirais-je, d'échelons,

52. Cf. *Banquet*, 210 c.: *θραυμάσιον*.

53. Cf. *ibid.*, 211 a-b.

54. Cf. PLOTIN, *Enn.*, II, 9, 16, 39-41. Cf. PROCLUS, *El. théol.*, § 26, p. 30, 12-21 Dodds. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Sur la participation musicale chez Plotin, *Philosophia*, 1, 1971, IDEM, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, Athènes, Académie d'Athènes, 2004, pp. 129-164 et 220-237. Cf. *infra*, et la n. 63.

55. Cf. *Banquet*, 211 b.

56. Cf. KANT, *Critique du jugement*, II, § 67 (trad. fr. par J. Gibelin, 3^e éd., Paris, Vrin, 1951, pp. 184-187; cf. E. MOUTSOPOULOS, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1964 (Publ. des Annales de la Fac. des Lettres, d'Aix, nouv. série, n° 41), pp. 122 et suiv.; 2^e éd., Paris, I.L.P.-Vrin, 1997, *ibid.*

57. Cf. *Timée*, 67 b; 80 a-b. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, pp. 24-45.

58. Cf. *Phédon*, 74 a-c; 75 a-e; 76 c et suiv.; cf. *Phèdre*, 250 a.

59. Cf. *Phédon*, 67, d-e; 69 d.

60. Cf. *Banquet*, 211 c: *αἰεὶ ἐπανέιναι ὥσπερ ἐπαναβάθμιος χρώμενον*. Le sens de la phrase suggère une traduction quelque peu différente: «sans cesse par remontées successives».

passant d'un seul beau corps à deux, et de deux à tous, puis des beaux corps aux belles occupations, ensuite des belles occupations aux belles sciences, jusqu'à ce que, partant des sciences, on arrivera pour finir à cette science que j'ai dite, science qui n'a pas d'autre objet que, en elle-même, la beauté dont je parle, et jusqu'à ce qu'on connaisse à la fin ce qui est beau par soi seul»⁶¹. Si Diotime fait de la contemplation du beau en soi une science à laquelle conduit la science de l'amour, il s'ensuit qu'elle entend que sa vision équivaut à une connaissance intime de sa nature, qui permet de profiter de ses bienfaits pour une vie contemplative, mais encore pour une vie pratique correcte, et que, finalement, on est en mesure de fournir au moins une définition satisfaisante de ce qu'est le beau.

Or il n'en est rien, et tout porte à croire que, pour Diotime, tel l'Un néoplatonicien, le beau est complètement transcendant⁶². En effet, on peut constater que, dans ce contexte, il ne peut être connu que par ses énergies, ses effets. Sa contemplation est, certes, loin d'être exclue, mais, en tant que mode de connaissance, elle dépasse la raison par laquelle seule il est concevable qu'une définition, tant désirée, en soit donnée. C'est donc que, pour Platon, une seule voie existe en vue de sa connaissance, et c'est la *via negativa* avant la lettre⁶³. On pourrait soutenir que des bribes relatives à cette voie sont fournies par l'argumentation de l'*Hippias majeur*, mais elles-mêmes sont insuffisantes, car l'idée maîtresse qui parcourt l'ensemble de cette argumentation est justement celle de rendre inévitable l'existence du beau en soi. La contemplation de celui-ci en est donc une approche, voire une expérience troublante, mais n'entraîne absolument pas sa possession, partant une connaissance quelconque de sa nature réelle. Au demeurant, si une seule de ses qualités ne fait pas de doute, c'est bien celle de sa réalité, qualité commune à toutes les idées platoniciennes⁶⁴.

La tentative de Platon de dépasser l'aporie par laquelle s'achève l'*Hippias majeur* en revenant sur la thématique du beau dans le *Banquet* se solde en conséquence par un échec. Le lecteur demeure sur sa faim, et ni le discours d'Alcibiade, élogieux au possible pour Socrate⁶⁵, ni l'entrée, déroutante, de belles flûtistes ne sauraient le consoler. La contemplation du beau n'en est

61. Cf. *ibid.*, 211 b-c (trad. L. Robin). Ici les degrés de l'ascension distingués sont donc un nombre de quatre.

62. Cf. PLATON, *Rép.*, VI, 509 b: ἐπέκεινα τῆς οὐσίας. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Épékeina*. L'idée de la transcendance dans la philosophie de Proclus, *Diotima*, 34, 2006.

63. Cf. *supra* et la n. 54.

64. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Platon, idéatiste ou réaliste? *New Images of Plato. Dialogues on the Idea of the Good*, Sankt Augustin, Akademie Verlag, 2002, pp. 318-330.

65. Cf. *Banquet*, 215 a - 223 a.

en définitive qu'une intuition poussée. «L'initiation parfaite, après... <la> progression, est précédée comme d'une rupture. Le dernier degré, l'amour du Beau, encore que les étapes antérieures l'aient préparé, semble tout à fait à part. N'y accède pas nécessairement celui qui aurait terminé l'initiation précédente»⁶⁶, et pour cause: il s'agit d'envisager une transcendance, et c'est à ceci exactement que répond le terme ἐξαισθησις en l'occurrence⁶⁷. Tout se passe comme dans le mythe de la caverne, où le prisonnier libéré contemple soudainement le soleil de la justice⁶⁸. Platon ne précise pas si l'initié d'Érôs est, lui aussi, douloureusement ébloui par l'objet de sa contemplation.

L'amour du beau se différencie du tout au tout de l'amour des belles choses dont la beauté est toute relative d'une conscience à l'autre et qui, de surcroît, se situe dans des espaces et des temps divers, alors que le beau en soi transcende toutes ces contingences. Il n'empêche qu'à l'instar du sophiste qui, désespérément attaché au sensible, ne peut s'élever au-dessus des apparences pour articuler une définition du beau, l'initié peut, de son côté, désespérer de faire mieux. Son initiation suffit-elle à pallier à cette défection? Est-ce la nature du beau qui en est la cause? Au dire du Socrate du *Phèdre*⁶⁹, les idées furent jadis contemplées par l'attelage de l'âme humaine lors de sa course à travers un lieu supracéleste, si bien que sans s'estomper pour autant, leur transcendance se transforme également en immanence. C'est ce que Socrate montre très adroitement dans le *Ménon*⁷⁰. Même en demeurant dans l'impossibilité de fournir une définition du beau, par sa contemplation grâce à Érôs, l'initié revisite, ne serait-ce qu'en partie, le bien supracéleste pour en découvrir à nouveau la splendeur indéfinissable. Le beau admet-il finalement une définition? Celle, célèbre entre toutes, de Hegel, aux termes de laquelle le beau serait «la manifestation sensible de l'Idée» en est-elle vraiment une en bonne et due forme?

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

66. Cf. V. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 233.

67. Cf. *supra*, et la n. 51.

68. Cf. *Rép.*, VII, 516 a. On rencontre mainte illustration de ce procédé en musique.

69. Cf. *Phèdre*, 247 c.

70. Cf. *Ménon*, 88 b-d. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Intimité ou refoulement? Sur quelques aspects ontologiques, épistémologiques et axiologiques de la théorie platonicienne de la réminiscence, *Diotima*, 23, 1995, pp. 148-151.

EUDOXEAN AESTHETICS

1. DID EUDOXUS INTRODUCE THE CONCEPTS THAT BECAME FUNDAMENTAL IN HELLENISTIC AESTHETICS?

It is a prevalent opinion that, being «the greatest mathematician and astronomer of his time»¹, Eudoxus dedicated the best of himself to science and its philosophical implications and thus he was not willing to concern himself with questions specific to the field of aesthetics. Far from subscribing to this opinion, F. di Bello² suggested that Eudoxus was probably the first to introduce the concepts that became fundamental in Hellenistic aesthetics by permitting the extension of theorems on proportions to the cases of incommensurable magnitudes, i.e. by implying that the artists had a right to champion freedom of form and subject against classicism. Taking into account that Eudoxus was a «φυσιολόγος with a bent towards positivism»³, we have reason to believe that he never developed any sophisticated theory of aesthetics. In this connexion we may note that Eudoxus made mention of a Coan rivulet which caused ὄχρετοὺς to change into stone, but he did not underline the fact that ἐκ τοῦδε τοῦ ὕδατος οἱ Κῶοι λίθους λατομήσαντες ὠκοδόμησαν τὸ θέατρον⁴.

1. Cf. G. SARTON, *Introduction to the History of Science*, vol. 1, Baltimore, The Williams and Wilkins Company, 1953⁴, p. 117.

2. Cf. F. DI BELLO, (La monetazione). Il dibattito, in G. PUGLIESE CARRATELLI, *Locri Epizefirii*, vol. 1, Napoli, Arte Tipografica, 1977, p. 307.

3. Cf. C.N. POLYCARPOU, The Eudoxean conception of φιλοσοφία, *Parnassos*, 44, 2002, p. 367. Keeping in mind that, according to Eudoxus, the number seven symbolized the Pythagorean way of life (cf. IDEM, The Eudoxean Conception of Καρὸς, *Diotima*, 32, 2004, p. 188), we hold that it was natural for him to take an interest in some works of art made by the famous vase-painter Execias, who had been fascinated by the properties of the number seven (cf. J.M. PAILLER, Le sept, pilier de la sagesse, *Pallas*, 44, 1996, pp. 210- 211).

4. Cf. EUDOX., F 363 Lasserre. As a matter of fact, Eudoxus' aforementioned reference to a Coan rivulet seems to be particularly relevant to a geological phenomenon related to petrified substances (cf. F. GISINGER, *Die Erdbeschreibung des Eudoxos von Knidos*, Amsterdam, Hakkert, 1967², p. 115) but is of no value to us as regards history of architecture. On the other hand, it deserves to be noted that, being not only a Dorian (cf. H. GRESEMANN, *Knidische Medizin*, part 1, Berlin, de Gruyter, 1975, p. 48) but also a historian of Greek medicine (cf. *infra* and n. 62) who did not only concern himself with the ἀγαθή ἔρις between the physicians of the School of Cnidus and those of the School of Cos (cf. H. GRESEMANN, *op. cit.*, pp. 2-3) but also took an interest in the history of the city of Cos, Eudoxus must have been kept informed of developments related to the foundation of the Coan theater. Indeed, it is worth mentioning that any reference to the foundation of a Greek theater had a great deal to do with the Pythagorean conception of the so-called *golden section* (cf. E. STAMATES, Pythagoras (in Greek), *The Helios Encyclopedia*, vol. 16, Athens, Helios, p. 501), which was of great importance to Eudoxus (cf. *infra* and n. 42).

This being so, we doubt the truth of F. Egbert's⁵ statement that in all probability the architect Pytheos drew up the plans for the New Priene because he was in contact with Eudoxus, who did not refuse to draw up a code of laws for the inhabitants. In other words, in view of the body of information we have about Eudoxus' legislative assignments⁶, we must admit that evidence in confirmation of F. Egbert's aforementioned statement is lacking. To our way of thinking, it is hardly conceivable that Eudoxus, who had put stress on natural philosophy and cosmology, failed to notice that for the Greek artists man was an epitome of the Universe⁷ because of the kairic aspect of his way of life⁸. As far as a scanty evidence of Eudoxus' writings allows, we may reach the conclusion that Eudoxus, who would furnish Plato with ample information about Egyptian matters⁹, disagreed with Plato about the approach on the solution of the problem of artistic techniques and styles. Such being the case, we are inclined to think that Eudoxus disapproved of Plato's evaluation of the steadiness of Egyptian art¹⁰ because he was in a position to know that Plato had not been credibly informed of the so-called Egyptian antiquities¹¹.

With a view to shedding light on the core of Eudoxean aesthetics, F. Egbert¹² laid special emphasis on Eudoxus' visit to Mausolus and asserted that Eudoxus was primarily a mathematician personally known to and on at least nodding terms with the sculptors Scopas and Bryaxis. Now, in view of our account of

5. Cf. F. EGBERT, Eudoxos- Pytheos, *Architectura*, 23, 1993, p. 12. In this connexion we must admit that in a way F. Egbert's assertion, that the architect Pytheos had a nodding acquaintance with Eudoxus, harmonizes well with the fact that the teachings of Pythagoras affected the design of the Athena temple at Priene, which was indissolubly linked to Pytheos' aesthetics (cf. G. GRUBEN, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München, Hirmer, 2001⁵, pp. 421- 422).

6. Cf. C.N. POLYCARPOU, Eudoxus' legislative assignments (in Greek), *Philosophia*, 33, 2003, p. 174.

7. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Poiésis et Technè*, vol. 3, Montréal, Éditions Montmorency, 1994, p. 98. It is perhaps worth recalling that Eudoxus, who was exceedingly well versed in Democritus' philosophy (cf. H. USENER, *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig, Teubner, 1907, p. 90), could not disregard the fact that Democritus had been the first to put forward an ordered set of aesthetic ideas (cf. J. SALEM, *Démocrite*, Paris, Vrin, 1996, pp. 286- 287).

8. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 98. In our opinion, it should be borne in mind that Eudoxus had a clear conception of *καίρος* (cf. C.N. POLYCARPOU, The Eudoxean Conception of *Καίρος*, *Diotima*, 32, 2004, p. 187).

9. Cf. C. FROIDEFOND, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1971, p. 316.

10. Cf. *ibid.*, p. 330. As a matter of fact, Plato's enthusiastic reference to the quasi- standardization of the works of Egyptian art, which reflects his firm belief that artistic rules should not undergo any change (cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, pp. 88- 89), seems to be relevant to the characteristics of the so-called *ἀκρίστους τέχνη* (cf. *ibid.*, p. 44). Now, in view of the Pythagorean condemnation of *ἀκρίστους τέχνη* (cf. ARISTOX., F 36 Wehrli), we are inclined to think that Eudoxus would find it difficult to sympathize with Plato's approach to Egyptian art.

11. Cf. C. FROIDEFOND, *op. cit.*, p. 273.

12. Cf. F. EGBERT, *op. cit.*, p. 11.

Eudoxus' visit to Mausolus¹³, F. Egbert's aforementioned assertion seems rather questionable. On the other hand, there is nothing wrong with F. Egbert's¹⁴ suggestion that Pytheos' statement that specially trained architects excel in every branch of knowledge, including not only the exact sciences but also the fine arts, is remarkably reminiscent of Eudoxus' vast learning. Indeed, taking into account that Eudoxus did not only have a good reputation as a historian but was also an eminent geographer who made a name for himself as an expert in climatology¹⁵, we are inclined to think that Eudoxus tried to evaluate the conditions under which Greek art flourished in order to point out that art in each society is nothing but the result of the interaction of geographical, climatic and historical factors¹⁶.

To our way of thinking, there is no denying the fact that for Eudoxus, who leaned towards Pythagoreanism¹⁷, the Pythagorean correlation between $\chi\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ and $\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ ¹⁸ was a good criterion for evaluating individual works of art. In this connexion we may note that Eudoxus never saw in any religious work of Greek art a manifestation of the absolute¹⁹, because, far from being in favour of the so-called sensible forms of religious myths, he was known as a quasi-

13. Cf. C.N. POLYCARPOU, Eudoxus' legislative assignments (in Greek), *Philosophia*, 33, 2003, p. 171.

14. Cf. F. EGBERT, *op. cit.*, p. 12. Far from dismissing the idea that Pythagoras was the first to stress the point «that the arithmetical ratios determining musical harmony must also govern architecture, for they recur throughout the Universe and are thus divine in origin» (cf. H.W. JANSON, *History of Art*, New York, Abrams, 1977², p. 390, who is quite in agreement with W. KOCH'S, *Baustilkunde*, Gütersloh, Bertelsmann, 1998²¹, p. 447, approach to the matter in question), we take into account that in a way the teachings of Pythagoras affected the design of the Athena temple at Paestum (cf. N. NABERS-S. FORD WILTSHIRE, *The Athena Temple at Paestum and Pythagorean Theory*, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 21, 1980, p. 214).

15. Cf. Á. SZABÓ- E. MAULA, *Enklina. Untersuchungen zur Frühgeschichte der griechischen Astronomie, Geographie und der Sehnentafeln*, Athen, Forschungsinstitut für griechische Philosophie, 1982, p. 186.

16. Cf. E. ZELLER- R. MONDOLFO, *La filosofia dei Greci*, part 1, vol. 1, Firenze, La Nuova Italia, 1951³, p. 335.

17. Cf. C.N. POLYCARPOU, Eudoxus in the Ancient Biographical Tradition (in Greek), *Platon*, 53, 2003, pp. 315- 316.

18. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 101. One should particularly mention that the Pythagorean correlation between $\chi\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$ and $\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ influenced Pletho's philosophy of art (cf. C.D. GEORGOULES, *Greek Mathematics* (in Greek), *The Helios Encyclopedia*, vol. 7, Athens, Helios, pp. 802- 803). On the other hand, it must not be forgotten that unity in variety was an aesthetic principle for which the Pythagoreans took credit, because they had attached great importance to «the essentially mathematical nature of musical harmony» (cf. J.G. WARRY, *Greek Aesthetic Theory*, London, Methuen, 1962, p. 13). Now, keeping in mind that for Archytas and his Pythagorean predecessors music was linked to astronomy (cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 61), we may fairly assume that Eudoxus' approach to unity in variety harmonized well with Archytas' view concerning the birth of the cosmos (cf. C.N. POLYCARPOU, Archytas' Approach to the One, *Diotima*, 28, 2000, pp. 20- 21).

19. Cf. E. ZELLER- R. MONDOLFO, *op. cit.*, p. 336.

rationalist thinker *περὶ θεῶν τινα θαυμάστὰ ἀπιστῶν*²⁰. In our opinion, it stands to reason that for Eudoxus, who had emphasized the importance of Pythagoras' ἡττον γνώριμα ἐπιτηδεύματα, the vehicle of mystical knowledge was indissolubly linked to Pythagorean music²¹, which could manifest, to a certain extent, the truth of τὸ πόρρῃ τῆς φιλοσοφίας²². Now, keeping in mind that the younger contemporaries of Eudoxus who were believing in realism in Greek art had a dislike for παράδοξα²³, we may reach the conclusion that Eudoxus, who had concerned himself with the scientific aspects of a wide variety of παράδοξα²⁴, never spoke favourably of artistic realism. In addition, it should be remembered that «Eudoxus...instituted techniques...of proportions in a manner exemplary for its formal precision» because he was motivated «by the ambition to advance the technical achievements of earlier geometers»²⁵, i.e. by the ambition to advance achievements which do not witness a shift in perspective on the nature of aesthetics. Granting this to be true, it seems reasonable to infer that Eudoxus never broke away from «the Pythagorean idea that everything consists of numbers, and that, consequently, the beautiful is the result of certain numerical combinations which are manifested under the aspect

20. Cf. EUDOX., F 298 Lasserre. In point of fact, Eudoxus' quasi-rationalistic approach to τὰ περὶ θεῶν (cf. F. LASSERRE, *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, Berlin, de Gruyter, 1966, p. 252) contrasts sharply with the so-called catechism of the Acousmatics, which captures the flavor of extreme fideism (cf. C.N. POLYCARPOU, *The Eudoxean Biography of Pythagoras, Diotima*, 32, 2004, p. 61) and reminds us of the credulity of the historian Eudoxus of Rhodes (cf. G.F. UNGER, *Eudoxos von Knidos und Eudoxos von Rhodes*, *Philologus*, 50, 1891, p. 229). In our opinion, Eudoxus of Cnidus, who was a mathematical genius, could point out that Pythagoras had never come to Delos with a view to τὸν ἀνάμικτον βωμὸν προσκυνεῖν not only by producing historical evidence (cf. F. CHAPOUTHIER, *La prétendue initiation de Pythagore à Delos*, *Revue des Études Grecques*, 48, 1935, pp. 422-423) but also by demonstrating that «the peripteral temple of Apollo on Delos... fails to achieve a Pythagorean triangle» (cf. N. NABERS-S. FORD WILTSHIRE, *op. cit.*, pp. 213-214).

21. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Philosophical Questions* (in Greek), vol. 1, Athens, Tzounacos, 1971, p. 294.

22. Cf. C.N. POLYCARPOU, *op. cit.*, p. 64.

23. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Aesthetic Categories* (in Greek), Athens, Arsenides, 1996², pp. 109-110.

24. Cf. C.N. POLYCARPOU, *Did Eudoxus form a theory of spontaneous generation? [forthcoming]*.

25. Cf. W.R. KNORR, *The Ancient Tradition of Geometric Problems*, New York, Dover Publications Inc., 1993², pp. 86-87. Being of the opinion that Eudoxean mathematics had a great deal to do with Eudoxean aesthetics, H. BAKER, *Eudoxus of Cnidus*, *The Sewanee Review*, 1973, p. 278, contended that in all probability «the stylobate blocks which formed the perimeter of the (Aphrodite) temple (at Cnidus)... were cut so that a circular edge was countered by a straight edge opposite it» because the architect was fascinated by «the combination of shapes which Eudoxus used in his examination of the properties of the circular». Far from falling in with H. Baker's view, we maintain that the basic principles of Hellenistic aesthetics were not acceptable to Eudoxus, because those principles led the way to sentimentalism (cf. E. ZELLER-R. MONDOLFO, *op. cit.*, p. 336), whereas Eudoxus, who had appraised Myson's method of drawing arguments from facts (cf.

of proportions»²⁶.

2. THE EUDOXEAN CONCEPTION OF ΦΙΛΟΚΑΛΙΑ

With a view to making possible a fresh approach to the core of Eudoxean aesthetics, we underline the fact that Eudoxus, who had an intimate knowledge of Protagorean philosophy²⁷, paid great attention to the aesthetic implications of Protagoras' method of making "the weaker argument the stronger"²⁸. To our mind, it deserves to be noted that Eudoxus, who was exceedingly well versed in Democritus' philosophy²⁹, must have known that Democritus supplied much inspiration for the Protagorean conception of δημιουργική τέχνη³⁰. Moreover, it should be borne in mind that, in view of a valuable piece of information given by Galen³¹, there is no denying the fact that for Democritus man is driven by

C.N. POLYCARPOU, The Eudoxean conception of φιλοσοφία, *Parnassos*, 44, 2002, p. 368), was very much opposed to sentimentalism. On the other hand, we think that Eudoxus might have exerted influence upon the sculptor Silanion, who was famous for emphasizing the importance of the so-called *praecepta symmetriarum* (cf. R. NEUDECKER, Silanion, *Der kleine Pauly*, vol. 11, Stuttgart, Metzler, 2001, p. 546). In other words, it may be a coincidence, but the term *praecepta* reminds us of the Eudoxean term παραγγέλματα (cf. EUDOX., F 339 Lasserre) and the term *symmetriae* reminds us of the Pythagorean term συμμετρία (cf. PYTHAGOR., B 15 Diels), which probably came into use in the time of Plato (cf. PLAT., *Tim.* 87 c-d).

26. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *The Reality of Creation*, New York, Paragon House, 1991, p. 122.

27. Cf. C.N. POLYCARPOU, On Eudoxus' Value as a Historian of Philosophy (in Greek), in *Φιλοσοφίας ἀγωνισμαί: Studies in honour of C. Boudouris*, Athens, Ionia, 2004.

28. Cf. M. UNTERSTEINER, *I sofisti*, vol. 1, Milano, Lampugnani Nigri, 1967², p. 113. It is perhaps worth recalling that Eudoxus, who must have known not only that Protagoras was the first to make use of *πάριστα*, i.e. of sentences consisting of exactly balanced and almost equal members (cf. H. DIELS- W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Berlin, Weidmann, 1972¹⁶, p. 262) but also that the Pythagoreans were not entirely negative towards Protagoras' rhetorical language (cf. DIOG. LAERT., *Vit. Phil.*, 8. 37), might have been under the impression that the Protagorean καλλωδεία (cf. H. DIELS- W. KRANZ, *op. cit.*, p. 262) was nothing but a way of achieving beauty of language. In point of fact, it can hardly be a coincidence that Eudoxus became famous for emphasizing the importance of κάλλος τῶν ὀνομάτων (cf. SYN., *Dio* 1.5-6).

29. Cf. *supra* and n. 7.

30. Cf. H. DIELS- W. KRANZ, *op. cit.*, p. 267. With a view to shedding light on Eudoxus' approach to δημιουργική τέχνη, we pay attention to his statement «that the best whetstones come from Armenia», i.e. to a statement which "has direct and important application to a craft" (cf. J.A.C. GREPPIN, Early Greek Historical Fragments Pertinent to Armenian Matters, *Journal of the Society for Armenian Studies*, 1, 1984, p. 40) and is not based on supposition (cf. *ibid.*, p. 40). Now, in view of Eudoxus' assertion that the Gyzants τέχνην ἐπιτιθεύουσιν to make honey by using dates (cf. F. GISINGER, *op. cit.*, pp. 109-110), we hold that Eudoxus did not find it difficult to make use of the term τέχνη without confining himself to the fine arts. Moreover, keeping in mind that, according to Plutarchus, Plato admonished Eudoxus for being in favour of θανατοποιία (cf. EUDOX., D 27 Lasserre), we have reason to believe that Eudoxus made use of the term τέχνη without forming too low an estimate of the so-called θάνατοι τέχναι.

31. Cf. J. SALEM, *op. cit.*, p. 270.

necessity to concern himself with *τέχνη*³², whereas for Eudoxus, who disapproves of Democritus' approach to necessity³³, man interests himself in *τέχνη* because he intervenes in nature not only for his own sake and survival, but also in order to exert his authority upon it. In this connexion we may note that the Epicureans, who criticized Eudoxus for being very much opposed to the purely materialistic mode of explanation adopted by Archelaus³⁴, were probably keeping in mind that Eudoxus had found fault with the quasi-Democritean background of Archelaus' theory of the origin of *τέχνη*³⁵.

In addition, we may stress the point that there is much reliance to be placed³⁶ on Diogenes Laertius' statement that «Archelaus himself...treated of ethics, for he has discussed laws and goodness (*περί...καλῶν*) and justice»³⁷. In other words, taking into account that Archelaus knew that Anaxagoras had been the first to maintain that Homer's poems were dealing systematically with virtue and justice³⁸, we think that Eudoxus might have implied that Archelaus made use of the term *καλόν* in its Homeric sense³⁹ in order to indicate that *καλόν* had something to do with aesthetic standards. On the other hand, we consider that Eudoxus, who quoted extensively from Hippias' own writings⁴⁰, must have known that Hippias contrasted nature (*φύσει*) and custom (*νόμῳ*) because he had been influenced by Archelaus' ethics⁴¹. Now it is worth recalling that Eudoxus, who was firmly convinced that Philolaus had rightly given reasons in support of the view that justice manifests itself *φύσει καὶ οὐ νόμῳ*⁴², might have

32. Cf. *ibid.*, p. 274.

33. Cf. C.N. POLYCARPOU, Chance and Necessity in Eudoxean Thought [forthcoming].

34. Cf. IDEM, Did Eudoxus form a theory of spontaneous generation? [forthcoming].

35. As a matter of fact, V. TILMAN, Archélaos d'Athènes, *Revue de Philosophie Ancienne*, 18, 2000, pp. 65-107, highlighted the importance of the quasi-Democritean background of Archelaus' theory of the origin of *τέχνη*.

36. Cf. G. DONNAY, De la raison à la foi: le pari de Socrate, *Diotima*, 32, 2004, p. 84.

37. Cf. DIOG. LAERT., *Vit. Phil.*, 2. 16. The translation is by R.D. HICKS, *Diogenes Laertius*, vol. 1, Cambridge Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1972⁷, p. 147.

38. Cf. O. DITTRICH, *Geschichte der Ethik*, vol. 1, Leipzig, Meiner, 1926, p. 153.

39. Cf. H.G. LIDDELL-R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, London, Oxford Univ. Press, 1940⁹, p. 870.

40. Cf. C.N. POLYCARPOU, On Eudoxus' Value as a Historian of Philosophy (in Greek), in *Φιλοσοφίας ἀγώνισμα: Studies in honour of C. Boudouris*, Athens, Ionia, 2004.

41. Cf. M. UNTERSTEINER, *I sofisti*, vol. 2, Milano, Lampugnani Nigri, 1967², p. 127.

42. Cf. C.N. POLYCARPOU, Eudoxus' legislative assignments (in Greek), *Philosophia*, 33, 2003, p. 181. With a view to having a clear conception of Eudoxus' firm belief that *τὸ καλὸν* manifests itself *φύσει*, we take into account that Galen did not hesitate to cite *τὸ καλὸν* as the goal of Polycleitus' system of human proportion (cf. J. POLLITT, *The Critical Terminology of the Visual Arts in Ancient Greece*, Diss., Univ. of Columbia, 1963, p. 223), i.e. of a system which had derived from its quasi-Pythagorean love of mathematical relationships (cf. F. HARTT, *Art. A History of Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Abrams, 1989³, p. 160) and was in keeping with some moral standards (cf. E. MOUTSOPOULOS, *Poiésis et Technè*, vol. 3, Montréal, Éditions Montmorency, 1994, pp. 99-100). To our way of thinking, it seems probable that Eudoxus, who contributed new information on the Pythagorean conception of the so-called *golden section* (cf. E. SACHS, *Die fünf platonischen Körper*, Berlin, Weidmann, 1917, p. 99), did not fail to notice that Polycleitus had examined the properties of the so-called *Fibonacci sequence*, i.e. of a sequence which had a great

argued that τὸ καλὸν (or τὸ κάλλος) also manifests itself φύσει.

Taking into account that Eudoxus wrote a biography of Pythagoras in order to explicate the original teachings of the philosopher of Samos⁴³, we are under the impression that Aristoxenus' well-known reference to Pythagoras' attitude towards φιλοκαλία⁴⁴ can be traced back to the Eudoxean biography of Pythagoras. In point of fact, F. Wehrli⁴⁵, who doubted the truth of Aristoxenus' statement that the distinction between καλὰ ἔθνη...καὶ ἐπιτηδεύματα (i.e. ἡ

deal to do with the aforementioned section (cf. J.F. MATTÉI, *op. cit.*, pp. 112-113). Now, «in view of the interrelation between the construction of πεντάγραμμον and the Pythagorean conception of the so-called golden section... which was of great importance to Eudoxus» (cf. C.N. POLYCARPOU, Ameinias' Conception of Ἡσυχία, *Philosophia*, 34, 2004, p. 263), we maintain that Eudoxus was firmly convinced that any reference to aesthetic implications of the aforementioned section contradicts the Pythagorean ἀπὸρρητον τῆς φιλοσοφίας.

43. Cf. IDEM, The Eudoxean Biography of Pythagoras, *Diotima*, 32, 2004, p. 63. Being of the opinion that the Eudoxean biography of Pythagoras enabled some ancient historians of Greek thought to revalue the teachings of the philosopher of Samos, we consider that in all probability Aristoxenus' assertion that Pythagoras venerated both medicine and music (cf. J. MEWALDT, *De Aristoxeni Pythagorici sententiis et Vita Pythagorica*, Weimar, Wagner, 1904, pp. 29-30) goes back to Eudoxus, i.e. to an outstanding Pythagorean physician (cf. C.N. POLYCARPOU, The Eudoxean conception of φιλοσοφία, *Parnassos*, 44, 2002, p. 366) who happened to be interested in music. In other words, we do not disregard the fact that the Pythagoreans (cf. E. MOUTSOPOULOS, *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991, p. 251), including Eudoxus (cf. *infra* and n. 62), had the reputation of being specialists in the use of music therapy. Indeed, it can hardly be a coincidence that the Pythagorean approach to the use of music therapy was in conformity with Melampous' medical reasoning (cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 250), which received elaborated treatment in Eudoxus' geographical work (cf. EUDOX., F 313 Lasserre).

44. Cf. F. WEHRLI, *Aristoxenos*, Basel, Schwabe, 1967², p. 58. Far from holding that the Pythagorean conception of φιλοκαλία had nothing to do with the Pythagorean preservation of past experience for future use (cf. J. MEWALDT, *op. cit.*, pp. 33-34), we concur with I. GOBRY, *Pythagore*, Paris, Éditions Universitaires, 1992, p. 42, in observing that for the Pythagoreans ἡ φιλοκαλία was indissolubly linked to the foundations of the philosophical study of morality. In our opinion, Aristoxenus' statement that Pythagoras gave prominence to τὴν ἀληθῆ φιλοκαλίαν (cf. ARISTOX., F 40 Wehrli) can be justified by taking into account that for the Pythagoreans (cf. M. UNTERSTEINER, *op. cit.*, p. 172), including Eudoxus (cf. EUDOX., D 3 Lasserre), truth was the proper aim and natural result of philosophical inquiry. In this connexion we may note that in all probability Pericles made use of the phrase φιλοκαλεῖν μετ' εὐτελείας in order to portray a quasi-philosophical way of life (cf. S. HORNBLOWER, *A Commentary on Thucydides*, vol. 1, London, Oxford Univ. Press, 1991, pp. 304-305) because he had benefited much from his association with the Pythagorean musician Pythocleides (cf. E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, P. U. F., 1959, pp. 48-49).

45. Cf. F. WEHRLI, *op. cit.*, p. 62. As a matter of fact, it is noteworthy that, according to Aristoxenus, Pythagoras stressed the point that ἡ ἀληθὴς φιλοκαλία was connected with ἐπιτηδεύματα καὶ ἐπιστήμαι (cf. ARISTOX., F 40 Wehrli) and not with τέχναι, in spite of the fact that those who were practising one of the fine arts were known in Greece as οἱ τὰς τέχνας ἔχοντες (cf. XENOPH., *Mem.*, III. x.1). Now, keeping in mind that Archytas' Pythagorean predecessors had no hesitation in stating that for them music was primarily a μάθημα related to the rules of science (cf. ARCHYT., B 1 Diels), we may reach the conclusion that Pythagoras and his followers were the first to mathematize the fine arts.

ἀληθῆς φιλοκαλία) and ἀναγκαῖα καὶ χρήσιμα (i.e. ἡ λεγόμενη ὑπὸ τῶν πολλῶν φιλοκαλία) goes back to Pythagoras, failed to notice that Pythagoras' reference to καλὰ ἔθνη harmonizes well with Eudoxus' reference to καλαὶ πράξεις⁴⁶, whereas Pythagoras' reference to χρήσιμα is, in some way, connected with Eudoxus' reference to *utilissima*⁴⁷. It is perhaps worth adding that Pythagoras and his followers, who were the first to raise issues specific to the field of aesthetics⁴⁸, never proceeded from the level of aesthetics to that of philosophy of art⁴⁹.

In our opinion, Pythagoras and his followers, including Eudoxus, might have argued that warlike people, who are φιλόκαλοι περὶ ὅπλα⁵⁰, speak publicly in support of τῇ λεγόμενῃ ὑπὸ τῶν πολλῶν φιλοκαλίᾳ, whereas peaceful men, who have something in common with Ὀσirin...ἐλάχιστα...ὅπλων δευθέντα⁵¹, insist that ἡ ἀληθῆς φιλοκαλία is free from fighting or uproar. As a matter of fact, one should be aware that Plato's emphasis on the connexion between loving peace and making progress in civilization is not only in line with Eudoxeanism⁵² but also resembles Gorgias' evaluation of φιλόκαλος εἰρήνη⁵³.

46. Cf. EUDOX., F 342 Lasserre.

47. Cf. EUDOX., F 272 Lasserre.

48. Cf. T. VOREAS, *An Introduction to Philosophy* (in Greek), Athens, Organismos Ecdoseos Didacticon Biblion, 1972², pp. 348- 349. Taking into account that the doctrine of the harmony of the spheres may go back to Pythagoras (cf. E. MOUTSOPOULOS, *Philosophical Questions* (in Greek), vol. 1, Athens, Tzounacos, 1971, pp. 339- 340), we subscribe to the view that Pythagoras was the first to make significant conceptual progress in providing a framework for aesthetic ideas (cf. I. GOBRY, *op. cit.*, p. 28). Moreover, being of the opinion that Eudoxus concerned himself with the early Pythagorean origin of the term φιλόσοφος (cf. C.N. POLYCARPOU, *op. cit.*, p. 368), which appears to have been used in a way that reminds us of the term φιλόκαλος (cf. C.J. DE VOGEL, *Pythagoras and Early Pythagoreanism*, Assen, van Gorcum, 1966, p. 100), we contend that it was natural for Eudoxus to take an interest in the Pythagorean conception of φιλοκαλία.

49. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *The Itinerary of Mind* (in Greek), vol. 3, Athens, Hermes, 1977, p. 143. One should particularly mention that the Pythagoreans were quite ignorant of the foundations of philosophy of art, because it was not necessary for them to state precisely the meaning of aesthetic terms (cf. Sir W.D. ROSS, *Aristotle's Metaphysics*, vol. 2, London, Oxford Univ. Press, 1970⁶, p. 422). As a matter of fact, in view of Aristotle's assertion that the Pythagoreans made it clear that τὸ περιττόν, τὸ εὐθύ, τὸ ἴσον belong to the series of the Beautiful (cf. H. DIELS-W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Berlin, Weidmann, 1974¹⁷, p. 459), we are inclined to think that for the Pythagoreans Petron's equilateral triangle (cf. P. KROH, *Lexikon der antiken Autoren*, Stuttgart, Kröner, 1972, p. 457) was the symbol of the Beautiful.

50. Cf. F. WEHRLI, *op. cit.*, p. 62.

51. Cf. EUDOX., F 290 Lasserre. It is remarkable that the Pythagoreans focussed their attention on the so-called purification of the emotions, which can be achieved through pleasing combinations in rhythm and harmony (cf. H. UND H. HUCHZERMAYER, *Die Bedeutung des Rhythmus in der Musiktherapie der Griechen von der Frühzeit bis zum Beginn des Hellenismus*, *Sudhoffs Archiv*, 58, 1974, p. 126), and insisted that music brings εὐσχημοσύνη to perfection (cf. *ibid.*, p. 130). Such being the case, we consider that Pythagoras rightly underlined the fact that φιλοκαλία rests upon εὐσχημοναί ἐπιστήμαι (cf. ARISTOX., F 40 Wehrli).

52. Cf. EUDOX., D 26 Lasserre. It should be borne in mind that, far from holding that the term τὸ καλὸν «did not refer to a thing's autonomous aesthetic value, but rather to its excellence, which is connected with its...usefulness» (cf. R. AUDI, *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, London,

Indeed, Gorgias' type of aesthetic hedonism⁵⁴ was not a matter of indifference to Eudoxus, who had the reputation of being an ardent supporter of ethical hedonism⁵⁵. Now it may be a coincidence, but – *mutatis mutandis* – Gorgias' attempt to build an aesthetics of appearance in order to «save the appearances»⁵⁶ reminds us of Eudoxus' attempt to introduce an astronomical system in order to «save the appearances»⁵⁷. On the other hand, we do not disregard the fact that the subtle refinements in the construction of the Parthenon, which were in line with Gorgias' aesthetic theory⁵⁸, had nothing to do with the core of Pythagorean aesthetics⁵⁹.

Being exceedingly well versed in Anaxagoras' philosophy⁶⁰, Eudoxus, who knew that Anaxagoras had been the first philosopher to contribute new information on the laws of perspective⁶¹, attached great importance to the medical implications of the Anaxagorean doctrine that «phaenomena are

Cambridge Univ. Press, 1995, p. 66), the Pythagoreans distinguished τὸ καλὸν τε καὶ εὐσχημον from τὸ συμφέρον τε καὶ ὠφέλιμον (cf. J. MEWALDT, *op. cit.*, pp. 13-14). Now, keeping in mind that Eudoxus leaned towards Pythagoreanism (cf. *supra* and n. 26), we may rest assured that he disapproved of Gorgias' attempt to build an aesthetics of appearance by presupposing that the distinction between τὸ καλὸν τε καὶ εὐσχημον and τὸ συμφέρον τε καὶ ὠφέλιμον may be negligible (cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, pp. 143-144).

53. Cf. GORG., B 6 Diels. In view of some points of similarity (cf. F. LASSERRE, *op. cit.*, p. 261) between Gorgias' encomiastic reference to the Athenaeans who had been best in fighting and Eudoxus' encomiastic reference to the Greeks who had fallen in the battle of Plataeae (cf. EUDOX., F 311 Lasserre), we think that Eudoxus might have been favourable to Gorgias' evaluation of φιλόκαλος εἰρήνη.

54. Cf. M. UNTERSTEINER, *I sofisti*, vol. 1, Milano, Lampugnani Nigri, 1967², p. 296.

55. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Poiesis et Technè*, vol. 3, Montréal, Éditions Montmorency, 1994, pp. 159-160.

56. Cf. IDEM, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d'Athènes, 1998, p. 126.

57. Cf. H. FLASCH, *Die Philosophie der Antike*, vol. 3, Basel, Schwabe, 1983, pp. 78-79.

58. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 126.

59. Cf. E. STAMATES, *op. cit.*, p. 500. With a view to shedding light on the core of Eudoxean aesthetics, we stress the point that Eudoxus took a profound interest in the earliest known proof of the so-called Pythagorean theorem (cf. D.M. BURTON, *History of Mathematics: An Introduction*, Dubuque, Brown, 1995³, pp. 152-153), which can be ascribed to the mathematician Hippocrates of Chios (cf. W.R. KNORR, *op. cit.*, p. 102). In point of fact, it is not merely implied but distinctly stated that in ancient times the so-called Pythagorean triangles, which could appear in the forms of the equations $3^2+4^2=5^2$, $5^2+12^2=13^2$, $8^2+15^2=17^2$, $7^2+24^2=25^2$, $12^2+35^2=37^2$ (cf. H. JUNECKE, *Die wohlbemessene Ordnung. Pythagoreische Proportionen in der historischen Literatur*, Berlin, Verlag der Beeken, 1982, p. 14) and $20^2+21^2=29^2$ (cf. *ibid.*, pp. 15-16), had a profound impact on architects. This being so, we think that Eudoxus might have given special prominence to the aesthetic properties of the so-called Pythagorean triangles. Now, in view of the fact that the magnificent structure of Solomon's temple accords with almost every aspect of the so-called Pythagorean triangles (cf. *ibid.*, pp. 33-34), it seems probable that the aforementioned structure is in some way connected with Eudoxean aesthetics.

60. Cf. J. NAAS- H.L. SCHMID, *Mathematisches Wörterbuch*, vol. 1, Berlin, Akademie Verlag, 1962², p. 471.

61. Cf. A.A. PAPAIOANNOU, Σχῆμα κύκλω περὶ ἑμαυτὸν σκιαγραφίαν ἀρετῆς περιγραπτέον (in Greek), *Platon*, 51, 1999-2000, pp. 86-87.

glimpses of the unseen»⁶². This being so, we must admit a radical difference between the Eudoxean view that the term *φαίνόμενα* can be used with reference to things that appear to or are perceived by the senses and the Platonic view that the term *φαίνόμενα* can be used with reference to sensible forms which are regarded as mentally apparent without being *ὄντα τῇ ἀληθείᾳ*⁶³. To our way of thinking, it is remarkable that Plato's metaphysical approach to *φαίνόμενα* harmonizes well with the doctrine that «the human mind is enabled to detach itself from the sensible incarnations of beauty and to reach the intelligible beautiful which is the most real»⁶⁴, whereas Eudoxus' empirical approach to *φαίνόμενα*, which contrasts sharply with the foundations of Plato's theory of Forms⁶⁵, makes it clear that for Eudoxus the beautiful is not a transcendent entity.

Granting this to be true, we consider that Eudoxus might have exerted influence upon Aristotle, who had no hesitation in stating that the beautiful resides «in greatness and order»⁶⁶. Furthermore, we put forward the opinion that Eudoxus concurred with Aristotle in observing that «they are in error who assert that the mathematical sciences tell us nothing about beauty...The main species of beauty are orderly arrangement, proportion and definiteness; and these are especially manifested by the mathematical sciences»⁶⁷. In other

62. Cf. H. BAKER, *op. cit.*, p. 271. To our mind, Eudoxus, who approved of the controlled use of music in the treatment of those with physical or mental disabilities (cf. C.N. POLYCARPOU, Are there Passages from Jamblichus' Work *On the Pythagorean Way of Life* which can be traced back to the Eudoxean Biography of Pythagoras? (in Greek), *Platon*, 54, 2004-2005), was probably the first to assert that Pythagoras «sought to restore or to maintain in the psyche and the body the rhythms that characterize the functioning of the healthy psyche and body» (cf. C. CAVARNOS, *Pythagoras on the Fine Arts as Therapy*, Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1994, p. 37). Granting this to be true, we put forward the opinion that Jamblichus did not only remark that the so-called *noble kinds of dances* were used by Pythagoras «as therapy in the sense of a health-preserving agency» (cf. *ibid.*, pp. 41-42) but also affirmed that for Pythagoras *beautiful shapes and forms*, which were presented to the sense of sight by the art of painting, could lend themselves to «therapeutic uses» (cf. *ibid.*, p. 44) because he had access to the Eudoxean biography of Pythagoras.

63. Cf. H.G. LIDDELL- R. SCOTT, *op. cit.*, p. 1913.

64. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *The Reality of Creation*, New York, Paragon House, 1991, p. 125.

65. Cf. C.N. POLYCARPOU, Menaechmus' Philosophical Investigations, *Philosophia*, 29, 1999, p. 68.

66. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *op. cit.*, p. 125. It must be noted that the way in which Aristotle conceives the Eudoxean proportion theory to operate in zoology (cf. J. VUILLEMIN, *De la logique à la théologie*, Paris, Flammarion, 1967, pp. 17-18) makes it clear that Aristotle is not entirely negative towards Eudoxean aesthetics. In other words, taking into account that for Aristotle the Eudoxean proportion theory was of much help to those who intended to explicate the way in which the parts of the various animals function, we are inclined to think that Aristotle related beauty to function (cf. N. CHRONIS, Beauty as a Cause. Condemnation or Justification of Art?, *Diotima*, 9, 1981, p. 89), by asserting «that in not one of them (of the various animals) is Nature or Beauty lacking» (cf. ARIST., *H. A.*, A5, 645 a 22-23; the translation is by A.L. PECK, *Aristotle. Parts of Animals*, Cambridge Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1983⁶, p. 101), because he had familiarized himself with Eudoxean aesthetics.

67. Cf. ARIST., *Metaph.*, M3, 1078 a 33-1078 b 2. (The translation is by H. TREDENNICK, *Ari-*

words, from Sir W.D. Ross's statement that «the thinkers here criticized are those referred to in B. 996 a 32 as τῶν σοφιστῶν τινες οἷον Ἀριστιππος»⁶⁸, we gather that the aforementioned passage from Aristotle's *Metaphysics* appears initially concerned to defend an Eudoxean position against the Aristippeans⁶⁹.

With a view to facilitating research, we may stress the point that it is highly improbable that Eudoxus was unable to appreciate the full significance of the Pythagorean conceptions of order and symmetry (ἡ μὲν τάξις καὶ συμμετρία καλὰ... ἡ δὲ ἀτάξια καὶ ἀσυμμετρία αἰσχροί...) ⁷⁰. Being admittedly a man of moral integrity⁷¹, Eudoxus might have focussed his attention on the moral

stotle. *Metaphysics. Books X-XIV*, Cambridge Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1935, p. 193). It deserves to be noted that, according to P. BRILAS-ARMENIS, *Philosophical Works* (in Greek), vol. 4, part 1, Athens, 1973, pp. 425-426, Aristotle wrote the aforementioned passage in order to produce evidence in support of the view that unity in variety has priority over any other aesthetic principle. To our way of thinking, Eudoxus must have realized that unity in variety, which harmonized well with the teachings of the Pythagoreans (cf. *supra* and n. 18), had a great deal to do with hedonism, because it was in line with the view that beauty is a set of properties of an object that makes the object capable of producing a certain sort of pleasurable experience in any suitable perceiver (cf. P. BRILAS-ARMENIS, *op. cit.*, pp. 420-421).

68. Cf. Sir W.D. ROSS, *op. cit.*, p. 418.

69. In view of some points of similarity between the Aristippean refutation of the mathematicians and the Protagorean one (cf. F. LASSERRE, *The Birth of Mathematics in the Age of Plato*, London, Hutchinson, 1964, p. 19), which was familiar to Eudoxus (cf. *supra* and n. 27), we may fairly assume that the aforementioned passage from Aristotle's *Metaphysics* goes back to Eudoxus. With a view to conducting a polemic against Aristippus, Eudoxus might have stated that the keynote of Pythagorean aesthetics, which contributed greatly to the mathematization of the fine arts (cf. M. LOI, *Les mathématiques et l'art: de Pythagore à Bourbaki*, *Diotima*, 10, 1982, p. 54), was the need for mathematic expression of those forms and structures (cf. *ibid.*, p. 58) which had the quality of being more agreeable to the senses (cf. *supra* and n. 67).

70. Cf. ARISTOX., F 35 Wehrli. As a matter of fact, G.L. MAHNE, *Diatribes de Aristoxeno philosopho peripatetico*, Amsterdam, den Hengst, 1793, pp. 102-103, rightly highlighted the importance of this fragment. In our opinion, it is worth adding that Aristoxenus' phrase τὴν τρυφήν τεταγμένως προσφέρεσθαι (cf. ARISTOX., F 35 Wehrli) has something in common with the so-called Eudoxean phrase ἕκαστον... τὸ αὐτῷ ἀγαθὸν εὕρισκειν, ὥσπερ καὶ τρυφήν (cf. EUDOX., D 3 Lasserre).

71. Cf. EUDOX., D 3 Lasserre. Taking into account that the musician Damon of Oa, who was the first to explain and analyse in detail the moral implications of aesthetic ideas (cf. E. MOUTSOPOULOS, *Poiésis et Technè*, vol. 1, Montréal, Éditions Montmorency, 1994, p. 126), exerted influence upon Archytas (cf. IDEM, *Presocratic Thought* (in Greek), Athens, Gregores, 1978², p. 64), we are of the opinion that Eudoxus took a great interest in the Pythagorean background of Damon's aesthetics (cf. IDEM, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique*, Athènes, Hermès, 1975, p. 132). On the other hand, we do not disregard the fact that, far from developing a sophisticated theory of aesthetics based on the general notion of κάθαρσις (cf. F. HOESSLY, *Katharsis: Reinigung als Heilverfahren*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2001, p. 188), Eudoxus insisted on the necessity of having a clear conception of the medical implications of κάθαρσις (cf. *ibid.*, pp. 154-155). With a view to shedding light on the medical implications of κάθαρσις, we suggest that in all probability Plutarch made a comparison between the habit of drinking wine and that of expressing grief by paying attention to flute- music (cf. E. HOWALD, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, *Hermes*, 54, 1919, p. 204) because he had drawn upon Eudoxus. In

implications of the Pythagorean conception of ἀλθιθής φιλοκαλία, which does not seem to be in contradiction with Aristotle's reference to ἡθός...ἀλθιθὸς φιλοκαλόν...κατοκώχμων ἐκ τῆς ἀρετῆς⁷². In point of fact, being a famous

other words, it may be a coincidence, but Plutarch's aforementioned reference to the habit of expressing grief by paying attention to flute-music reminds us of the medical implications (cf. H. FLASHAR, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, *Hermes*, 84, 1956, p. 29) of Archytas' reference to flute-music (cf. M. TIMPANARO CARDINI, *Pitagorici*, vol. 2, Firenze, La Nuova Italia, 1962, p. 380), which was familiar to Eudoxus, whereas Plutarch's aforementioned reference to the habit of drinking wine reminds us of Eudoxus' reference to the effects of drunkenness (cf. EUDOX., F 300 Lasserre).

72. Cf. ARIST., *E.N.*, K9, 1179 b 8-9. Keeping in mind that the avoidance of the implications of the term ἀρετή is characteristic of Eudoxeanism (cf. C.N. POLYCARPOU, Amelinias' Conception of 'Ἠσυχία', *Philosophia*, 34, 2004, p. 263) and taking into account that Eudoxus attached great importance to the Anaxagorean distinction between φαινόμενα and ἄδηλα (cf. *supra* and n. 62), we put forward the opinion that Eudoxus' approach to φιλοκαλόν ἡθός had a great deal to do with the Pythagorean distinction between φαινόμενον κάλλος and ἄδηλον κάλλος. In other words, we consider that for Eudoxus the so-called Pythagorean equilateral triangle was the very perfection of φαινόμενον κάλλος (cf. *supra* and n. 49), because the sum of the first four numbers (τετρακτὺς) produced the number ten, i. e. a number capable of being represented by dots in an equilateral triangle (cf. A. DELATTE, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris, Champion, 1915, p. 256), which symbolized the secrets of the Universe (cf. N. TAYLOR, *The Pythagorean Conception of Ἀρμονία* (in Greek), Athens, Nefeli, 2000, p. 43). Now, in spite of the fact that Theon of Smyrna contended that the τετρακτὺς produced a πυραμῖς, i. e. a tetrahedron whose surfaces were equilateral triangles (cf. H.S. SCHIBLI, Pythagoreanism, in E. CRAIG, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 7, London, Routledge, 1998, p. 858), we may rest assured that Theon's view was not only mathematically wrong (cf. K. VON FRITZ, Philolaos, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, suppl. vol. 13, München, Druckenmüller, 1973, p. 465) but also out of line with the Eudoxean definition of πυραμῖς (cf. F. LASSERRE, *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, Berlin, de Gruyter, 1966, p. 175). To our way of thinking, in view of Eudoxus' reference to the construction of πεντάγραμμον (cf. *supra* and n. 42), it seems reasonable to infer that Eudoxus laid special emphasis on the primacy of the τετρακτὺς, which was indissolubly linked to πεντάγραμμον (cf. J.-F. MATTÉI, *op. cit.*, p. 121) and represented the original insight of Pythagoras (cf. K. VON FRITZ, Pythagoreer, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. 24, part 1, Stuttgart, Druckenmüller, 1963, p. 259). In this connexion we may note that in all probability the sacred figure of the τετρακτὺς (cf. I. GOBRY, *op. cit.*, p. 113) had something to do with Polycleitean aesthetics (cf. A.H. BORBEIN, Polykleitos, *Yale Classical Studies*, 30, 1996, p. 88), notwithstanding the fact that Polycleitus' sources were quite heterogeneous (cf. C. HUFFMAN, Polyclète et les Présocratiques, in A. LAKS-C. LOUGUET, *Qu'est-ce que la Philosophie Présocratique?*, Lille, P.U.S., 2002, p. 325). Taking into account that Eudoxus was a Pythagorean who had given a course of lectures on περὶ κόσμου (cf. C.N. POLYCARPOU, On Eudoxus' *Περὶ κόσμου*, *Diotima*, 33, 2005, p. 136), we have reason to believe that Eudoxean aesthetics harmonized well with the Pythagorean doctrine that there were some points of similarity between the ἄδηλον κάλλος of the structure of the Universe and that of the so-called magnificent works of art (cf. K. JOEL, *Geschichte der antiken Philosophie*, Tübingen, Mohr, 1921, pp. 379-380). This being so, we may reach the conclusion that Eudoxus was an ardent supporter of the Pythagorean doctrine that «human beings should... imitate the patterned rhythms of the cosmos and should achieve thereby a kind of satisfaction which is at least aesthetic» (cf. R.C. LODGE, *Plato's Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953, p. 248).

advocate of genuine Pythagoreanism⁷³, Eudoxus must have known right well that the Pythagoreans had no hesitation in subordinating the general study of beauty to the general study of goodness⁷⁴.

Christopher N. POLYCARPOU
(Athens)

Η ΕΥΔΟΞΕΙΟΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Διαφωνούντες πρὸς τὴν ἐκδοχὴν κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Εὐδόξος διὰ τῆς περὶ ἀναλογιῶν θεωρίας του ὑπετύπωσε τὴν αἰσθητικὴν τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων, ὑποστηρίζομεν ὅτι ὁ Εὐδόξος οὐδέποτε ἀπέστη τῆς πυθαγορείου διδασκαλίας κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ κάλλος τῶν ἔργων τέχνης ἀποκαλύπτεται μέσω μαθηματικῶν δομῶν. Κατὰ τὴν ἄποψίν μας, ἐπίκεντρον τῆς εὐδοξείου αἰσθητικῆς ἀπετέλεσεν ἡ καλουμένη *χρυσή τομή*, βάσει τῆς ὁποίας ἡ ἀληθὴς φιλοκαλία ταυτίζεται πρὸς τὸ ἄδηλον κάλλος τῆς δομῆς τοῦ σύμπαντος.

Χριστόφορος Ν. ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΥ

73. Cf. *supra* and n. 72.

74. Cf. J. WALTER, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum*, Hildesheim, Olms, 1967², pp. 102-103.

HEGEL'S UNDERSTANDING OF THE CLASSICAL AESTHETIC IDEAL. A SYSTEMATIC APPROACH

Introductory Notes. In the last decades many discussions concerning Hegel's aesthetics concentrated on the question whether its unique systematic nature leads unavoidably to the concept of the *Vergangenheitscharakter* of art. This concept became synonymous to the idea of the death of art¹, at least if one follows Hegel's line of thought. Many interpreters attempted to turn the tables and find ways of modernizing Hegel's aesthetics² and using it for the purpose of understanding modern art too. We agree with the opinion of A. Gethmann-Siefert³, who showed that this modernization of Hegel's aesthetics necessitates a withdrawal from the Hegelian systematic, which is unfair to Hegel's own intentions. With this article we present the systematic lines of reasoning that take us to the Hegelian concept of the classic Ideal, in order to defend the notion of the classicist nature of art in general.

A discussion of Hegel's aesthetics in general and his understanding of the Ideal of classic Art in particular is always very interesting and has to be taken into serious consideration for two reasons. Hegel offers a systematic approach to the problems of aesthetics making it possible to discuss many different forms and works of art with the help of only a few logical principles. The advantage of this approach is obvious, since one needs only to know the basic notions of his system to be able to understand his philosophy of art. On the other hand Hegel himself was a very good connoisseur of the history of artistic creation and has therefore managed to incorporate in his aesthetics the study and interpretation of a vast material, at least up to his time. In this sense one can assume that Hegelian aesthetics represent a good means for approaching the philosophical problems concerning classic art and the respective issues. The disadvantage of

1. See for example D. HENRICH, Zur Aktualität von Hegels Ästhetik, In: *Stuttgarter Hegel-Tage* (1970), ed. by H.G. Gadamer, Bonn, 1974, A. Gethmann-Siefert, Eine Diskussion ohne Ende: Zu Hegels These vom Ende der Kuns, In: *Hegel-Studien*, 16, 1981, p. 235.

2. Such attempts can be found in *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, ed. by W.E. Steinkraus and K.L. Schmitz, New Jersey, 1980, especially the article of T.M. KNOX, The puzzle of Hegel's aesthetics, pp. 1-10, and the article of C.L. CARTER, A re-examination of the "death of art" pp. 83-100.

3. A. GETHMANN-SIEFERT, Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Ästhetik, *Hegel-Studien*, 19, 1984, pp. 205-258.

Hegel's aesthetics lies therein, that it does not deliver a principle for understanding the artistic creation after its own time, since after Hegel's time the course and the interests and the ideals of art followed other directions than those conceived as essential by Hegel. The challenge therefore consists in conceiving systematic aesthetics that can incorporate art of modern times.

The Idea of Art Beauty. The Ideal. 1. *The position of Art in Hegel's System of Philosophy.* Before we proceed to the actual investigation of Hegel's understanding of classic art, we have to present his basic ideas on art and his concept of beauty, without which no proper comprehension of the corresponding analysis of the forms and works of classic art can arise. In Hegel's thought every conceivable object of knowledge must find its way into the system or it must have an appropriate position in it; otherwise it cannot be regarded as properly understood. Only through systematization knowledge of things becomes comprehensible at all. Otherwise, a subject matter is reduced simply to a fact of experience, which denies logical analysis and proper understanding. Therefore, the forms and works of art must also find their place in the system, in order to be properly comprehended. «Systematic» in Hegel's connotation means that an object of knowledge can be understood as a category of the system of philosophy. A category has then a specific location in the system because it represents a moment of the Notion or of the so called «Absolute Idea» itself during its process of realization. Notions or categories are namely according to Hegel not contingent, there is not simply that notion and then the other; they are deduced through a method called dialectic, which has a very concrete meaning in Hegel's thinking. Through the dialectical method one can move from more abstract to more specific notions, in the sense that the specific notions are explications of what is entailed in the abstract ones. Thus, for example Hegel begins his Logic with the notion of «pure Being», which is the most universal category and for this reason the most abstract too. He then proceeds to the logical deduction of other categories from it that are supposed to be the concrete manifestations of the content of Being itself; but the content is, at least at the beginning, hidden and not apparent in the category «Being». The Logic concludes then with the category called the Absolute Idea, in which the full content of Being is revealed. In other words Being itself, when it becomes manifest, is the Absolute Idea.

Now, as far as Hegel's system *as a total* is concerned, it is well known that it has a triadic character. The system is divided in three spheres, called Logic, Nature and Spirit. Logic is concerned with the categories that are completely universal in the sense that they apply, as one can expect from logical categories, to all possible objects of knowledge. Categories like Being, Essence, Identity, Existence are notions applicable to everything that there is. Most of the categories in Hegel's Logic are the traditional Aristotelian categories, but some

of them are not very explicit logical notions, for example Life, the Subjective and the Objective Idea which also appear in Hegel's Logic. Now, it is not immediately clear, what kind of ontological status Hegel exactly attributes to the categories of Logic. Most people tend to understand them as pure subjective entities that reside in the minds of thinking beings. But Hegel seems to be understanding them in a more realistic sense as actual entities, which at least make up the essence of things. If one moreover considers the transition of the Absolute Idea to Nature in the end of the Logic, one cannot easily refrain from thinking that Hegel was actually regarding this transition as an actual one, in the sense that the Absolute Idea or God freely decides to become the Other of itself or nature. Nevertheless, nature is *logically* speaking the necessary opposite to the Absolute Idea, even if one does not wish to attribute real existence to the Absolute Idea. According to Hegel's dialectical method notions themselves produce their own opposites. The aforementioned realization of the inner content of abstract notions though more specific ones occurs namely because of the fact that every notion always leads to its opposite through logical analysis. In a sense, every notion *is* its own opposite. Therefore the actual content of a notion consists therein, that it is itself *and* its opposite. This is furthermore the reason why the process of concretization of notions goes through three stages. If a notion namely is actually itself and its opposite, then it is also the *unity* of the opposites. The first dialectical step consists in showing how a concept becomes its opposite, while the second consists in bringing about the unity of the opposites, which is then according to Hegel a *new* notion or category, a more concrete one, on which the same process can be equally applied.

Likewise, if nature in general is seen as the dialectical opposite of the Absolute Idea, then it follows logically that there is also the unity of these two main opposites of the system. This unity is according to Hegel the notion of Spirit. Now, one must keep in mind that there is a reason, why Logic culminates in the Absolute Idea, which in turn explains why the process and the dialectical movement must have an end. The Logic began with pure Being, which is the most universal notion and therefore the most abstract one, or in other words completely void of differentiation and definition. While one approaches the Absolute Idea, one obtains notions that carry more content or which are more differentiated in themselves. Finally then, with the Absolute Idea one arrives at the notion, which includes all content in itself in the sense that it is a *complete unity of opposites*. Every moment of the opposition is contained in it. The first complete notion is the Absolute Idea, and the only possible new opposite for it can be nothing else than becoming the simple *Other* of itself. The Other of the Absolute Idea is according to Hegel «Nature», in which the Logical is lost and can only be assumed as nature's *essence*. But the otherness of nature is at long last overcome in Spirit, where the Absolute Idea according to Hegel's concept *returns* to itself. Because the Other of the Absolute Idea, nature, is *essentially*

the same as the Idea, their difference is being overcome; actually it is furthermore logically necessary that they become unity as well. This unity exists as that which is called «Spirit».

Spirit, like the other two spheres of categories, is in itself differentiated or contains a multitude of notions that are deduced the same way one proceeds in the derivation of categories in the Logic and the Philosophy of Nature. According to Hegel, there is then three basic subspheres in Spirit: Subjective, Objective and Absolute Spirit. The first one can be seen as the usual notion of mind or subjective thinking. Objective Spirit has in Hegel's Philosophy the meaning of an external reality, which is shaped and exists as spiritual being; obvious examples of that are the human laws and institutions, the states and finally the whole of human history. But the relevant part for our considerations is the subsphere of «Absolute Spirit», which is subdivided in Art, Religion and Philosophy. These three forms of Spirit are special in the sense that all three of them are realizations of the perfect unity of the Absolute Idea with its Otherness, namely nature, and represent moreover its complete return upon itself. In this context Art, Religion and Philosophy are the concrete ways in which the Absolute Idea or God unites itself with its Other. At the same time this unity is also a unity of man as subjective spirit with God, because the actual realization of the unity of the Absolute Idea with its Otherness is being carried out by human activity in the history of mankind.

There is at last a difference between the three forms of the Absolute Spirit for the reason that the realization of the unity of the Idea with its Otherness can and must take place in three different mediums or elements. The first of these elements is sensible reality itself, the material things. This is Art, which is therefore to be understood as the sensible appearance of the Idea⁴. But there is an internal limitation in art which makes it at long last inappropriate for the full uncovering and depiction of the Idea. The Idea is namely notion, «Begriff», and the sensible world is essentially a foreign element for it. The Idea must therefore find that medium of realization, which is completely conform to itself. The second attempt to find this medium is Religion whose element is closer to that of notion itself, namely mental representation (*Vorstellung*). This element has left the sensual reality behind and exists in humans minds themselves, but is pictorial and still not completely compatible with notion itself. In Philosophy finally the Spirit arrives at the medium which absolutely coincides with itself, because it is itself. Philosophy is therefore according to Hegel both the culmination of human knowledge as well as the medium, in which the Absolute Idea reaches itself in its Otherness.

4. All citations are from HEGEL's *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969, vols. 1 and 2. In this case vol. 1, p. 151.

2. *The Idea of Beauty in General, the Ideal.* Bearing these systematic prerequisites in mind, we can now proceed to the elucidation of the Hegelian conception of Beauty. According to the German philosopher every existent thing possesses Truth only as far as its existence conforms to the Idea⁵. Beauty on the other hand means that an existent thing moreover *reveals* this conformity because it is immediately apparent to consciousness that a particular thing is in unity with the Idea⁶. Such a thing can be called beautiful according to Hegel, and when it represents the outcome of human work it is called a work of art. We see then that there is in Hegel's thinking both an identity as well as a differentiation between the True and the Beautiful. The identity consists in the presupposed unity of Idea and Existence in both cases. But the beautiful object has moreover the quality that its appearance immediately reveals to consciousness through the senses its conformity to the Idea. The object which contains truth is an expression of the Idea, but its truth or conformity with it can only be revealed by thinking, or otherwise it remains hidden.

There are then beautiful objects in nature too, according to Hegel. These objects are of organic nature, because Beauty represents the Idea as far as the Idea is apparent in an existent thing, and the only things of nature that are manifestations of the Idea are the living things, the organisms. Otherwise a non-living thing of nature can only then be beautiful, if its appearance is symmetrical and harmonic revealing thus a principle of inner unity. The beauty of such a natural object is not very extraordinary because the principle of unity is not very deep, it concerns actually only the superficial mathematical relations of its form⁷. Organic things offer the most complete revelation of beauty in nature, and the most elevated form of organism is the human body. Beauty of natural things is incomplete and imperfect in several ways. Firstly, there is a disagreement between the external form of the natural thing with its inner substance, which is the Idea itself. Secondly, natural things are subject to the multiple conditions of their physical existence and often also to the aims they are used for. Finally, things of nature are completely finite in their existence and belong to a species, therefore do not possess the character of selfhood and freedom⁸. Therefore, really beautiful is a thing only as a work of art.

The logical necessity of the work of art is derived, according to Hegel, from the fact that the True has to find a medium of existence, which is not liable to the imperfections of the beautiful objects of nature just mentioned. The true object, whose existence conforms to the Idea, has to be freed from the restrictions and the contingencies of nature and find a compatible medium of presentation⁹.

5. *Ibid.*, p. 150.

6. *Ibid.*, p. 151.

7. *Ibid.*, pp. 178 ff.

8. *Ibid.*, p. 190.

9. *Ibid.*, p. 202.

This medium is then free, because it exists for its own sake and is called work of art. Works of art comprise three aspects that have then to be taken into consideration. A. they represent the pursue of an ideal form, the ideal. B. The realization of the ideal is the work of art itself. C. the living carrier of the ideal is the artist.

The ideal is that form, which is worth depicting, because it is truly beautiful. It comes about through a purification process, which implies that the true object, actually a beautiful individual human being in its best actualization, is cleared from the above mentioned restrictions and contingencies. Through this purification a form comes about which corresponds to and manifests the spiritual inner or the soul of the individual and its substantial content. The ideal form has to be considered therefore as a reality which reveals the inner through an external thing, such as the living individual. Hegel writes that the ideal of art consists in «bringing back the external being into the spiritual, so that the external appearance becomes consistent with it and reveals the spiritual as well»¹⁰. This process has the disadvantage, at least in comparison to what philosophy can accomplish, that the conformity of inner meaning and external appearance does not reach the level of thinking, and thinking is according to Hegel the only really adequate medium for spirit. The ideal as it is depicted in a work of art is nevertheless a reality that has left the realm of individual restrictions and natural contingencies and has elevated itself to the level of universality, but a universality that exists as an external thing.

The most appropriate manifestation of the ideal takes place through the depiction of a living individual. With this is meant an individual subjectivity that carries in itself a substantial content, which it moreover brings forth and makes apparent. The substantial content does not appear in this case per se in its universality, but the individual itself is freed from its restrictions and natural dependencies, it is free to exist as universal being. Inner peace, contentment and self-sufficiency account therefore in the above mentioned respect for the depiction of a living individual that represents the ideal¹¹. Such manifestations of the ideal are represented for the same reason by deities and heroes, as this happens in the works of classic art. Gods and heroes are individuals that have overcome through the power of their individuality the opposing forces of nature and stand there peaceful in themselves even when they represent the outcome of a tragic collision.

The proper content of the ideal, and especially of the classic ideal, is therefore the Divine, as Hegel puts it. Art has to depict the Divine, because it alone

10. *Ibid.*, pp. 206 ff.

11. *Ibid.*, p. 206.

corresponds to the conditions developed up to now. Of course the substance of the Divine can most of all be comprehended by thinking. For this reason it has a side, which can be considered as evading all concrete specification, and in this sense it cannot become an object of art, or it cannot be portrayed at all, as for example the Jews and the Muslims believe. But, according to Hegel, God has essentially and intrinsically in Himself qualities and attributes and can therefore be depicted¹². This is the work of the imagination that takes up the divine attributes and presents them in ideal forms or through the means of individual deities that are made to reveal the godly attributes. This takes place foremost in classic greek art, where the *one* divine substance is divided in a multitude of individual deities that carry, each in itself, some special characteristic of the one deity. The Divine is also present in the spirit of human beings, in their thinking and in their will, according to Hegel. Art can portray this presence of the divine content in humans through the depiction of heroic or holy persons. Such ideal persons are formed artistically to manifest their inner peace and calmness as they are actual existent things that have become fully consistent with the Idea itself.

Human individuals are called noble, excellent and even perfect when they are thought to have reached a status, where their will and their character is defined through the spiritual and the divine. Such an individual finds then his interests and his actions centered on the Godly, and it feels that God alone can satisfy its substantial needs. This leads us to understand that the Divine has a further realization in the actual world, through a series of actions of persons of the above constitution. This kind of *action*¹³ can moreover qualify as a model for the work of art, since it reveals an ideal content through the activity of a concrete individual person. So, the ideal represents the Divine, but the Divine itself is also activity and realization of itself. This realization however cannot happen without particularization and one-sidedness. The particular sides of the divine content stand therefore in a relation and often in opposition to each other. The same thing becomes apparent in art as well, for example through the illustration of the fights and the conflicts of the individual Gods, who oppose themselves to each other or take party.

The ideal which is manifested through divine persons has then to undergo a series of realizations and transformations due of its involvement with the surrounding reality. The divine person has to reveal its ideal character through its actions, and these take place in a non ideal reality. The divine person is surrounded firstly by a general reality, the world-situation¹⁴, like Hegel calls it, and then is embedded in special situation¹⁵, which it has to overcome in order to

12. *Ibid.*, p. 231.

13. *Ibid.*, p. 233.

14. *Ibid.*, p. 235.

15. *Ibid.*, p. 257.

reveal its inner divine substance, or its virtue. The special situation is namely characterized though a moral conflict, which arises on the basis of the clash between the dominant ethics in a society and a new moral spirit, represented by the divine person. All these aspects become objects of art, especially in its classic form.

3. Particularization of the Ideal. Classic Art. 1. The Art Species. Classic Art arises out of the *differentiation* or *particularization* of the general notion of the ideal as it was presented in the above. Hegel speaks of the *special forms* of art as corresponding to the development of the content of the general notion of the ideal¹⁶. There are three forms of art according to Hegel. First, the symbolic art¹⁷, in which the Idea is still *in search* of its appropriate expression, where therefore the work of art still does not manage to become a proper manifestation of the ideal. This form of art is abstract and indefinite and finds it expressive materials in accidental external objects and the contingencies of human life, which do not suffice to express the Idea. The symbolic form, which covers essentially the old Egyptian, Near Eastern and Indian cultures, is marked by an imbalance between the internal and the external, between Idea and nature, the imbalance being weighted toward the external, toward the object, toward nature. Then there is classic art¹⁸, which is art per excellence. In classic art there is a perfect correspondence between the Idea and its expression or a perfect unity between content and form. In it Spirit finds therefore for itself an adequate form, in which it can unite with an external reality, though the perfect medium of its existence would still be thinking or the spirit of an individual human being. This is the era, in which according to Hegel art most fully succeeds as bearer of Spirit in its return toward itself. It combines the Idea with the sensuous most adequately, something art must accomplish in order to most fully realize itself, since it is the domain of the subjective and the sensuous. Finally, when the artist begins to feel the inadequacy of art as such to express the Idea, but he is still confined to this form of consciousness and cannot ascend to the level of thinking comprehension, we have romantic art.

In Hegel's words is «classic art the middle point of art as the perfect unity of content with its completely appropriate form, which is developed to free totality.»¹⁹ In this respect the work of art represents a reality which identifies itself with the notion on beauty. What symbolic art could not find and realize, becomes real in classic art. Classic art brings therefore the notion of beauty to appearance, and the ideal provides in it both the content as well as the form. For

16. *Ibid.*, p. 389.

17. *Ibid.*, p. 390.

18. *Ibid.*, p. 391.

19. *Ibid.*, vol. 2, p. 3.

this reason classic art is, what art according to its notion ought to be. The object of classic art is a free totality or a being which develops itself in otherness and therein still remains with itself, or the inner that is related to itself in its objectivity²⁰. The above mentioned perfect unity of content and form denotes furthermore an identity between the meaning and its bodily incorporation, since there is no more any difference between the two as in symbolic art. Spirituality does not only suggest itself through the work of art, but is rather completely apparent at it. The work of Art portrays a particular individual, which is carrier of an Idea and even in such a way that its form is completely corresponding to the meaning of that Idea. This is the reason, according to Hegel, why greek art is often accused of anthropomorphism, which in this sense is by no means a shortcoming.

2. *Classic Art*. Greek art is obviously, at least in the way it is defined here, the most perfect example of classic art. Hegel writes that the historic realization of the classic ideal is to be found at the Greeks. Its multiple forms and materials is a gift given to the greek people, which has to be honored for contributing the highest form of art.²¹ Besides that, Hegel explains the reason why the Greeks were able to produce the highest form of art, by saying, that the greek nation stands, historically speaking, in the fortunate middle between moral substance (*Sittlichkeit*) and free self-conscious subjectivity, avoiding on the one hand the unfree despotisms of the east, where the individual is absorbed by the universal substance and has no rights as a person, and on the other hand the other extreme of the absolutely free and separated subjectivity of the west, which finds itself at least at the beginning in conflict with the universal substance, represented in the social institutions and the objectively valid morality, and has therefore to find a deeper way of reconciliation with it, which arises out of its own personality. In the greek nation the individual was *immediately* both free subjectivity and united with the vital interests of the society and the state.

Hegel goes after that to the examination of classic art itself in three steps: Firstly, he gives an account of the *emerging* of classic art. In opposition to symbolic art, which is, both historically and logically, the immediate form of art in the nations of the east, classic art arises through a historical and spiritual process of the greek nation. This process consists in overcoming the expressive media, for example several natural elements and animals, used in symbolic art and reaching the consciousness that real beauty arises through the depiction of a free subjectivity, whose bodily constitution utterly reveals the spiritual. Secondly comes the exposition of classic art itself with its Ideal finding its embodiment in the world of the different deities. Thirdly, Hegel discusses the vanishing of greek art, which accompanies the historical crisis of the greek

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 15.

world and the preparation for a new spirit.

As far as the process of formation of the classic ideal is concerned, Hegel mentions the following as the most important factors²²: Firstly, there is a degradation of animal nature in greek culture. Asian nations have a much higher appreciation of animal nature as a symbol of vital powers, which led to the cult of specific animal species. The Greeks don't have such a high appreciation of animal nature as one can see in the fact that after animal sacrifice the victims were eaten. In mythology we find several depictions of heroic acts, where animals are considered as hazardous and get killed. In several other mythological narrations appears the degradation of animal nature through the metamorphosis of men into animals, whereas this transformation actually means a punishment and a deprivation of the higher human nature. A second factor playing a very important role in the formation of the classic ideal is the battle between the old and the new gods of the greek religion. Hegel assigns a great importance to this factor, because it implies the passage from the conception of the Divine through a personified force of nature to really anthropomorphic gods, where deities appear as real individuals with free subjectivity²³. After that the greek nation has found its real gods that become the highest ideal of its multiple works of art.

3. *The Classic ideal.* The Pantheon of the new gods represents therefore the most appropriate object for becoming the ideal of classic art. Hegel investigates the classic Ideal systematically and as usually in his works through the aspects of its general notion, its particularizations and its concrete individual forms²⁴. The idealized Human is both content and form of the classic ideal, denoting on the one hand the human body as the means of presentation, and on the other hand Spirit as the inner content²⁵. As the ideal of classic art comes to be realized only by the overcoming of preceding elements, the first point to develop consists in making manifest that it has truly arisen through the creative activity of human spirit, or that it has found its origin in the inner personal thought of the poets and of the artists. Hegel observes that the classic Ideal arises not immediately like in symbolic art, but as a result of the above mentioned process and is therefore a product of human activity and especially of poets and artists. Hegel means by that that it was actually Homer and Hesiod who gave the Greeks their Gods through a free creating artistic process. These Gods were conceived as concentrated individualities²⁶, meaning that their *content* is identical with their individual character. They are abstracted from all particu-

22. *Ibid.*, p. 27 ff.

23. *Ibid.*, p. 39 ff.

24. *Ibid.*, p. 66 ff.

25. *Ibid.*, p. 67.

26. One could object that Greek mythology relies on ancient traditions and even the religious

larities or present us with a substantial individuality. Indeed, what we discover in them is their spiritual and immutable individuality. They stand away from the world of change and illusion, where want and suffering reign, away from the troubles which are connected to the pursuit of human interests, and retire within themselves resting upon their own universality as upon an everlasting foundation where they find their felicity and contentment.

The greek gods do not represent forces of nature, they represent spiritual beings with a special character and a concrete definition, with which they identify themselves. But their definition does not make them for this reason finite, because they are at the same time divine and universal, since they carry their distinctive spiritual feature as a universal feature. As Hegel mentions, this unity of universality and particularization in the deities is what gives the true classic ideal an infinite certainty and peace, a happiness without worries and filled with freedom²⁷. For this reason, this kind of stringent peace, which is not dead and cold, is the best form of presentation for these gods, and this happens in classic sculpture. Because the new gods constitute the beautiful in classic art, their special character is on the other hand not purely spiritual. It is revealed under an external and corporeal form which addresses itself to the eyes as well as to the spirit. This ideal no longer puts up with the symbolic element. Classic beauty causes spiritual individuality to enter into the realm of sensuous reality. It is born of a harmonious fusion of the outward form with the inward principle, which it animates. For this very reason, the physical form as well as the spiritual principle, must appear liberated from all the accidents that belong to outer existence, from all dependence upon nature. It must be purified and noble so that the appropriate qualities of the particular character of a certain god and the general forms of the human body will be in free accordance and in perfect harmony.

Polytheism is for Hegel an essential feature of classic art, because it displays the Divine divided in many special individualities, and because to this point of view belongs a multiplicity of forms. It is essential to the greek notion of divinity that it differentiates itself in several distinct moments, which all together build up the greek pantheon. These deities are not allegoric figures²⁸

doctrines of the peoples of the Orient. If one takes into consideration the Asiatic, Pelasgic, Dodonian, Indian, Egyptian, Orphic origins that went into greek religion, how can one say that Hesiod and Homer gave the greek people their gods? But in this case it is obvious that tradition has furnished the materials, but it was the poets who furnished the formatting idea of the greek Ideal and this is actually what Hegel means. Moreover the great poets even discovered the appropriate forms to address the Ideal. The point is that greek art is not immediate like the symbolic one, but is a result of the cultural evolution that took place in the greek people.

27. *Vorlesungen über die Ästhetik*. vol. 2, p. 74.

28. *Ibid.*, p. 80.

according to Hegel, they rather represent real individual deities. Apollo is not an allegory of knowledge, he is knowledge itself and this is what makes him divine. The greek gods are therefore *divine individuals*. But because of the priority of the individuality in this kind of divinities the greek pantheon fails to reach a systematic unity and the gods are not always able to preserve and to conform to their special character. Hegel mentions for example that Zeus²⁹ is thought of as father of gods and humans who reigns over them, but then one sees in many instances that his power is not absolute, because in such a case it would hurt the individuality of the other gods that are considered equally divine.

The greek gods are therefore conceived as divine individuals and for this reason it was possible for classic art to depict them, especially through sculpture. The depiction of the gods according to the classic ideal takes place in such a way that their spiritual individuality is not portrayed in situations where they enter into relation with each other, and which might occasion strife and conflicts, but in their eternal repose, in their independence, freed as they are from all aspects of pain and suffering, and in their divine calmness and peace. This perfect calm which reveals nothing void, cold, inanimate, but is on the contrary full of life is the most essential element of presentation to the gods of classic art. When they are then thought to be taking part in the attainment of particular ends, their actions must not be such as to engage into or to engender collisions. Sculpture is that art which more than the others represents the classic idea with that absolute independence wherein the divine nature preserves its universality while united with a particular character. The calm of the plastic, which arises through formative activity onto a solid material, is the only one capable of bonding the sensual with a permanent or immutable form that expresses the divine character of the gods.

4. *The Dissolution of the Classic Ideal.* Unfortunately, displaying gods in their particular form leads to the consciousness of their finite side and limitedness. Gradually arises the deeper insight, that no form whatsoever, even the classic form, can be adequate for the Divine, and the greek gods are doomed to vanish³⁰. The reason of the disappearance of the greek gods lies in themselves, in their individuality, which at long last fails to bring the Divine, which is the absolute universal being, to knowledge. It is furthermore art itself that discloses the insufficiency of these gods. Thinking, which is according to Hegel the only appropriate form, in which god as absolute Spirit becomes equal to itself, cannot finally be content with the *exteriority* of art and its products. The consciousness of the insufficiency of the greek deities as absolute ideal arises in two forms: Firstly in the idea of destiny, which is conceived as a force

29. *Ibid.*, p. 84.

30. *Ibid.*, p. 99.

superior to gods themselves, then through the anthropomorphism of the deities, which often takes the grotesque form of the quarrels and the fights of the gods against one another. The first feature is depicted itself artistically in tragedy and the second in satire.

We see therefore that the Hegelian conception of art and beauty makes it impossible to dismiss the historical character of both these notions. Accordingly, Hegelian aesthetics lead unavoidably to the conception of the classicist nature of art. This does not straightforward imply that art in our time is dead. It rather presents a challenge for modern art and modern culture in general to seek and find a modern ideal. In any case the incorporation of the nihilistic spirit of our time into the aesthetics of Hegel seems, *prima facie*, highly improbable.

Pavlos KLIMATSAKIS
(Vaduz)

**Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΓΓΕΛΟΥ
ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΛΑΣΣΙΚΟΥ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ ΙΔΕΩΔΟΥΣ.
ΜΙΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

Π ε ρ ί λ η ψ η

Τις τελευταίες δεκαετίες οι περισσότερες μελέτες γύρω από την αισθητική του Έγγελου επικεντρώθηκαν στην εξέταση του ερωτήματος εάν ο συστηματικός της χαρακτήρας οδηγεί αναπόφευκτα στην έννοια του «θανάτου της τέχνης». Πολλοί έρμηνευτές επιχείρησαν να βρουν τρόπους να εκμοντερνίσουν την αισθητική του Έγγελου, με στόχο να την αξιοποιήσουν προκειμένου να έρμηνεύσουν μέσα απ' αυτήν και τη σύγχρονη τέχνη. Στο παρόν άρθρο προσπαθώ να διευκρινίσω μερικές βασικές ιδέες της έγγελιανής αισθητικής ακολουθώντας μία συστηματική και όχι απλώς έρμηνευτική προσέγγιση, δηλαδή έχοντας ως οδηγό τη διάνοηση του ίδιου του φιλοσόφου. Αυτή η συστηματική προσέγγιση οδηγεί, όπως διαφαίνεται μέσα από την ανάλυση του κλασικού ιδεώδους, στην έννοια του «κλασικού χαρακτήρα» της τέχνης εν γένει. Ο Έγγελος κατανοεί την τέχνη ως παρουσίαση της Ίδέας δια του αισθητού κατ' αναλογία με τον τρόπο που η θρησκεία και η φιλοσοφία εκθέτουν, κάθε μία στο δικό της στοιχείο, την Απόλυτη Ίδέα. Με αυτόν τον τρόπο η τέχνη καθίσταται συνιστώσα του συστήματος και αποκτᾷ τὸν λεγόμενο παρελθοντικό χαρακτήρα (Vergangenheitscharakter). Ἡ ἐνσωμάτωση ἐπομένως τῆς ἐγγελιανῆς αισθητικῆς στὴ φιλοσοφικὴ κατανόηση τῆς σύγχρονης τέχνης, με δεδομένο τὸ μηδενιστικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας, ἀποτελεῖ σχεδὸν ἀδύνατο ἐγχείρημα.

Παῦλος ΚΛΙΜΑΤΣΑΚΗΣ

ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ADORNO

Ἄν ὁ Adorno εἶδε τὴν τέχνη ὡς ἐκείνο ποῦ προσφέρει μιὰ ἐναλλακτικὴ λύση στὴ σκέψη¹, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ ἀποψὴ του γιὰ τὴ φιλοσοφία ἦταν στενὰ συνυφασμένη μὲ τὴ θεωρία του γιὰ τὴν αἰσθητικὴ. Ἄν καὶ ὁ ἴδιος ποτὲ δὲν υπέκρινε σὲ μιὰ αἰσθητικὴ ἀποψη τῆς φιλοσοφίας, ὡστόσο ἔδωσε μεγάλη ἔμφαση στὴν ἰδιαιτερότητα τοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖο, ὅπως στὸ ἔργο τέχνης, δὲν ἀποκαλύπτει τὴν ὁλότητα τῆς ἔννοιας ἀλλὰ μᾶλλον τὴ δομὴ τοῦ ἀληθινοῦ της περιεχομένου. Ἔτσι ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Adorno δὲν μπορεῖ νὰ βοηθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν κληρονομιά τῆς ἀποψὴς του γιὰ τὴ διαλεκτικὴ κριτικὴ ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται ἡ φιλοσοφία.

Ὁ Adorno ξεχώρισε ὡς κριτικὸς καὶ τῆς ἀποκαλούμενης «ἀνώτερης κουλτούρας» καὶ τῆς «μαζικῆς κουλτούρας», ἐφόσον παρήγαγε πολλὰ σημαντικὰ κείμενα καὶ στοὺς δύο αὐτοὺς χώρους. Τὸ ἔργο του διακρίνεται ἀπὸ τὴ στενὴ σύνδεση μεταξὺ κοινωνικῆς θεωρίας καὶ κριτικῆς τῆς κουλτούρας καὶ ἀπὸ τὴν ἱκανότητα νὰ συγκροτεῖ τὸ ὅλο πλαίσιο τῆς κουλτούρας μέσα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἐξελίξεις, ἀσκώντας συγχρόνως ὀξεία κριτικὴ ἀνάλυση.

Ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἐκπρόσωποι τῆς κριτικῆς θεωρίας, ὅπως ὁ Horkeimer καὶ ὁ Marcuse σπάνια ἀναλύουν καλλιτεχνήματα τῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὁ Adorno καὶ ὁ Löwenthal ἀνέπτυξαν καὶ συνολικὲς καὶ κριτικὲς θεωρίες, πραγματοποιώντας διεξοδικὲς μελέτες σὲ ὅ,τι ἐπρόκειτο ν' ἀποκαλέσουν «βιομηχανία τῆς κουλτούρας». Ὁ Adorno ἀρχισε τὴν κριτικὴ τῆς μαζικῆς κουλτούρας ἀπὸ τὸ 1932 στὸ ἄρθρο του «Γιὰ τὴν κοινωνικὴ κατάσταση τῆς μουσικῆς»² καὶ τὴ συνέχισε σὲ μιὰ σειρὰ μελετῶν γιὰ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ καὶ ἄλλες μορφὲς τῆς μαζικῆς κουλτούρας στίς ἐπόμενες δεκαετίες³. Ἀρχικὰ ὁ Adorno ἄσκησε κριτικὴ στὴ λαϊκὴ μου-

1. Ὁ T. EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990, κεφ. Art after Auschwitz: Theodor Adorno, σ. 347, στὴ διατύπωση αὐτὴ προσθέτει πὺς γιὰ τὸν Adorno τῆς Διαλεκτικῆς τοῦ διαφωτισμοῦ ἡ σκέψη «ἔχει γίνει ἐγγενῶς παθολογικὴ» διότι «ὅλη ἡ ὀρθολογικότητα εἶναι τὴν ὥρᾳ ἐργαλειώδης, καὶ ἀπλῶς τὸ νὰ σκέπτεσαι σημαίνει ἄρα νὰ βιαιοπραγεῖς καὶ νὰ ψάχνεις γιὰ ἐξιλαστήρια θύματα».

2. Th. W. ADORNO, On the Social Situation of Music, *Telos*, 35, Spring 1978, σσ. 128-164.

3. Πβ. λ.χ. Th. W. ADORNO, On the Fetish Character of Listening, στὸ A. Arato & E. Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford, Blackwell, 1978, σσ. 270-299· καὶ On Popular Music, *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 1941, σσ. 17-48. Πβ. ἐπίσης Th. W.

σική παραγωγή για την έμπορευματοποίησή της, τόν εξορθολογισμό της, τὸ φετιχισμό της καὶ τὴν πραγματοποίηση τῶν μουσικῶν ὑλικῶν – ἔτσι εφαρμόζοντας τὶς νεομαρξιστικὲς κοινωνικὲς κατηγορίες-κλειδιά στὴν κουλτούρα – ἀσχοῦσε ταυτόχρονα κριτικὴ καὶ στὴν «ἐπαναστροφή» (Regression) ποὺ παράγεται στὸ ἄκουσμα τῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Ἔτσι τὸ πλαίσιο γιὰ τὴν κριτικὴ τοῦ ἦταν ἡ θεωρία τοῦ Ἰνστιτούτου⁴ γιὰ τὴν ἐξάπλωση τῆς ὀρθολογικότητας καὶ τῆς πραγματοποίησης⁵ σὲ κάθε ὄψη τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καὶ τὴ συνακόλουθη παρακμὴ τοῦ ἀτόμου.

1. Ἡ τέχνη ὡς κοινωνικὸ γεγονός καὶ ἡ αὐτονομία της. Κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ ὁ Adorno ἀγωνίστηκε νὰ φέρει σὲ πέρας ἓνα ἔργο ποὺ θ' ἀντιπροσώπευε ὅ,τι προηγουμένως εἶχε ἐκθέσει διάχυτα, δηλαδὴ μιὰ θεωρία τῆς αἰσθητικῆς. Ἀπὸ ὀρισμένους παρατηρήσεις μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ὅτι ὁ Adorno ἐβλεπε ἀκόμη σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὴ δυνατότητα γιὰ μιὰ ἔννοια τῆς πράξης ἡ ὁποία θὰ ἔλυνε ὅ,τι αὐτὸς θεωροῦσε πὼς εἶναι τὸ κλειδί γιὰ τὸ φιλοσοφικὸ πρόβλημα τῆς μὴ ταυτότητας: δηλαδὴ τὸ πρόβλημα τοῦ νὰ ἐξηγεῖ κανεὶς δίχως ν' ἀνάγεται στὴν ἀλληλεπίδραση ὑποκειμένου-ἀντικειμένου. Τὸ ἔργο του, ὡστόσο, *Αἰσθητικὴ θεωρία*, δὲν ἐπρόκειτο νὰ φθάσει στὸ τελικὸ του σχέδιο. Παρουσιάστηκε τὸ 1970, ἓνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Adorno σὲ μιὰ ἀναπόφευκτα μὴ ἱκανοποιητικὴ μορφή. Οἱ ἐπιμελητὲς τῆς ἔκδοσης Gretel Adorno καὶ Rolf Tiedemann ἀναφέρουν στὸν ἐπιλόγόν τους ὅτι ὁ Adorno σκόπευε νὰ δώσει στὴν *Αἰσθητικὴ θεωρία* τὸ ἐπίγραμμα ἀπὸ τὸν Friedrich von Schlegel: «Σ' ὅ,τι ἀποκαλεῖται φιλοσοφία τῆς τέχνης λείπει συνήθως ἓνα ἀπὸ τὰ δύο: ἢ ἡ φιλοσοφία ἢ ἡ τέχνη»⁶. Ὁ Adorno ἐργά-

ADORNO, *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.M. Bernstein, London/New York, Routledge, 1991· καὶ *The Stars Look Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, ed. St. Crook, London/New York, Routledge, 1994.

4. Σχετικὰ μὲ τὴν ἱδρυση καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Ἰνστιτούτου Κοινωνικῆς Ἐρευνας, ὅπως ἀλλιῶς λέγεται ἡ Σχολὴ τῆς Φραγκφούρτης, πβ. M. JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School of the Institute of Social Research 1923-1950*, Boston, Little, 1973· D. HELD, *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*, London, Hutchinson, 1980· T. SCHROYER, *The Critique of Domination. The Origins and Development of Critical Theory*, Boston, Beacon Press, 1973. Πβ. ἐπίσης Β. ΚΑΛΦΑ, Διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τῆς κριτικῆς θεωρίας τῆς Σχολῆς τῆς Φραγκφούρτης, *Πολίτης*, τεύχ. 21, Νοέμβριος 1978, σσ. 70-78, τεύχ. 22, Δεκέμβριος 1978, σσ. 50-65· Β. ΦΙΟΡΑΒΑΝΤΕ, Ἡ ἐπικαιρότητα τῆς κριτικῆς θεωρίας, *Πολίτης*, τεύχ. 80, Ἰούνιος 1987, σσ. 48-52, καὶ Α. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗ-ΜΑΖΑΡΑΚΗ, *Ἡ φιλοσοφικὴ ιδιοτυπία τοῦ Herbert Marcuse*, Ἀθήνα, Ἐξάντας, 1993, σσ. 37-69.

5. H. G. ROSE, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London, Mcmillan, 1978, σ. 47, πραγματεύεται τὴν ἐρμηνεία τοῦ Adorno γιὰ τὴν πραγματοποίηση ὡς γλωσσολογικὸ ἢ ἐννοιολογικὸ πρόβλημα ὅπου ἔννοια καὶ ιδιότητα τοῦ ἀντικειμένου θεωροῦνται ταυτόσημα: οἱ λέξεις μετατρέπονται σὲ πράγματα καὶ τὰ πράγματα μετατρέπονται σὲ λέξεις: «πραγματοποιημένες ἔννοιες περιγράφουν τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, σὰν αὐτὰ νὰ ἔχουν τὶς ιδιότητες στίς ὁποῖες ἀναφέρονται οἱ ἔννοιες».

6. Th. W. ADORNO, *Aesthetic Theory*, μτφρ., C. Lenhardt, London, Routledge & Kegan Paul, 1984, σ. 498· ἑλλ. μτφρ., Α. Ἀναγνώστου, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2000, σ. 612.

στηκε έντατικά, και ως συνήθως έπιτυχημένα, ώστε να μὴν έπαληθεύσει ἡ ρήση τοῦ Schlegel. Όλες οἱ θεωρητικές του συζητήσεις τεκμηριώνονται μὲ συγκεκριμένα παραδείγματα, καὶ τὰ έργα καθὼς καὶ τὰ καλλιτεχνικά κινήματα ἀναλύονται φιλοσοφικά.

Κύριο θέμα τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* εἶναι ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης, τῆς θεωρίας καὶ τοῦ ἀτόμου, διότι πιστεύει πὼς μόνο τὸ αὐτόνομο ὑποκείμενο ἔχει τὴν ἰκανότητα ν' ἀντιστέκεται στὸ βίαιο συγκεντρωτισμὸ τοῦ ἀπολυταρχικοῦ κράτους. Αὐτὸς ὑποστηρίζει ὅτι ἡ μεγάλη τέχνη τῆς ἀστικῆς περιόδου χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἐμφανῆ ἀνεξαρτησία της ἀπὸ τὴν κοινωνία: δὲν ἔχει δημιουργηθεῖ γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς κοινῆς ωφέλειας οὔτε ἐξυπηρετεῖ ὅ,τι ὁ Benjamin ἀποκαλοῦσε «λατρευτικὴ λειτουργία»⁷. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἡ ἀστικὴ τέχνη ἔχει ὑποστῇ κριτικὴ ἀπὸ ἄλλους μαρξιστὲς θεωρητικοὺς οἱ ὁποῖοι, ἀντίθετα, πιστεύουν πὼς ἡ τέχνη ὀφείλει νὰ εἶναι πολιτικὰ στρατευμένη. Αὐτοὶ ἰσχυρίζονται πὼς μὲ τὴν ἀνωτερότητά της ἡ ἀστικὴ τέχνη δὲν κατορθώνει ν' ἀσχοληθεῖ μὲ μιὰ κοινωνικά προοδευτικὴ κριτικὴ τῆς κοινωνίας. Ὡς ἐκ τούτου εὐθυγραμμίζεται μὲ τὶς δυνάμεις τῆς κυριαρχίας. Στὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* ὅπου ὁ Adorno πραγματεύεται τὴ διττὴ οὐσία τῆς τέχνης – ὡς αὐτόνομης καὶ ὡς κοινωνικοῦ γεγονότος⁸ – παρατηροῦμε ὅτι αὐτὸς ἀπορρίπτει τὴν ἰδέα τῆς στρατευμένης τέχνης σ' ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὸν Bertolt Brecht καὶ τὸν Jean-Paul Sartre.

Ἡ κριτικὴ τοῦ Adorno γιὰ τὴ στρατευμένη τέχνη δὲν ἀποτελεῖ σαφῶς ἄρνηση τοῦ πολιτικοῦ ἀλλὰ μᾶλλον μιὰ διαμαρτυρία ὡς πρὸς τὸ ὅτι ἡ αὐτοοριζόμενη πολιτικὴ λογοτεχνία ὑποσκάπτει τὴν πολιτικὴ της δύναμη ἀκριβῶς ἐξαιτίας τῆς ἄρνησης τῆς αἰσθητικῆς αὐτονομίας της. Τὰ έργα τοῦ Sartre, λ.χ., ποὺ ἀπέβλεπαν σὲ παραδειγματικές ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης ἐλευθερίας, ὡς δημιουργήματα τοῦ ὑπαρξισμοῦ, στὴν πραγματικὴ ἀποκαλύπτουν τὸ ἀντίθετο: τὴν καταπιεστικὴ καὶ περιοριστικὴ φύση τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν ὅπου ἡ ἐλευθερία δὲν εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι. Ἡ ἀφηρημένη ἐλευθερία τοῦ

7. Ὁ W. BENJAMIN στὸ δοκίμιό του *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Gesammelte Schriften*, τ. 2, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1974, σσ. 477-485, ἀναφέρεται στὴν ἔννοια τῆς «αὐρας» (Aura), ποὺ θεωρεῖ ὅτι χαρακτηρίζει τὸ ἔργο τέχνης καὶ καθιστῶντας το μακρινὸ καὶ ἀπρόσιτο τοῦ προσοδίδει «λατρευτικὴ ἀξία». Ἡ ἔννοια τῆς «αὐρας» ἡ ὁποία διαπερνᾷ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Adorno (Πβ. π.χ. *Aesthetic Theory*, σσ. 66-67, 82-83· ἑλλ. μτφρ., σσ. 86, 104-105) θεωρεῖται ἀπὸ τὸν R. TIEDEMANN (ἄρθρο Aura, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ἐκδ. J. Ritter, 1971) ὡς ἐπινόηση τοῦ Benjamin, ὡστόσο ἡ B. RECKI, *Aura und Autonomie: Zur Subjektivität der Kunst bei W. Benjamin und Th. Adorno*, Würzburg, 1988, σ. 51 ἔχει διαφορετικὴ ἄποψη· αὐτὴ πιστεύει ὅτι ὁ Benjamin ἔχει ἐμπνευσθεῖ ἀπὸ προγενέστερους ἀλλὰ καὶ συγχρόνους του, ὅπως οἱ M. Proust, E. Cassirer, M. Weber κ.ἄ. (Πβ. ἐνθ. ἀν. σσ. 30-60).

8. Ἐνθ' ἀν., σσ. 320-322· ἑλλ. μτφρ., σσ. 381-385.

υπαρξισμού στηρίζεται στην άρνηση ν' αναγνωρίσει τη διαχείριση της κοινωνίας και τους μηχανισμούς της χειραγώγησης και της έτερονομίας της. Το έργο των άφηρημένων επιλογών είναι έντονους ανεπαρκές, στην καλύτερη περίπτωση είναι μια απομίμηση ελευθερίας σ' ένα καθεστώς άνελευθερίας. Αντίθετα ο Adorno, ακριβώς ως συνέπεια της κοινωνικής του θεωρίας, εμμένει στην αισθητική αυτόνομία ως το δυναμικό όχημα για μια κριτική της πολιτικής κατάστασης, ακόμη κι αν δεν είναι υποβολιμαία ή στρατευμένη λογοτεχνία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Max Weber, «τέχνη δεν σημαίνει ό,τι υποδεικνύει έναλλακτικές λύσεις, αλλά μάλλον ό,τι μέσω της μορφής ανθίσταται στον τρόπο του κόσμου που πάντοτε σημαδεύει μ' ένα πιστόλι στο στέρνο της ανθρωπότητας»⁹. Η κριτική στον Brecht είναι όμοια: όσο πιο πολιτική, ή λογοτεχνία, τόσο πιο ανεπαρκής ή πολιτική ανάλυση, παρά την απώλεια της αισθητικής αυτόνομίας. Έντελως συνεπής με το πνεύμα αντίστασης που αναγνωρίζεται στο έγκώμιο του Horkheimer, και με την τάση να μεταθέτει το όργανο της πολιτικής κριτικής στο έρμητικό έργο της τέχνης, ο Adorno καταλήγει στο συμπέρασμα πως «τα πολιτικά έργα δεν είναι κατάλληλα για την εποχή μας· ή πολιτική όμως έχει μεταναστεύσει στο αυτόνομο έργο, και κυρίως σ' εκείνα που δείχνουν ν' αδιαφορούν για την πολιτική»¹⁰, μ' άλλα λόγια «τα έρμητικά έργα ασκούν περισσότερη κριτική στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων από εκείνα που, στοχεύοντας σε μια εύληπτη κοινωνική κριτική, είναι πιο διαλλακτικά από μορφολογική άποψη και έτσι αναγνωρίζουν σιωπηρά την επικοινωνιακότητα της πολιτιστικής βιομηχανίας που ανθεί παντού»¹¹.

Ο αγώνας του Adorno συνίσταται στο ότι η στρατευμένη τέχνη δεν είναι καλύτερη από την πολιτική θεωρία εφόσον δεν έχει ειδική αισθητική ποιότητα, αλλά απλώς πολιτικές φιλοδοξίες. Η τέχνη χάνει την ουσία της όταν παραδέχεται την έτερονομία, σ' αυτήν την περίπτωση ή έτερονομία είναι πολιτική προπαγάνδα. Επιπλέον ή ιδεολογία δεν είναι δυνατόν ν' αποκαλυφθεί από την ήθικη διαπαιδαγώγηση. Τα πολιτικά μηνύματα θα διεισδύσουν μέσω της ψευδούς συνείδησης και θ' απορριφθούν. Οι κοινωνικές αντιφάσεις μάλλον χρειάζεται ν' αποκτήσουν έμπειρία και ή τέχνη κρατάει ανοικτή τη δυνατότητα αυτής της έμπειρίας. Όπως ο Adorno επισημαίνει «ή τέχνη παίρνει θέση απέναντι στην έμπειρική ζωή ακριβώς με την απόσταση που τηρεί απ' αυτήν»¹².

9. M. WEBER, Science as a Vocation, στο *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. H. H. Gerth & C. Wright Mills, New York, Oxford University Press, 1958, σ. 155.

10. Th. W. ADORNO, Engagement, (1965), *Noten zur Literatur III*, (1974) *Gesammelte Schriften*, τ. 11, έτιμ. R. Tiedemann, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1997, σ. 430.

11. *Aesthetic Theory*, σ. 209· έλλ. μτφρ., σ. 250.

12. *Ένθ' άν.*, σ. 209· έλλ. μτφρ., σ. 249.

Αυτό ακριβώς δηλώνει ότι η τέχνη δεν είναι αυτόνομη με την έννοια ότι είναι μεταφυσικά απόμακρη και ανεξάρτητη από την κοινωνία. Είναι αυτόνομη ως προς το ότι δεν υπάγεται στις απαιτήσεις της κοινωνίας, δηλαδή στην παρουσίαση ενός αρμονικού και σημαντικού συνόλου. Ο Adorno χρησιμοποιεί τη μεταφορά της μονάδας του Leibniz για να εξηγήσει τη σχέση της αυτόνομης τέχνης με την κοινωνία. Τα σχετικά μέρη της θεωρίας του Leibniz είναι ότι οι μονάδες είναι οντότητες ατομικές, έσωτερικά δυναμικές, χωρίς παράθυρα¹³, δεν αλληλεπιδρούν ή μία επί της άλλης, ούτε είναι δυνατόν κάτι να μεταβιβαστεί από καμία απ' αυτές, και τελικά καθεμιά αντανακλά το σύμπαν από τη δική της ατομική προοπτική. Μεταθέτοντας αυτή τη μεταφορά στο έργο τέχνης¹⁴, ο Adorno υποστηρίζει ότι κάθε καλλιτέχνημα είναι μια συνεκτική οντότητα που αποτελείται από τη δυναμική ισχύ ενός πεδίου έννοιων. Επίσης, το έργο τέχνης δεν μπορεί ν' αναχθεί σε κάποιο ιδιαίτερο μήνυμα¹⁵ (αντίθετα, λ.χ., από τη στρατευμένη τέχνη). Ο ίδιος θεωρεί ότι η τέχνη χάνει τη σημασία της όταν προσπαθεί να διαβιβάσει «μηνύματα» ή «διδάγματα» στον δέκτη της, δίνοντας προτεραιότητα στο «περιεχόμενο». Κάθε στρατευμένο έργο κινδυνεύει να εξομοιωθεί με την υπάρχουσα πραγματικότητα έπειδή είναι υποχρεωμένο να μιλήσει τη γλώσσα αυτής της πραγματικότητας αν θέλει να κατανοηθεί πλήρως. Για τον Adorno «η τέχνη πρέπει να επεμβαίνει ενεργητικά στη συνείδηση μέσω των δικών της μορφών, χωρίς να παίρνει οδηγίες από την παθητική μονόπλευρη τοποθέτηση της συνείδησης των χρηστών της, συμπεριλαμβανομένου του προλεταριάτου»¹⁶.

Εν τούτοις κάθε έργο τέχνης είναι μια κρυπτογράφηση της κοινωνίας που περιμένει την κατάλληλη έρμηνεία. Η τέχνη μπορεί να είναι κριτική και ένθαρρυνοντας την πράξη που είναι αντίθετη στις κοινωνικά επιβεβλημένες έμπειρίες (πβ. Schönberg)¹⁷ και επισύροντας την προσοχή

13. Πβ. *Ένθ' αν.*, σ. 64· έλλ. μτφρ., σ. 84, *ιδιαιτ.* σημ. 160 (Σ.τ.μ.).

14. Πβ. *Ένθ' αν.*, σ. 7· έλλ. μτφρ., σ. 20, όπου ο Adorno όρίζει «τά έργα τέχνης ως μονάδες χωρίς παράθυρα».

15. Ός προς τη χρήση του όρου, την όποία ο Adorno (*Ένθ' αν.*, σ. 40· έλλ. μτφρ., σ. 56) αποδίδει στους νεοχαϊντεγκεριανούς, εκφράζει κάποια επιφύλαξη και αναφερόμενος στον Brecht πιο κάτω (σ. 351· έλλ. μτφρ. σ. 420) λέει πώς αυτός «απέφυγε να χρησιμοποιήσει αυτό τον όρο (Aussage) διότι αντέβαινε στο γούστο του».

16. Th. W. ADORNO, *Engagement*, σ. 422.

17. Πβ. Th. W. ADORNO, Arnold Schönberg 1874-1951, *Kultur und Gesellschaft. Prismen*, G.S., τ. 10.1, (1977), σσ. 162-180· πβ. επίσης *Aesthetic Theory*, σ. 137· έλλ. μτφρ., σ. 164 όπου αναφέρεται: «Ο ευαίσθητος που κάνει το σταυρό του μπροστά στις περιστολές... των πρώιμων κομματιών για πιάνο του Schönberg είναι πιο βάρβαρος από τη βαρβαρότητα που φοβάται». Μ' αυτό ο Adorno θέλει να έπισημάνει πώς «όταν στην τέχνη έμφανίζονται

στο άσυνήθιστο μέσα στο συνηθισμένο (πβ. Kafka ή Beckett)¹⁸. Ούτε ό Kafka ούτε ό Beckett προσδιορίζουν κοινωνικές συνθήκες όμως τά έργα τους είναι ένδεχομένως πιο άποτελεσματικά από τά σαφώς κριτικά έργα στο να διασαφηνίζουν τη σύγχρονη έμπειρία. Αυτό επιτυγχάνεται μόνο με την άνατροπή του περιεχομένου από τη μορφή. Σ' αυτή την άνατροπή ή τέχνη διαφωνεί με τον έαυτό της ενώ παραμένει τέχνη. Το νόημα του να έπισύρει την προσοχή στο άσυνήθιστο μέσα στο συνηθισμένο είναι ότι αυτή στοχεύει, όπως περίπου κάνουν οι μονάδες, στις άπορίες της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτές οι άπορίες είναι άγνωστες στην ψευδή συνείδηση εφόσον αυτή θεωρεί τον κοινωνικό της περίγυρο ως κάτι δεδομένο, φυσικό και βασικά όρθολογικό. Έναντία σ' αυτή τη συνείδηση ό Kafka και ό Beckett προσφέρουν στη λογοτεχνική μορφή την έμπειρία της αντίφασης που έχει, ώστόσο έμμεσα, κριτική σχέση με την κοινωνία. Μ' αυτόν τον τρόπο μόνον είναι δυνατή ή αισθητική αντίσταση. Η διδακτική τέχνη, αντίθετα, δέν μπορεί να προσφέρει αυτή την κριτική έμπειρία.

Ό Adorno διακρίνει την αυτόνομη τέχνη από τά έργα τέχνης της *l'art pour l'art* τά όποια είναι συνειδητά τοποθετημένα σε άπόσταση από μιá περιφρονημένη πραγματικότητα. Όμως αυτό, υποστηρίζει ό Adorno, είναι ιδεολογικό ως προς τό ότι ή άρχή «ή τέχνη για την τέχνη»¹⁹ άποτυγχάνει να δεσμευθεί στην πραγματικότητα και ως εκ τούτου καταντά ψεύτικη παρηγοριά. Η άυτονομία της τέχνης είναι προϊόν εκείνου που ό Marx επέκρινε ως διαίρεση μεταξύ πνευματικής και υλικής εργασίας. Ακόμη κι αν ό Adorno έπιχειρηματολογεί υπέρ της ύπεροχής της αυτόνομης τέχνης, ή ύπεροχή όφείλεται στις κριτικές της ιδιότητες, αυτό είναι για εκείνον ή ιστορικά άναγκαία αν και όχι αιώνια έπιθυμητή κατάσταση των πραγμάτων, ακριβώς, έπειδή είναι σύμπτωμα της διαίρεσης της εργασίας.

νέες διαστάσεις, αυτές άπορρίπτουν τις παλιές και δημιουργούν κατ' άρχάς την έντύπωση μιáς φτώχειας, άρνούμενες τον ψεύτικο πλούτο, ακόμη και τις άνεπτυγμένες μορφές τέχνης. Η διαδικασία έκπνευμάτωσης στην τέχνη δέν είναι μιá γραμμική πρόοδος».

18. Πβ. Th. W. ADORNO, Versuch, das Endspiel zu verstehen, (1961), *Noten zur Literatur II*, G.S., τ. 11, σσ. 281-321· Πβ. επίσης *Aesthetic Theory*, σ. 328· έλλ. μτφρ., σ. 391, όπου αναφέρεται πώς «στις περιγραφές του [Kafka] ό παραλογισμός είναι τόσο άυτονόητος όπως έχει γίνει και στην κοινωνία».

19. Κατά τον ADORNO, *ένθ' άν.*, σ. 8· έλλ. μτφρ., σ. 21, ή κριτική της άρχής «ή τέχνη για την τέχνη» (*l'art pour l'art*) δέν είναι μιá «ήθικολογία» αλλά ή σκέψη ότι αυτή ή άρχή «με την άφηρημένη της άρνηση άπολυτοποιεί τον χωρισμό της τέχνης». Ό όρος *χωρισμός* – έλληνικά στο πρωτότυπο – κατά τον μεταφραστή της έλληνικής έκδοσης (σ. 613, σημ. 3γ) «παραπέμπει στον πλατωνικό χωρισμό των ιδεών από τον κόσμο των αισθητών πραγμάτων, καθώς και ... της ψυχής από τό σώμα, του πνεύματος από την ύλη κ.λ.π.».

Κατά τὸν Adorno «ἡ τέχνη ἔχει περιέλθει σήμερα καὶ ἀπὸ κοινωνικῆς ἀποψη σὲ ἀδιέξοδο. Ἄν μετριάσει τὴν αὐτονομία της, θὰ παραδοθεῖ στὴν ὑπηρεσία τῆς ὑφιστάμενης κοινωνίας· ἂν παραμείνει αὐστηρὰ περιχαρκαωμένη στὴν αὐθιπαρξία της, θὰ ἐνσωματωθεῖ ἐξίσου εὐκόλα σὰν ἓνας ἀκίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλῶν ἄλλων»²⁰. Γι' αὐτό, ὅπως χαρακτηριστικά ἀναφέρει ἡ I. Armstrong, «ἡ αὐτόνομη τέχνη ἀποσύρεται στὴ δική της ἀλήθεια, ἐπιβεβαιώνοντας ὅτι δὲν εἶναι ἀντίγραφο, ὑποκατάστατο, ἀναπαράσταση κάποιου ἄλλου. Αὐτὴ ἔχει ὑπερνικήσει τὸν ἀρχέγονο ψυχικὸ τρόμο τῆς ἀδυναμίας ἀπέναντι στὴ φύση (τὸ κίνητρο κάθε τέχνης) καὶ ὑπάρχει ὡς μεταεῖδωλο αὐτῆς τῆς στιγμῆς»²¹. Ὡστόσο ἡ τέχνη δὲν παύει νὰ βασίζεται γιὰ τὴν ὑπαρξή της στὰ *a priori* της, στὸν ἐμπειρικὸ κόσμο ποὺ κρύβει στὸ εἶναι της.

2. Αὐθεντικὴ τέχνη καὶ μαζικὴ κουλτούρα: δύο παραδείγματα. Μέρος τοῦ προβλήματος εἶναι ὅτι ὁ Adorno καὶ οἱ ὁπαδοί του ἀντιπαραθέτουν αὐστηρὰ τὶς ἀπόψεις τους περὶ «αὐθεντικῆς» τέχνης – ἔχοντας ὡς πρότυπα τοὺς δασκάλους τῆς πρωτοπορίας, ὅπως τὸν Schönberg, τὸν Kafka καὶ τὸν Beckett – ἐναντὶ τῆς μαζικῆς κουλτούρας τὴν ὁποία αὐτοὶ καταγγέλλουν ὅτι δὲν ἔχει τὰ χαρακτηριστικά ποὺ συναντοῦν στὰ αἰσθητικά πρότυπα ποὺ προτιμοῦν.

Ὁ Adorno ἀναγνωρίζει ὅτι καὶ ἡ ἀνώτερη τέχνη καὶ ἡ λαϊκὴ κουλτούρα διαμεσολαβοῦνται κοινωνικά ἀπὸ τὸν καπιταλισμὸ καὶ δὲν ἐπιτίθεται στὴ λαϊκὴ κουλτούρα καθεαυτή, ἀλλὰ στὶς μορφές ποὺ αὐτὴ παίρνει κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ καπιταλισμοῦ. Πράγματι, στὸν Adorno, ὑπάρχει πλῆθος ἀπὸ θετικὲς ἀναφορὲς στὶς λαϊκὲς μορφές διασκέδασης, ὅπως τὸ τσίρκο, ἡ σύγχρονη ἐπιθεώρηση καὶ ἡ μουσικὴ κωμωδία, ὅπως ἐπίσης θετικὲς ἀναφορὲς σὲ κάποια φιλμ τῆς Betty Boop κ.ἄ., ἀκόμη καὶ στὸ περίφημο δοκίμιο γιὰ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας γραμμένο ἀπὸ κοινὸ μὲ τὸν Horkheimer²². Ὁ Adorno προφανῶς δὲν ἀπορρίπτει ἐντελῶς τὴ λαϊκὴ κουλτούρα ἀλλὰ μᾶλλον ἀσκεῖ κριτικὴ στὴν τυποποίησή της ποὺ εἶναι μέρος τῆς βιομηχανικῆς διαδικασίας τῆς μαζικῆς παραγωγῆς καὶ κατανάλωσης στὸ σύγχρονο καπιταλισμὸ ποὺ μὲ τὴ σειρά του συντελεῖ στὶς διαδικασίες ὁμογενοποίησης καὶ μαζοποίησης καὶ τῆς κουλτούρας καὶ τοῦ κοινοῦ.

20. *Ἐνθ'* ἀν., σ. 337· ἑλλ. μτφρ., σ. 403.

21. I. ARMSTRONG, *The Radical Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 2000, σ. 180.

22. Πβ. M. HORKHEIMER & Th. W. ADORNO, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, Dialektik der Aufklärung*, G.S. τ. 5, (1981) 1997, σσ. 155 κ. ἐξ.· ἑλλ. μτφ. Ζ. Σαράινα, *Ἡ Βιομηχανία τῆς κουλτούρας: Ὁ διαφωτισμὸς ὡς ἐξαπάτηση τῶν μαζῶν*, στὸ ADORNO κ.ἄ., *Τέχνη καὶ μαζικὴ κουλτούρα*, Ἀθήνα, Ὑψίλον, 1984, σσ. 84 κ. ἐξ.

Παράδειγμα α'. 'Αντιπροσωπευτικό δείγμα της παραπάνω άποψης αποτελεί τὸ δοκίμιο τοῦ Adorno γιὰ τὴν jazz²³. Ἡ ἀπόρριψη τῆς jazz ἀπὸ τὸν Adorno καὶ ὡς δύναμης ἀπελευθέρωσης καὶ ὡς μορφῆς τέχνης εἶναι ἀναμφισβήτητη καὶ ἐνίοτε ὀξεία. Αὐτὸ ἔχει ἐρμηνευθεῖ ποικιλότροπα ὡς διανοουμενισμός, ὡς ἐλιτισμός, ἀκόμη καὶ ὡς ἀντιαμερικανισμός. Ἐπίσης θεωρήθηκε ὅτι ἡ γνώση τοῦ γιὰ τὴν jazz μουσικῆ ἦταν στὴν καλύτερη περίπτωση ἐπιφανειακή, βραδύθυνη σὲ λανθασμένες γενικεύσεις, καὶ ἀσφαλῶς καθόλου κατάλληλη γιὰ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἐρμηνείες τῆς jazz ποὺ θεωρεῖται ὅτι δικαιούνται ν' ἀποκαλοῦνται μορφῆς τέχνης²⁴. Ὡστόσο τὸ δοκίμιο «Τζάζ, ἡ αἰώνια μόδα» δείχνει ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπιχειρήματα εἶναι λανθασμένα καὶ ἀποκαλύπτει μιὰ καλύτερη γνώση τοῦ χώρου ἀπ' ὅ,τι γενικά ἔχει παρατηρηθεῖ. Ἀλλωστε ἡ κριτικὴ τοῦ Adorno γιὰ τὴν jazz ὡς καλλιτεχνικὴ μορφή εἶναι ἀπόλυτα συνεπὴς μὲ τὴν αἰσθητικὴ του θεωρία καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ πολεμική.

Στὸ δοκίμιό του αὐτὸ ὁ Adorno ἀμφισβητεῖ τοὺς ἰσχυρισμοὺς ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ σχετικὰ μὲ τὶς λυτρωτικὲς ιδιότητες τῆς jazz μουσικῆς: ὅτι αὐτὴ ξαναζωντανεῖ τὸ φυσικὸ αὐθορμητισμὸ ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὶς ὑποτιθέμενες συντηρητικὲς τυπικὲς συμβατικότητες τῆς σοβαρῆς μουσικῆς. Ὁ ἐκτελεστής τῆς jazz ἔχει τὴν τάση ν' αὐτοσχεδιάζει, αὐτὸ ἐκφράζει μιὰ ἐλευθερία ποὺ ὅμως δὲν συντελεῖ στὸ καλύτερο μουσικὸ ἀποτέλεσμα. Κατὰ τὸν Adorno «ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ jazz χρησιμοποιοῦν τὶς ὑπάρχουσες μουσικὲς τεχνικὲς μοιάζει ἐντελῶς αὐθαίρετος... Ὅπως ἀκριβῶς κανένα κομμάτι τῆς jazz δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ ἱστορία («μουσικὴ ἱστορία»), ὅπως ἀκριβῶς ὅλα τὰ συστατικά του στοιχεῖα μποροῦν νὰ μετακινήθουν κατὰ βούληση καὶ ὅπως ἀκριβῶς κανένα μεμονωμένο μέτρο δὲν προκύπτει ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς μουσικῆς διαδικασίας, ἔτσι καὶ ἡ αἰώνια μόδα γίνεται φωτογραφία μιᾶς σχεδιοποιημένης, ἀπολιθωμένης κοινωνίας...»²⁵. Ἐξάλλου, ὅπως ὁ ἴδιος ἐπισημαίνει,

23. Th. W. ADORNO, *Zeitlose Mode. Zum Jazz* (1953), *Prismen*, G.S., τ. 10.1, σσ. 123-137· ἑλλ. μτφρ., Ζ. Σαρίκα, Τζάζ, ἡ αἰώνια μόδα, στὸ ΑΝΤΩΝΟ Χ.Δ., *Τέχνη καὶ μαζικὴ κουλτούρα*, σσ. 123-137. Πβ. ἐπίσης, *The Perennial Fashion – Jazz*, στὸ B. O'Connor (ed.), *The Adorno Reader*, Oxford, Blackwell, 2000, σσ. 267-279.

24. Κατὰ τὸν D. KELLNER, *Adorno and the Dialectics of Mass Culture*, στὸ N. Gibson and A. Rubin (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 2002, σ. 106, σημ. 6, «ὁ Adorno ἀνέπτυξε τὴν ἀπόψή του γιὰ τὴν jazz ἐνῶ ἐρευνοῦσε τὴ λαϊκὴ μουσικὴ γιὰ τὸ ραδιοφωνικὸ δίκτυο CBS μὲ ἐπιχορήγηση παρεχόμενη ἀπὸ τὸν Paul Lazarsfeld. Ἐτοί τὸ δείγμα του γιὰ τὴν jazz μουσικὴ ἦταν μέτριοι ραδιοφωνικὲς ἐκτελέσεις ἡ λαϊκοὶ δίσκοι». Σύμφωνα μὲ τὴν παραπάνω ἀπόψιν δὲν ὑπάρχει καμιά ἀπόδειξη ὅτι ὁ Adorno εἶχε ποτὲ ἀκούσει ζωντανὲς ἐκτελέσεις ἡ ὅτι ἦταν ἐνήμερος γιὰ τοὺς ποικίλους τύπους τῆς ποὺ κυκλοφοροῦσαν ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ.

25. *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, σσ. 125, 127· ἑλλ. μτφρ., σσ. 125, 127.

απόδειξη της μουσικής δομής της jazz αποτελεί ή επανάληψη της φόρμουλας και ο περιορισμός της δυνατής έκφρασης στην άκαμπτη τεχνική της «συγκοπής»²⁶.

Ο Adorno βλέπει αυτούς τους έγγενεις περιορισμούς ως πνευματικά «έπαναστροφικούς» (regressive, με τη φροϋδική έννοια) έπειδή, έν άντιθέσει πρὸς τή σοβαρή μουσική, αυτοί δέν συμβάλλουν καθόλου σ' ένα μετασηματισμό της συνείδησης²⁷. Επίσης, παρατηρεί ότι μέρος αυτής της δομής μπορεί νά έξηγηθεί από τήν προέλευσή της από τή μουσική τῶν δούλων. Ο ίσχυρισμός του Adorno ότι «τά νέγρικα σπιρίτσουαλς, οί πρόδρομοι τῶν μπλουζ ήταν τραγούδια τῶν δούλων και γι' αυτό συνεδύαζαν τό θρήνο της άνελευθερίας με τήν καταπιεσμένη έπιβεβαίωσή της»²⁸ είναι συνεπής με τις απόψεις του για τήν κοινωνική κατάσταση ὅλων τῶν μορφῶν τέχνης και μουσικής. Ωστόσο αυτή ή άρχικά αυθεντική έκφραση τῶν δούλων είναι τώρα κτήμα της βιομηχανίας της κουλτούρας ή ὅποια προβάλλει τήν jazz ὡς τή μουσική του αυτόνομου υποκειμένου. Η προσπάθεια του Adorno νά έξηγήσει τήν έλξη αυτής της μουσικής τόν ὠθεῖ νά προσφεύγει στήν ψυχαναλυτική θεωρία. Αυτός άναφέρει πὼς ή jazz «ήταν ένσωματωμένη από τήν άρχή σ' ένα άκαμπτο σχήμα, ότι οί άνυπότακτες κινήσεις της συνοδεύονταν από μιá τάση τυφλής ύπακοης, πού τήν κάνουν νά μοιάζει με τόν σαδομαχιστικό τύπο πού έχει περιγραφεί από τήν άναλυτική ψυχολογία με τό πρόσωπο πού έρεθίζεται από τή μορφή του πατέρα, ένῳ κατά βάθος τόν θαυμάζει, πού προσπαθεῖ νά τόν συναγωνισθεῖ και, παράλληλα, άντλεῖ ήδονή από τήν ύποταγή του σ' αυτόν, ύποταγή τήν ὅποια άπεχθάνεται άπροκάλυπτα»²⁹. Γι' αυτό θεωρεῖ πὼς ὁ ένθουσιασμός για τήν jazz είναι έξευτελιστικός και μπορεί νά έξηγηθεῖ μόνο από κάποιες έννοιες φροϋδικές, δηλαδή, τήν έπαναστροφή (Regression) και τόν παιδισμό (Infantilismus).

Τό άλλο σημαντικό ζήτημα σ' αυτό τό δοκίμιο είναι ότι ὁ Adorno καταλογίζει στήν jazz πρωτοποριακές φιλοδοξίες. Άν και είναι πιθανόν νά ύπάρχει έσκεμμένη κακοφωνία σέ ὁρισμένα κομμάτια της jazz, ή περιοριστική κακή νότα, ύποστηρίζει ὁ Adorno δέν είναι άτονικότητα. Η jazz ὡς προϊόν της βιομηχανίας της κουλτούρας είναι έντελῶς έτερόνο-

26. Πβ. ένθ' άν., σ. 123· έλλ. μτφρ., σ. 123: «Η τζάζ είναι μιá μουσική πού άναμειγνύει τήν πιό στοιχειώδη μελωδική, άρμονική, μετρική και τυπική δομή με τή φαινομενικά διασπαστική άρχή της συγκοπής στήν πραγματικότητα, ὅμως, δέν διαταράσσει ποτέ τή χονδροειδή ένότητα του βασικού ρυθμού, τήν πανομοιότητα του μέτρου».

27. Ο ADORNO, *Aesthetic Theory*, σ. 170· έλλ. μτφρ., σ. 203, πιστεύει πὼς: «ή λαϊκή μουσική σ' ὅλες τις έκδοχές της βρίσκει έντεῦθεν μιáς μετουσίωσης, είναι ένα σωματικό έρέθισμα και ὡς τέτοιο, άπέναντι στήν αίσθητική άυτόνομία, συνιστά μιá έπαναστροφή».

28. *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, σ. 124· έλλ. μτφρ., σ. 124.

29. Ένθ' άν.

μη. Σκοπός της είναι τὸ κέρδος καὶ εἶναι ἀπολύτως σύμφωνη μὲ τὴν πραγματοποιημένη συνείδηση. Αὐτὸ γιὰ τὸν Adorno εἶναι καταστροφή, διότι ἡ τέχνη ἴσως εἶναι ἓνα ὄραμα τῆς ἀξίας χρήσης σ' ἓναν ἐμπορευματοποιημένο κόσμο ὁ ὁποῖος μᾶς βεβαιώνει ὅτι ἡ ἐμπειρία μας εἶναι ἀξία χρήσης, ἐνῶ χωρὶς τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀξίας ἀνταλλαγῆς. Γι' αὐτὸ ὅ,τι κι ἂν σκέπτεται κανεὶς ὅσον ἀφορᾷ τὴν κριτικὴ τοῦ Adorno γιὰ τὴν jazz θὰ πρέπει νὰ λάβει ὑπόψη του ὅτι «αὐτὸς τὴν εἶδε ὡς τὴ μορφή τῆς ἀξίας ἀνταλλαγῆς, ἐπειδὴ μποροῦσε νὰ ἐπαναλαμβάνεται ἀντιγράφοντας τὸν ἑαυτὸ της καὶ φετιχοποιώντας αὐτὴ τὴν ἀντιγραφή»³⁰.

Ὅπως εἶναι προφανές ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε, ὁ Adorno κάνει μιὰ μᾶλλον αὐστηρὴ διάκριση μεταξὺ «ἀνώτερης κουλτούρας»³¹ καὶ «λαϊκῆς κουλτούρας». Πρόκειται γιὰ ἓναν δυῖσμό ποὺ δὲν ὑπόκειται μόνον σὲ κριτικὴ ἐπίθεση, ἀλλὰ ποὺ ὑπονομεύεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν τάση τῆς μεταμοντέρνας κουλτούρας νὰ γκρεμίσει τὰ πολιτισμικὰ σύνορα καὶ νὰ καταργήσει τὶς ἱεραρχίες. Ὁ Adorno, ἀναμφισβήτητα, θὰ τὸ εἶδε ὡς δείγμα πολιτισμικῆς βαρβαρότητας, ἀλλὰ φαίνεται παράλογο νὰ ἔχει τὴν ἀξίωση τὰ προϊόντα τῆς βιομηχανικῆς κουλτούρας νὰ ἔχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων τῆς προγενέστερης «ἀνώτερης κουλτούρας» ἢ τῆς πρωτοπορίας (*avant-garde*). Ἐν τούτοις περιορίζοντας τὸ μοντέλο του τῆς αὐθεντικῆς τέχνης στὰ λίγα παραδείγματα πρωτοπορίας τῆς «ἀρνητικῆς»³² τέχνης, τὸ μοντέλο τοῦ Adorno γιὰ χειραφετικὴ αἰσθητικὴ καταντᾷ πολὺ ἀσκητικὸ καὶ στενὸ, περιορισμένο μόνον σ' ἐκείνες τὶς πρωτοποριακὲς δημιουργίες ποὺ ἀντιστέκονται στὴν ἀφομοίωση καὶ στὴν ἐνσωμάτωση.

Παράδειγμα β'. Ὡς ἀνάλογο δείγμα ἀναφορᾶς στὴν πρωτοποριακὴ τέχνη εἶναι δυνατόν νὰ ἐπικαλεστοῦμε τὸ δοκίμιο τοῦ Adorno γιὰ τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* τοῦ Beckett³³. Εἶναι προφανές ἡ ἐκτίμηση τοῦ Adorno στὸ ἔργο τοῦ δραματουργοῦ. Ὁ Adorno δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ὁ μόνος ποὺ τοποθετεῖ τὸν Beckett σὲ ξεχωριστὴ θέση μεταξὺ τῶν μεταπολεμικῶν συγγραφέων. Ὡστόσο οἱ λόγοι γιὰ τοὺς ὁποίους τὸ κάνει εἶναι μοναδικοὶ καὶ συχνὰ πειστικοί. Αὐτὸς ὑποστηρίζει ὅτι τὸ ἔργο τοῦ

30. I. ARMOSTRONG, *ἐνθ'* ἀν., σ. 181.

31. Ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ὁ ADORNO, *Résumé über Kulturindustrie* (1963), *Prismen*, G.S., τ. 10.1, σ. 338, «ἡ κουλτούρα, μὲ τὴν ἀληθινὴ σημασία τῆς λέξης, δὲν προσαρμόζεται ἀπλῶς στὰ ἀνθρώπινα ὄντα· τὴν ἴδια στιγμή ἐγείρει μιὰ διαμαρτυρία ἐναντίον τῶν ἀπολιθωμένων σχέσεων κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες αὐτὰ ζοῦν».

32. «Ἀρνητικὴ» ὑπὸ τὴν ἐννοία ὅτι ἡ τέχνη αὐτὴ ἀρνεῖται τὸν συμβατικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀναπαρίσταται ὁ διαμορφωμένος ὑπὸ εἰδικὲς συνθήκες ἐξέλιξης κόσμος μας.

33. Th. W. ADORNO, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, *ἐνθ'* ἀν. Πβ. ἐπίσης, *Trying to Understand Endgame*, στὸ B. O' Connor (ed.), *The Adorno Reader*, σσ. 319-352.

Beckett – ιδιαίτερα τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ ἀντινομία ἢ ὁποία ἀμφισβητεῖ τὴν ἴδια τὴ δυνατότητα τῆς αἰσθητικῆς παραγωγῆς. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀντινομία ἐκείνη ὅπου ἡ αὐτόνομη ὑποκειμενικότητα ἀναγνωρίζεται ὡς φαινόμενο πὺν παράγεται μέσα σὲ μιὰ ὁλότητα ἢ ὁποία μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο γεννᾷ καὶ τὰ δύο καὶ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ φαινομένου. Ἡ τέχνη ὥστόσο ἀντίθετα ἀπὸ τὴ φιλοσοφία δὲν μπορεῖ μέσω τοῦ λόγου νὰ ὁρίσει αὐτὸ τὸ φαινόμενο, διότι ὅπως ἀναφέρει ὁ Adorno «τὸ ὄνομα τῆς συμφορᾶς μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ μόνο σιωπηλὰ»³⁴. Αὐτὴ ἡ ἀντινομία δὲν εἶναι δυνατόν νὰ παραβλεφθεῖ, διότι μόνον μ' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση ἡ αὐθεντικὴ τέχνη μπορεῖ νὰ λειτουργήσει. Ἡ σύγχρονη τέχνη καθιστᾷ αὐτὴ τὴν ἀντινομία δική της διαδικασία. Ἀφοῦ ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφράσει ρητὰ τὴν ἀλήθεια γιὰ τὴν αὐτόνομη ὑποκειμενικότητα στρέφεται στὴ μορφὴ, μεταβάλλοντας τὴν παραδοσιακὴ μορφὴ σὲ δυνατότητες ἀπελευθέρωσης πὺν διαφορετικὰ εἶναι δυσάρεστες στὴν πραγματοποιημένη ἐμπειρία. Τὸ παραδοσιακὸ δράμα, λ.χ., λειτουργεῖ μὲ μορφές πὺν θ' ἀπέκλειαν ἕνα τέτοιο ἐπίτευγμα. Ἀντ' αὐτοῦ ἔχουμε μιὰ πλοκή, μιὰ διαδοχὴ συμβάντων, καθένα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὁδηγεῖ σ' ἕνα συμπέρασμα.

Ἄν καὶ δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ παραδοσιακὸ στὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*, ἐντούτοις παραμένει ὡς τέχνη. Ἡ προσπάθεια τοῦ ἔργου, μὲ τὴν ἐντελῶς νεωτεριστικὴ ἐμμονὴ του στὴν ἀντινομία τῆς τέχνης, εἶναι νὰ παρουσιάζεται μ' ἕναν τρόπο πὺν ἀποκαλύπτει δραστικὰ τὶς συνθήκες τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. «Τὸ νὰ γράφει κανεῖς ποίηση μετὰ τὸ Auschwitz εἶναι βαρβαρότητα»³⁵, λέει ὁ Adorno, ἀλλὰ τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* ὑποδηλώνει τὶς ἐκφυλιστικὲς συνθήκες πὺν ἐπέτρεψαν νὰ συμβεῖ τὸ Ὀλοκαύτωμα. Στὸ δοκίμιό του «Προσπαθώντας νὰ κατανοήσουμε τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*» ὁ Adorno δίνει τὴν πιὸ ἐκτεταμένη περιγραφὴ τῆς σημασίας τῆς μορφικῆς ἀλλαγῆς πὺν συναντᾶται στὴ σύγχρονη τέχνη. Τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*, ὑποστηρίζει ὁ Adorno, εἶναι ἕνα ἔργο πὺν ἀναφέρεται στὴν ἀπουσία νοήματος. Ὡστόσο τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ὡς τέτοιο δὲν μπορεῖ νὰ ὁρίσει τὸ μὴ νόημα. Οὔτε τὸ ἔργο καθεαυτὸ φθάνει στὴν ἀπουσία νοήματος, μὲ τὴν ἐννοια ὅτι δὲν λέει ἐντελῶς τίποτε³⁶. Ὅπως ἄλλωστε ὁ ἴδιος ἀναφέρει στὴν *Αἰσθητικὴ θεωρία* «τὰ ἔργα τέχνης πὺν ἀπαλλάσσονται ἀπὸ τὴν ἐπίφαση νοήματος... παρουσιάζουν ὡς νόημά τους τὴν ἀπουσία νοήματος, μὲ τὴν ἴδια βεβαιότητα ὅπως τὰ παραδοσιακὰ ἔργα τὸ δικό τους θετικὸ νόημα. Ἡ τέχνη κατα-

34. Th. W. ADORNO, Versuch, das Endspiel zu verstehen, σ. 287.

35. Th. W. ADORNO, Engagement, σ. 422.

36. Πβ. Versuch, das Endspiel zu verstehen, σσ. 282 κ. ἐξ.

φέρει σήμερα με τη συνεπή άρνηση του νοήματος να δικαιώνει τα αιτήματα που ως αξιώματα συγκροτούσαν άλλοτε το νόημα των έργων»³⁷. Κατανοούμε το *Τέλος του παιγνιδιού*, υποστηρίζει ο Adorno, όταν αναγνωρίζουμε την ακατανοησία του δίχως να θεωρούμε την αδυναμία κατανόησης ισοδύναμο της απουσίας νοήματος. Ίσως, όμως, θα πρέπει ν' αναρωτηθούμε τι είναι εκείνο που αποκαλύπτει στην κοινωνία την ακατανοησία. Ο Adorno συνδέει τη διαδικασία της κατανόησης του *Τέλους του παιγνιδιού* – το οποίο είναι ακατανόητο αν και μορφικά κατανοητό – με την ιδέα ότι η αστική κοινωνία αντιδρά στην κατανόηση. Οι κοινωνικές διαδικασίες της πραγματικής ζωής καλύπτονται από μια έκδοχή του λόγου που αποκλείει την προσέγγιση στα αντικείμενα που δεν συμμορφώνονται με τους δικούς της κανόνες κατανόησης.

Επιχειρώντας αυτή τη νεωτερικιστική ανάγνωση στο *Τέλος του παιγνιδιού* ο Adorno διαφωνεί με τον Sartre και σε μικρότερο βαθμό με τον Lukács. Ο Lukács απέρριπτε το έργο του Beckett ως «παρακμιακό»³⁸, έναν όρο της μαρξιστικής αισθητικής δηλωτικό της τέχνης που διαιωνίζει μία υποβαθμισμένη έρμηνεία της ανθρωπότητας, αποκλείοντας έτσι ένα δράμα που θα είχε επαναστατικό δυναμικό. Ο Adorno αντιμετώπιζε τον Lukács με τις κοινωνικές αλήθειες που περιέχονται με τρόπο μοναδικό μέσα στο έργο του Beckett³⁹. Η θετική εκτίμηση του Sartre για τον Beckett επίσης απορρίπτεται. Ο Sartre βλέπει τον Beckett ως ένα συγγραφέα του παραλόγου, του οποίου τα έργα δείχνουν ότι δεν υπάρχει μεταφυσικό νόημα και ότι το υποκείμενο πρέπει ν' ανασυγκροτήσει εκ νέου το νόημα. Ωστόσο αυτή ακριβώς η ιδέα της αυτονομίας έχει θρυμματιστεί από το *Τέλος του παιγνιδιού*, το οποίο ο Adorno περιγράφει ως την ιστορία του τέλους της υποκειμενικότητας. Ως τέτοιο το *Τέλος του παιγνιδιού* δεν είναι άλλο από ένα λογοτεχνικό έγχειρίδιο για τον υπαρξισμό⁴⁰.

Προφανώς ο Adorno δεν μπορεί πάντοτε να πληροί τέλεια τα δικαιώματα του κριτήρια έρμηνείας, δηλαδή ν' αποκαλύπτει αποφασιστικά την κοινωνική ολότητα μέσα στο αυτόνομο έργο. Ωστόσο, εκείνο που απομένει και αποζημιώνει τον μελετητή είναι ένα ευφύες, όξυ, λεπτομερές και διασαφητικό δοκίμιο που αλλάζει για πάντα τον τρόπο με τον οποίο θα

37. *Aesthetic Theory*, σ. 221· έλλ. μτφρ., σ. 264.

38. Πβ. Versuch, das Endspiel zu verstehen, σ. 283. Πβ. επίσης G. LUKÁCS, *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus, Werke*, τ. 4, Neuwied, Luchterhand, 1971, σσ. 552 κ. εξ.

39. Πβ. λ.χ., *Aesthetic Theory*, σ. 444· έλλ. μτφρ., σ. 545, όπου ο Adorno αναφέρει πως «ο Beckett είναι πιο ρεαλιστής από τους εκπροσώπους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που με τη βασική τους αρχή παραχαράσσουν την πραγματικότητα».

40. Πβ. Versuch, das Endspiel zu verstehen, σσ. 281, 284.

πρέπει να ἐρμηνεύουμε τὸ «Τέλος τοῦ παιγνιδιού», πὺν ὅπως ὁ ἴδιος χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει εἶναι ἓνα ἔργο ὅπου «ἡ καθορισμένη ἄρνηση τοῦ περιεχομένου του γίνεται μορφολογικὴ ἀρχὴ καὶ ἄρνηση κάθε περιεχομένου»⁴¹.

*
* *
*

Τελικὰ, εἶναι δυνατόν νὰ λεχθεῖ πῶς, ὑπὸ μίαν ἔννοια, ἡ ἀποψη τοῦ Adorno γιὰ τὴν αἰσθητικὴ δὲν εἶναι διαλεκτικὴ. Αὐτὸς χρησιμοποιεῖ τὴ διπλὴ ἀντίθεση μεταξύ «αὐθεντικῆς» τέχνης καὶ «μαζικῆς» κουλτούρας ὅπου ἡ τελευταία ἐμφανίζεται οὐσιαστικὰ ὑποτιμημένη καὶ τὰ χειραφετικὰ ἀποτελέσματα ἔχουν περιοριστεῖ στὴν πρώτη. Αὐτὴ ἡ θέση τοῦ Adorno ἀναπαράγει τὴ γερμανικὴ λατρεία γιὰ τὴν ἀνώτερη τέχνη καὶ τὸν ἀναπόφευκτο ἐλιτισμὸ της, καὶ ἀποκλείει ἐντελῶς τὸ «λαϊκὸ» ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ «αὐθεντικοῦ», γυρίζοντας, ἔτσι, πίσω στὶς κριτικὲς τοῦ Brecht καὶ τοῦ Benjamin – καὶ στὴν κριτικὴ τοῦ ἰδίου τοῦ Adorno γιὰ τὸ «αὐθεντικὸ» στὸ βιβλίο του *Τὸ ἰδίωμα τῆς αὐθεντικότητος*⁴². Πράγματι ἡ καθαυτὸ ἐσωτερικὴ αἰσθητικὴ θεωρία τοῦ Adorno γίνεται μιὰ ἀκατάληπτη γλῶσσα κινούμενη ἀπὸ τὸ διπλὸ φόβο τῆς ἐνσωμάτωσης καὶ τῆς ἐπαναστροφῆς. Ὡστόσο ὁ ἀσυμβίβαστος ριζοσπαστισμὸς του⁴³ προσφέρει ἓνα ὑγιὲς ἀντίδοτο σ' ὅλη τὴν καταφατικὴ καὶ ἰδεαλιστικὴ αἰσθητικὴ καὶ ἡ ἐμμονὴ του στὴν τέχνη προσφέρει ἓναν πλοῦτο ἰδεῶν γιὰ τὶς διαμεσολαβῆσεις μεταξύ τέχνης καὶ κοινωνίας οἱ ὁποῖες εἶναι δυνατόν ν' ἀποβοῦν παραγωγικὲς γιὰ τὴν ὑλιστικὴ κοινωνικὴ θεωρία καὶ τὴν κριτικὴ τῆς κουλτούρας στὸ μέλλον.

Ἀναντίρρητα εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ διαβάσει κανεὶς καὶ ν' ἀναλύσει τὸ ἔργο τοῦ Adorno. Πρόκειται γιὰ ἓναν ἀσύγκριτο στυλίστα ὁ ὁποῖος δὲν ἐπιδέχεται περὶληψη. Ἡ «ὀδύσσεια» πὺν ὀνομάζεται Adorno προϋποθέτει νὰ διεισδύσει κανεὶς στὴ γλῶσσα του ἀφήνοντας τὸ γράψιμο καὶ τὸ ὕφος του νὰ τὸν μεταφέρουν σ' ἓναν νέο τρόπο κατανόησης⁴⁴. Ἀλλῶστε, σύμφωνα μὲ τὴν προσφύη παρατήρηση τοῦ D. Kellner, τὸ εὐφυολόγημα πὺν Adorno ἔχει διατυπώσει γιὰ τὸν Kafka – «αὐτὸς πάνω

41. *Aesthetic Theory*, σ. 354· ἑλλ. μτφρ., σ. 424.

42. Th. W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1964.

43. Ἰδιαίτερα ἐπ' αὐτοῦ πβ. τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα μελέτη τοῦ K. ZIAREK, *Radical Art: Reflections after Adorno and Heidegger*, στὸ Gibson & A. Rubin (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, σσ. 342-360.

44. Κατὰ τὴν I. ARMSTRONG, ἐνθ' ἂν., σ. 178, ὁ Adorno εἶναι ἓνας «ντισειῶτης μαρξιστής». Αὐτὸς ἐπιχειρεῖ στὸ πάγωμα τῆς γλώσσας πὺν ἔχει ἐπέλθει ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση, μιὰ ντισεικὴ προσπάθεια καταστροφῆς «ἀποσπᾷ τοὺς ὅρους ἀπὸ τὶς ρίζες τους, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀποκαλύπτει τὴ γενεαλογία (μὲ τὴ ντισεικὴ ἔννοια) τῶν παλαιῶν ἐννοιῶν καὶ δημιουργεῖ νέες».

ἀπὸ τὸν ὅποιο ἔχει περάσει ὁ στρόβιλος τοῦ Kafka, ἔχει χάσει γιὰ πάντα καὶ τὰ δύο, καὶ τὴν εἰρήνην μὲ τὸν κόσμον καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ παρηγορηθεῖ μὲ τὴν πίστη ὅτι ὁ τρόπος τοῦ κόσμου εἶναι κακός»⁴⁵ – ἰσχύει ἐξίσου καὶ γι' αὐτόν: εὐθύς καὶ οἰκαιοποιηθεῖ κανεὶς τὸν τρόπο θέασης τοῦ Adorno βρῖσκει τίς ιδέες του νὰ ἐπικαιροποιοῦνται καὶ νὰ ἐπικυρώνονται, μέρα μὲ τὴ μέρα, παντοῦ. Ἔτσι ὁ Adorno προβάλλει ὡς ἀντιδύναμη ἔναντι μιᾶς σύγχρονης παρακμιακῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη.

Α. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗ-ΜΑΖΑΡΑΚΗ

(Ἀθῆναι)

45. D. KELLNER, Adorno and the Dialectics of Mass Culture, σ. 105.

ADORNO'S CONCEPTION OF ART

S U M M A R Y

The fundamental theme of Adorno's theory of aesthetics is the autonomy of art. In his recent work, *Aesthetic Theory*, in the sections that he deals with the dual essence of art – as autonomous and social fact – we see that he rejects the idea of engaged art. Adorno's criticism of engaged art is clearly not a refusal of the political but rather a complaint that the self-appointed political literature undercuts its own political strength because of its refusal of aesthetic autonomy. Moreover, part of the problem is that Adorno makes a rather rigid distinction between «authentic» art and mass culture. Although he recognized that high art and popular culture are both socially mediated by capitalism, he argues that the former is autonomous while the latter, as part of the industrial processes of mass production and consumption within contemporary capitalism, contributes in turn to processes of homogenization and massification of both culture and audiences.

A. CHRISTODOULIDI-MAZARAKI

KUNST UND TECHNE. HEIDEGGER'S UNDERSTANDING OF ART

In the *Nachwort* that seals and concludes the meditation about art brought to an end by Heidegger in his essay *Der Ursprung des Kunstwerkes* we find effectively expressed his main criticism to the contemporary philosophical understanding of art: nowadays, whenever we discuss about art and artists, we unavoidably deal with the dimension of aesthetics. The modern conception of art is affected, as Heidegger denounces, by the approach that characterises the modern understanding of being. This approach and its fundamental metaphysical presuppositions, when applied to art, make the artwork falling under the mere condition of an object, from which follows that the *Phänomen der Kunst* is explained on the basis of the classical contraposition between subject and object. The hidden metaphysical approach that inflicts modern aesthetics leads us to regard the artwork as an object of man's perception. In this way something aesthetically enjoyable becomes, with all the sensations it evokes, the object of our *Erlebnis*¹. In the quoted *Nachwort* Heidegger has just pointed out that «vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt»².

1. Cf. Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Philipp Reclam 2003, p. 83 (This essay derives from a lecture given by Heidegger in Freiburg i. Br. at the 13th November 1935 for the *Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft*. This lecture has been repeated in Zürich in January 1936). We find this concept of art as *Erlebnisproduktion* clearly expressed in Stephan KNOCH, *Benjamin-Heidegger, Über Gewalt. Die Politisierung der Kunst*, Wien: Turia+Kant 2000, p. 116: «Als ein Teil der Kultur ist das Hervorbringen ihrer Produkte am Bedarf der Konsumenten orientiert. In Heideggers Augen werden Kunstwerke zu bloßen Objekten der Bedürfnisbefriedigung, «für deren Herstellung der Dichter um nichts wichtiger ist als der Buchbindelehrling, der die Gedichte für eine Werkbücherei einbinden hilft» (VA 95). Die Produkte der Kultur dienen der Hervorbringung von *Erlebnissen*, und auf die sieht Heidegger ja auch die ästhetischen Reflexionen des 19. und 20. Jahrhunderts sich ausrichten (NI 103). Technik ist *Erlebnisproduktion*».

2. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., p. 83. Cf. also Günter SEUBOLD, *Das Ende der Kunst, und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, München: Verlag Karl Albert 1997, p. 64: «Die Neuzeit bringt sich die Kunst nahe, indem sie die Kunst auf Distanz bringt. Das geschieht in der 'Ästhetisierung' der Kunst. (...) «Durch das Ästhetische, oder sagen wir durch das Erlebnis und in dessen maßgebenden Bereich, wird das Kunstwerk im vorhinein zu einem Gegenstand des Fühlens und Vorstellens. Nur wo das Kunstwerk zum Gegenstand geworden ist, wird es Ausstellungs- und Museumsfähig...» (Uspr 139)». About the same topic, cf. Rolf-Dieter HERMANN, *Heidegger und die Idee der Kunst*, «Edizioni di Filosofia», Torino, 1963, pp. 2-5.

1. A new Humanism. The core of the Heideggerian analysis of the essence of art ends with a renewed exigency to make art playing again a guiding role in our understanding of reality³. On this basis it seems possible to conceive a new kind of humanism, as Heidegger theorises in his *Brief über den 'Humanismus'*. The first lines of this essay underline how the essence of a human act does not consist in the effectiveness of a displayed productive power, but instead in bringing something to its essential and natural perfection, i.e. to develop something in the full actualisation of its own essence. This position is confirmed by the Latin etymology of the verb *pro-ducere*. What can be produced must be first of all a being. In respect to being itself the human thought is destined to display the act of *pro-ducere*: it occurs just in the sphere of human thinking, i.e. in the ontological investigation of the *Dasein*, that the truth of being comes to light and to expression. When human meditation brings itself before being, being itself comes to language and in this sense the language represents the house of being⁴. Language becomes independent from grammar and logic, which imply the contraposition of subject and object, and reaches the original dimension in which philosophical thought and poetical works are equal ways of the self-revealing movement of being. The essence of human reason cannot be reduced to the mere status of an instrument for our mental preparation to action. On the contrary, our reason is the very intention that goes through the truth of being. History of western thought never passes by but stays before us. In order to come back to the original conception of being and of human essence it is necessary to go beyond the technical interpretation of them⁵. In order to gain anew the primary understanding of truth, as we can find it expressed in the early Greek philosophy, an introductory meditation on the meaning of the word '*Humanismus*' can be enlightening.

Let us presuppose that the act of thinking of being implies both a subjective and an objective genitive. Every form of significant thinking is *of* being, in the sense that the first one belongs to the second, since it derives from it. Then, thinking *of* being is meant in an objective sense, because our thought makes structurally reference to being. Thinking of being is the destiny of man, so that

3. Cf. ERIC BOLLE, *Die Kunst der Differenz: Philosophische Untersuchungen zur Bestimmung der Kunst bei Martin Heidegger, Friedrich Hölderlin, Paul Celan und Bram von Velde*, Amsterdam: Verlag, B.R. Gurner, 1988.

4. M. HEIDEGGER, *Brief über den 'Humanismus'*, in *Wegmarken, Gesamtausgabe* Bd. 9, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1976, pp. 313-364, especially p. 113. Cf. also in this sense M. HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske 1965; ID., *Vom Wesen der Sprache: Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes zu Herders Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1999.

5. M. HEIDEGGER, *Brief über den 'Humanismus'*, ed. cit., pp. 314-315. Cf. also M. HEIDEGGER, *Was heißt Denken?*, Tübingen, Max Niemeyer, 1954.

being occurs *geschicklich*, i.e. as *something that is destined to us*⁶. The eclipse of being shows itself in the history of western philosophy in the relegation of art in the subjective dimension of the *Geschmackstheorie* and in the *ästhetische Unterscheidung*. Human thought becomes consequently technical explanation of causes⁷. This approach finds its roots in the *Diktatur der Öffentlichkeit*, in which evidence was metaphysically conditioned. The language itself underwent the domination of subjectivity, so to be finalised to fix the physical laws⁸, which were called to objectify the analysed phenomena for the sake of their prevision and their subsequent control⁹. In this frame, the main problem of the traditional humanism, that reflects the main features of western metaphysics, consists in the fact that it provides a definition of man besides his relation to being¹⁰. The misunderstood Aristotelian definition of man as *animal rationale* expresses the fact that man lives in the light of being. It is just on the ground of this essential closeness that man *has* the *logos*. Human *ex*-sistence consists precisely in this staying in the light of being¹¹. This concept of existence is different from the one of *existentia*, which is meant in opposition to *essentia* in the scholastic speculation. In fact, whenever we speak of *Da-sein*, that *Da*- means just *in the light of being*, while the *Sein* of *Da-sein* expresses the existence in the sense of the *Ek-stasis* that occurs in its essential journey in the truth of being¹². The essence of human existence lies in this attitude¹³: whenever the human thought considers the beings as such, then man makes reference to being itself¹⁴.

6. M. HEIDEGGER, *Brief über den «Humanismus»*, ed. cit., p. 316.

7. *Ibid.*, p. 317.

8. It is interesting to remark that this extended hegemony of the evidence-criterion on language itself constituted the logical ground of the Heideggerian theory of the «*Man*», according to M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, M. Niemeyer, 1953, pp. 25 and 27.

9. M. HEIDEGGER, *Brief über den «Humanismus»*, ed. cit., p. 318: «Der neuerdings viel und reichlich spät beredete Sprachverfall ist jedoch nicht der Grund, sondern bereits eine Folge des Vorgangs, dass die Sprache unter der Herrschaft der neuzeitlichen Metaphysik der Subjektivität fast unaufhaltsam aus ihrem Element herausfällt. Die Sprache verweigert uns noch ihr Wesen: Dass sie das Haus der Wahrheit des Seins ist. Die Sprache überlässt sich vielmehr unserem bloßen Wollen und Betreiben als ein Instrument der Herrschaft über das Seiende».

10. *Ibid.*, p. 320.

11. *Ibid.*, pp. 323-324: «Nur aus diesem Wohnen *hat* er die *Sprache* als die Behausung, die seinem Wesen das Ekstatische wahrt. Das Stehen in der Lichtung des Seins nenne ich die Ek-sistenz des Menschen. Nur dem Menschen eignet diese Art zu sein. Die so verstandene Ek-sistenz ist nicht nur der Grund der Möglichkeit der Vernunft, *ratio*, sondern die Ek-sistenz ist das, worin das Wesen des Menschen die Herkunft seiner Bestimmung wahrt».

12. *Ibid.*, p. 325: «Das ekstatische Wesen des Menschen beruht in der Ek-sistenz».

13. *Ibid.*, p. 329.

14. *Ibid.*, p. 332: «Doch es denkt in Wahrheit stets nur das Seiende als solches und gerade nicht und nie das Sein als solches». The oblivion of Being in favour of beings is what in *Sein und Zeit* is indicated as the ontological ground of the existential phenomenon of *Verfallen*, on which relies the consequent distinction between *Eigentlichkeit* and *Uneigentlichkeit* (cf. *ibidem*, p. 342). Cf. finally M. HEIDEGGER, *Zur Seinsfrage*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.

The human world is then «die Lichtung des Seins», and the «In-der-Welt-sein» of man expresses the essence of his existence¹⁵. This awareness implies the acceptance of the intrinsic poverty of the *Ek-sistenz* of *homo humanus*, because in this sense thinking the truth of being can only designate the «thinking the *humanitas* of *homo humanus*»¹⁶. This way of investigating, which asks for the truth of being and that structures itself as an essential staying in its presence, constitutes both an ethics and an ontology¹⁷: the meditation that asks for being is theoretical and practical at the same time¹⁸. In this sense, the human existence that is rooted in the truth as in its own freedom constitutes the «Aus-setzung in die Entborgenheit des Seienden als eines solchen»¹⁹. Our freedom, understood as «das Sein-lassen des Seienden», fulfills and brings to its own perfection the essence of truth in the sense of the *Entbergung von Seiendem*. In this perspective truth cannot be the feature of the right sentence, which can be told *through* the human subject *about* an object²⁰. On the contrary, «die Wahrheit ist die Entbergung des Seienden, durch die eine Offenheit west»²¹. To this concept of truth belongs a measure of essential «chiaroscuro», so that «die Entbergung des Seienden» as such is in itself and at the same time «die Verbergung des Seienden im Ganzen»: the *Verbergung des Verborgenen* and the *Irrtum* belong in an essential and original way to truth²².

This is the philosophical background, on which a new humanism should be conceived, and on which depends the original insight, in which the main contribution given by the Heideggerian meditation to the investigation of the ontological structure of art and its works consists. The analysis of his meditation should consider the constant comparison that Heidegger, in his conception of art, held with the hegelian theory that proclaimed *das Ende der Kunst*. As well known, in Hegel's doctrine the prophesied end does not regard the world of art as a dimension of inspired productivity and creativity. What according to Hegel was destined to end consisted in the privileged status accorded to art in the revealing process of the truth of being, status that

15. *Ibid.*, p. 350. Cf. *ibid.*, p. 343: «Ek-sistenz=ek-statische Wohnen in der Nähe des Seins».

16. *Ibid.*, p. 352. Cf. also *ibid.*, p. 356.

17. *Ibid.*, p. 357: «Das Denken, das nach der Wahrheit des Seins fragt und dabei den Wesensaufenthalt des Menschen vom Sein her unf auf dieses hin bestimmt, ist weder Ethik noch Ontologie».

18. *Ibid.*, p. 358.

19. M. HEIDEGGER, *Vom Wesen der Wahrheit*, in *Wegmarken*, GA Bd. 9, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976, pp. 177-202, especially pp. 189-190.

20. *Ibid.*, p. 201.

21. *Ibid.*, p. 190.

22. *Ibid.*, p. 198.

undoubtedly has been recognised to art in the youth of mankind²³. Since the philosophical meditation has reached its highest peak, art was not anymore to constitute the most important and expressive moment of the self-revelation of being, but religion and then philosophy substituted art in the task to accomplish this essential «epistemological» function. Art will always flourish in its masterpieces, but they will be characterised by a lessened value in reference to their ability and power to reveal the ontological structure of our reality.

In constant comparison with the Hegelian theory of art, Heidegger also is inclined to speak of an *Ende der Kunst*, but in a drastically different sense²⁴. Rethinking the Greek understanding of *techné* and the relation between human knowledge and the idea of truth and being²⁵, the core of his investigation was basically the essential relation between the truth of the ontological and conceptual structure of our world and human knowledge, by virtue of which the *Dasein* accomplishes his existential project according to the main exigencies of his *Sorge*²⁶. In this sense, we can say that Heidegger was never philosophically interested in art. His attention to the *Kunstwelt* was rooted in his awareness that *das Erscheinen der Wahrheit* belongs in a substantial way to the essence of the artwork. Therefore, the reference to Hegel's aesthetics is enlightening, on one

23. Cf. Agnes HELLER, *Wahrheit, Kunst und Dichtung*, in *Die Frage nach der Wahrheit*, herausgegeben von Edwald Richter, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997, p. 203: «Heidegger dekonstruiert Hegel durch einen Sprung in das Ursprüngliche an Hand einer Rekapitulation des Hegelschen Gedankenganges. Bei Hegel geht es auch um die Wahrheit. Er, wie später Heidegger, hat schon alle Grundworte historisiert, und so zunächst auch das Grundwort *Wahrheit*. Wenn es sich um das Kunstwerk handelt, ist die Wahrheit auch für Hegel immer in der Endlichkeit gegenwärtig. Der Begriff *Dasein* ist ursprünglich als Endlichkeit bestimmt, und das Kunstwerk ist *Dasein*. Heidegger rekapituliert jedoch die geschichtlichen Interpretationen der Grundworte nicht, um sie als einseitige in das Ganze am Ende aufzunehmen, sondern um sie hintergehen zu können. Er spricht ebenso wenig über falsche Interpretationen, wie es Hegel tut. Die Geschichte der Wahrheit ist die Geschichte von *Welten*».

24. On the relation between Heidegger and Hegel, cf. Andreas GROSSMANN, *Spur zum Heiligen: Kunst und Geschichte in Widerstreit zwischen Hegel und Heidegger*, Bonn, Bouvier, 1996. About the topic *Ende der Kunst* in Heidegger, cf. Günter SEUBOLD, *op. cit.*, p. 53: «Rede und Stimmung von *Ende der Kunst* sind zweifellos konstitutiv für die gegenwärtige Kunstrezeption und Kunstproduktion geworden». In the Heideggerian conception of the end of art Seubold distinguishes three different aspects: «1) Der die Isolation der Kunst erörtert (A) einem gesellschaftsfunktionalen Aspekt; 2) Der die Funktionalisierung der Kunst thematisiert (B), und schließlich einem kunstimmanenten Aspekt, der Phänomene der Erschöpfung und Repristination zusammenfaßt (C)». *Ibidem*, p. 68: «In der Kulturindustrie wird der Kunst nicht allein eine 'Funktion' zugesprochen. Sie wird *funktionalisiert*, u.d.h. hier: Sie erhält ihre Wesensbestimmung von der Gesellschaft und geht damit ihrer für sie konstitutiven Autonomie verlustig: Kunst hört auf zu sein». Cf. Otto PÖGGELER, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, München: Wilhelm Fink, Verlag, 2002, pp. 239-243.

25. Cf. G. SEUBOLD, *op. cit.*, p. 55.

26. *Ibid.*, p. 56: «Sehnsüchtig denkt Heidegger an die große Zeit der Griechen, da die Kunst noch *fromm, promos*, d.h. *fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit* war. Diese Kunst war

side, in order to underline the return, that Heidegger shares with Hegel, to a Greek understanding of art in its original status of *techne*; on the other side, this comparison is meant to show Heidegger's sharp differentiation from Hegel, when he firmly denies the end of the truth-revealing-function of art: *Dichten* and *Denken* are equal ways, in which the self-revealing movement of being can articulate and accomplish itself in the display of the different human *Wissensmöglichkeiten*. In all his references and meditations about the concept and the *onto-logical* status of art²⁷, Heidegger vindicates its primary condition as main dimension of human knowledge, in which the truth of being, with which the *Dasein* is immediately concerned, whenever he thinks the beings as such, comes to light and to expression²⁸. The Heideggerian theory of art can be regarded as the consistent and systematic attempt to restore the privileged place of art among the several ways of the self-revealing movement of being²⁹. In fact, if in *Sein und Zeit* the *Kunstwelt* did not play any role, in the further production, when *das Sein des Daseins* was not anymore regarded as the horizon of every significant experience, and when *das Sein* started to constitute *die Totalität des Seienden*³⁰, then Heidegger consistently supported the conviction that art and its masterpieces flourish according to the essence of truth³¹. In this sense, to understand the reasons why Heidegger is inclined to give back to art its privileged place among all kinds of human activities, in which the truth of being occurs, it can be enlightening to point out two basic presuppositions of the Heideggerian approach to every kind of *Kunsttheorie*. In the first place, it must be underlined in which measure our contemporary understanding and explanation of art relies on the traditional metaphysical approach to reality: our actual conception of aesthetics presupposes the

- im Gegensatz zur Kunst der Neuzeit - noch nicht Sektor eines Kulturschaffens (VA 42)». Cf. *Ibid.*, p. 57: «Das Ende der Kunst liegt vor, weil die Kunst ihre Wesensbestimmung, die bei Heidegger und Hegel freilich anders gefaßt wird, verloren hat. So läuft die Kunst weiter - oberflächlich und selbstläufig und sich selbst genug -, schreitet gar qualitativ und quantitativ voran; sie hat aber ihre elementare Funktion verloren». Cf. ROLF-DIETER HERMANN, *op. cit.*, p. 5. Cf. also Agnes HELLER, *op. cit.*, p. 203.

27. About the development of Heidegger's theory of art, cf. ROLF-DIETER HERMANN, *op. cit.*, p. 4. About the same topic, cf. also Stephan KNOCH, *op. cit.*, pp. 40-45.

28. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., p. 62: «Eine wesentliche Weise, wie die Wahrheit sich in demdurch sie eröffneten Seienden einrichtet, ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit».

29. *Ibid.*, p. 84: «Allein die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?».

30. Cf. Stephan KNOCH, *op. cit.*, p. 45; cf. *ibid.*, 48.

31. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., p. 85: «Das Erscheinen ist - als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk - die Schönheit».

metaphysics of the Ideas³², in which beauty objectifies itself and its objectification grounds the availability of the masterpiece as any other object of human experience. This traditional approach to art constitutes the philosophical basis of the Kantian doctrine of delight. In a polemical attitude to this traditional pattern of *Kunstphilosophie*, we should consider the original ontological and conceptual dependence and mutual clarification between the idea of truth and the idea of art, which according to the Greek understanding of *techne* represented the main *analogon* of the original conception of *logos*. On the ground of this essential analogy the transformation of the idea of truth from *aletheia*, Un-verborgenheit, to the *Richtigkeit der Aussage*, has been reflected by the parallel degeneration of the philosophical concept of art: in both dimensions, especially since modern age, it is possible to testify a progressive transformation of the Greek idea of *aletheia* into the logical condition of the sentence, defined as *adequatio rei ac intellectus*. In this conceptual frame the idea of art became the object of a subjective experience, determined by the concept of the so-called *ästhetische Bewusstsein*, that found its organ in the *Geschmack*, i.e. in the subjectivity of the a priori principle of taste³³. Nowadays, according to Heidegger, we have lost the primary and most faithful understanding of truth in its essential relation with being. A way back to this original approach can be constituted by a re-thinking of the Greek conception of *poiesis* and *techne* in the light of their essential relation with the idea of *logos*. In this way it is possible to stem the general phenomenon of the *Seinsvergessenheit*: only analysing the ontological structure of art in its most visible appearing, the artwork itself, it is possible to understand again the original status of truth in relation to being. That is what Heidegger is mainly aiming at in his concern with art³⁴: the *Kunstwelt* should be put again in its

32. On the metaphysical roots of modern and contemporary philosophy, cf. M. HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, Niemeyer, 1953; cf. also M. HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie*, GA Bd. 65, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1989, pp. 503-509, in which the conceptual relation between the metaphysics and the common understanding of artwork is widely investigated. Cf. also Rolf-Dieter HERMANN, *op. cit.*, p. 5, and O. PÖGGELER, *Bild und Technik*, *ed. cit.*, p. 78. About the connection between art and metaphysics, cf. finally OTTO PÖGGELER, *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, München/Freiburg: Verlag, Karl Alber, 1984, pp. 80-81.

33. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *ed. cit.*, pp. 85-86. In this direction goes the strict criticism addressed by Gadamer to the aesthetics of Enlightenment and of Romanticism, that relegates art and its truth into the mere dimension of the subjective consolidation about the compatibility and the possibility of the moral action in a world determined by natural laws. Cf. H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.B.C. Mohr, Tübingen, 1986⁵, Part I, Ch. 1.

34. Rolf-Dieter HERMANN, *op. cit.*, p. 1. About the concept of truth in Heidegger, cf. also Manfred RIEDEL, *Wahrheit und Geschichte*, in *Die Frage nach der Wahrheit*, herausgegeben von Edwald Richter, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997, pp. 69-87, especially p. 71. Cf.

essential relation to being and to truth, and freed from its exclusive and misleading connection with the human subject. This kind of primary truth, whose concept can be found in the ancient Greek approach to reality³⁵, can be brought again into light just by analysing the ontological structure of the artwork. This line of investigation is allowed by the essential derivation of the main conceptual features of *logos* from the analysis of the conceptual complexity of the production process displayed by the *episteme poietiké*.

To conceive the ontological value that the status of the artwork acquires in Heidegger's thought in his attempt to restore the original comprehension of truth as *Un-verborgenheit* we must analyse the conceptual structure of the *ontological* relation existing between the Greek understanding of truth, which Heidegger is basically referring to, and the original concept of art, that in Greek philosophy corresponded to the wide concept of *techne*. In the relation between the Greek conception of truth and the Greek understanding of *techne*³⁶ lies a privileged possibility to understand the phenomenon of art in its authentic value. In this way it will be freed from all the misunderstandings caused by the metaphysical underground of our western philosophy. This new understanding of truth as *aletheia* can outline a new humanism.

2. The analogical structure of *episteme poietiké* and *logos*. The main text in which Heidegger clarifies the essential relation that the original concept of *aletheia* entertains with the logical structure of *techne* is his commentary to the book Θ of the *Metaphysics* by Aristotle³⁷.

The investigation of this essay starts from the Aristotelian division of forces into *dynameis alogoi* and *dynameis meta logou*, which can be also expressed in the division between forces endowed with language and forces which have not language at their disposal³⁸. In this context *logos* is used in its primary etymological sense: *legein* signifies here the act of collecting in a general complex way in order to allow a general overview into a wide open dimension of reality.

also M. HEIDEGGER, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1997. About the relation that Heidegger entertained with the concept of truth in Plato and Aristotle, cf. Enrico BERTI, *Heideggers Auseinandersetzung mit dem Platonisch-aristotelischen Wahrheitsverständnis*, in *Die Frage nach der Wahrheit*, ed. cit., pp. 89-105.

35. Cf. Agnes HELLER, *op. cit.*, p. 204.

36. G. FIGAL, *Kunstphilosophie und Gegenwartskritik bei Adorno und Heidegger*, in *Parabel, Technik und Kunst, Heidegger: Adorno*, herausgegeben von Harmut Schröter, Münster: Edition liberation 1988, pp. 63-74; cf. especially p. 71.

37. M. HEIDEGGER, *Metaphysik Θ 1-3. Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, GA Bd. 33, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1981.

38. *Ibid.*, p. 117. Cf. Otto PÖGGELER, *Bild und Technik*, ed. cit., pp. 74-75.

This collecting and ordering feature of *logos* coincides, on one side, with the act of ex-posing or ex-pressing something; on the other side, it indicates the act of putting something in relation to something else. Therefore, *logos* expresses the conceptual connection and relation between beings. The unity of this «connecting/ putting together act» should master and regulate also the relation of what is related to itself. *Logos* becomes in this way something like a rule and a law. *Logos*, according to Heidegger's words, will constitute the «*regelnde Gefüge, die Sammlung der unter sich Bezogenen*»³⁹. The complexity of all these ontological and conceptual relations between beings, brought into light by the connecting representation of *logos*, is resumed in the language itself. In this perspective, *logos* is also 'Rede' in the widest sense of the «mannigfaltigen Kundmachens und Kundgebens, der 'Kundschaft'»⁴⁰. When Aristotle specified that man is the only being provided with *psyché* who «has the *logos*», he meant to affirm that man has the *logos*, in the sense that he has the knowledge involved in the language, but not as it were an additional extrinsic capability: in this case *echein* means a way of *einai*. In fact, this possession or disposal is an essential feature of living and acting of man, so to be the guiding knowledge in his existence. This *echein* signifies «having at disposal»; a being, who has something at his disposal, can be regarded as «that one, who has the force» of that something. Lastly, this *echein* means: «having at its own disposal something in itself»⁴¹. It follows that man has the *dynamis* of the knowledge/*logos* in itself⁴². In this sense man is by definition *zoon logon echon*, i.e. the only being that has its own essence in the language. In this context the «logic» can only be regarded as the philosophical investigation of *logos*, that is drastically different from the formal or transcendental logic of modern times.

Then, the distinction that Aristotle outlines in the Ninth book of his *Metaphysics* between *onta aloga* and *onta meta logou* must be understood in the sense that what is *meta logou* has the *logos* at its disposal, so that it is «in force» to do something or to become something: in fact, knowledge belongs to

39. M. HEIDEGGER, *Metaphysik* Θ 1-3, ed. cit., pp. 121-122.

40. *Ibid.*, p. 122. Cf. Stephan KNOCH, *op. cit.*, p. 48: «In der Vorlesung über *Aristoteles, Metaphysik IX* von 1931 erschließt Heidegger jenen Zusammenhang von *logos*, Sprache und Dichtung, der fortan das Herz seines Denkens der Kunst ausmachen wird. Als *logos* bezeichnet Heidegger das, «worin die Offenbarkeit und Kundschaft der Welt überhaupt aufbricht und ist» (GA 33, 128). *Logos* ist also der Ursprung von Welt, d.h. der Ursprung der zukünftigen Geschichte als dem, von dem aus der existierende Mensch seinen Sinn oder seine Wahrheit bezieht. Und dieser *Logos*, dieser Ursprung der Wahrheit, geschieht «ursprünglich und eigentlich in der Dichtung» (128f). In diesen wenigen Sätzen kündigt sich das umfangreiche Programm an, das in den folgenden Jahren der Kunst gewidmet werden wird».

41. M. HEIDEGGER, *Metaphysik* Θ 1-3, ed. cit., pp. 127-128.

42. *Ibid.*, p. 129.

it thanks to its having *logos* at its disposal. In this case we deal, according to Heidegger, with the *kundige Kraft* and so with the respective *Vermögen*⁴³. It is just in reference to the force and so to the power to do something, which derives from the knowledge that one possesses, that a determining differentiation between the pure *episteme* and the *episteme poietiké* becomes more and more visible. The *episteme poietiké* is an intellectual activity of man, that occurs in the light and at the occasion of the *poiesis*, i.e. of the production and of the work. It is not pure *episteme*, because the pure knowledge coincides principally with a self-knowledge and with a meta-knowledge. On the other side, the *episteme poietiké* does not consist only in the ability to proceed to the manipulation of the things; on the contrary, the essence of this *episteme* lies specifically in letting the beings stay in their *ousia*, i.e. in their presence and permanence, exactly as they are, in order to perceive them according to *what* they really are and to the *way* in which they are. Nevertheless the *episteme poietiké*, as the pure *episteme*, implies a certain measure of self-knowledge that occurs in the comparison and in the relation to other things and that every *techne* implies in its own production process. As Heidegger decisively underlines, the Greek concept of knowledge is essentially determined by the basic relation that man entertains with his own work in which he aims at the perfection and the accomplishment of the chosen *eidos* of his planned *ergon*. In this sense, the prejudice that distinguishes between a primitive comprehension of the world enclosed in a «*kunsthandwerklichen Horizont*» and the higher kind of speculation, that we can find in mathematics and physics, loses every ground⁴⁴. On the contrary and in sharp opposition to the modern understanding of *episteme*, the intrinsic relation that ties together the Greek concept of knowledge, the concept of *logos* and the nature of the work can be explained and clarified simply noticing that the main co-ordinates of the concepts of *episteme* and *logos* derive from the main features of technical work itself⁴⁵. In fact, in the *eidos* of an *ergon* one finds expressed the intrinsic *Be-endetheit*, i.e. *die Enden*, that in every work are in general presupposed as determining features and central determinations of its essence. The *eidos* of an *ergon* is therefore also its *telos*. The *de-termining* structure of a work is in its essence

43. *Ibid.*, p. 130.

44. *Ibid.*, p. 131: «Die *poietiké episteme* ist ein *Sichverstehen* auf *poiesis*, auf Herstellen und Werk, und nicht bloße *episteme*, nur ein *Sichauskennen*, ein *Kennen*; solches *Sichauskennen* in den Dingen macht sich nicht auch an ihnen zu schaffen, sondern läßt sie stehen, wie sie sind, um lediglich das zu erkunden und in dem *kundig* zu sein, was und wie sie sind. Diese Weise der *Kundschaft* ist die *Wissenschaft*, die *episteme poietiké* dagegen ist *techne* (Vgl. *Eth. Nic. Z 3 u. 4*)».

45. *Ibid.*, p. 137: «Die Griechen, Plato und Aristoteles, haben nun nichts nur die Interpretation dieses Phänomens der Herstellung durchgeführt, sondern die Grundbegriffe der Philosophie sind aus dieser und in dieser Interpretation erwachsen».

border and limitation, i.e. *peras*. In the light of these considerations «producing or creating something» means: collocating and «enclosing something in its limits»⁴⁶. In this way, the first determining feature of the concept of *ergon* consists in the limiting and enclosing effect of the production process that secures and allows the development of this new *ergon* as created visibility of its *eidos* and *telos*⁴⁷. The second main feature of the technical work consists in what represents in fact the ground of the accomplishment of a work, conceived as enclosing force of a relations-net, in which the produced object consists: we speak about the dialectical movement between two contraries, such as *peras* and *apeiron*. In the work as well as in the *logos* we find then “die konstellative Einheit” of different conceptual relations. This kind of contrariety does not imply the prevalence of one contrary on the other one. Rather, we deal with a Greek understanding of the contrariety relation that always implies an infinite mutual comparison in an eternal and visible situation of dialectical movement, in which the opposites stay in front of each other without disappearing⁴⁸. At this point, since the *episteme poietiké* develops and articulates its essence in the constant comparison of the main *enantia*, as *peras* and *apeiron* are, so to reach the unity of the *eidos* and *telos*, then the *logos*, that belongs to *episteme*, will make equally reference to the contemporary presence and antagonism of the contraries. In this way, the essence of the *episteme poietiké* encloses the antagonism of the *enantia*, just because it is in itself *logos*⁴⁹. In this process of bringing to light the eidetic structure in which this relation between contraries articulates itself lies the essence of the *ergon* as well as of the *logos*⁵⁰: «Die *arché* der *dynamis meta logou* ist ein *orektòn praktòn legómenon*»⁵¹, i.e. an inclination to pursue in the production process of an *ergon* the accomplishment of the *eidos* of what deserves to be put into light, i.e. the truth of the constellation of conceptual and ontological relations between opposites.

3. The origin of the artwork. In the former paragraph we have just clarified

46. *Ibid.*, p. 138.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 139: «Das ist der Begriff des griechischen *enantion*, einander gegenüber, im Angesicht liegen und stehen, die *enantiotes* (Gegensätzlichkeit), die eigentlich erst Aristoteles völlig in ihrem Wesen geklärt hat».

49. *Ibid.*, p. 140.

50. *Ibid.*, p. 142: «Dieses vorblickende Vorstellen des *ergon* in seinem *eidos* ist gerade der eigentliche Anfang des Herstellens, nicht etwa erst die Verfertigung im engeren Sinne des Handanlegens. Dieses in-dem-Blick-nehmen des Aussehens ist in sich das Bilden eines Anblicks, das Bilden des Vorbildes. Damit aber wird etwas Kund. Dieses Bilden des Vorbildes kann nur geschehen als Umgrenzen dessen, was zu ihm gehört; es ist ein Auslesen, ein auslesendes Sammeln des Zusammengehörigen, ein *legein*. Das *eidos* ist ein so zusammengelesenes Ausgelesenes, ein *legomenon*, es ist *logos*».

51. *Ibid.*, p. 152.

in the light of the analogical relation between *logos* and *episteme poietiké* the main features of both, especially underlining that the Greek conception of *logos* owes its main features to the investigation and fixation of the philosophical characteristics of the *episteme poietiké* itself. The important features we have noticed can be basically reduced into two: 1. Every *ergon* owes its existence to the delimiting and enclosing effect that it displays on the initial unorganised building material, which is therefore put in a new conceptual order of relations, i.e. in the *peras*, with which the *eidos* and *telos* of an *ergon* coincide; 2. These *eidos* and *telos* of an *ergon* do not consist in the final prevalence of one of the two contraries, i.e. the *peras* on the *apeiron*, but rather in the eternal comparison between these two contraries, in all the different forms they can assume, whose opposition is destined to be never solved. These characteristics determine also the essence of *logos*, in its double meaning of reason and language, since it is the *logos* itself to give its proper structure to every kind of *episteme*.

What is now important to remark is that this understanding of technical work is equally determining for the essence of the artwork. In the quoted essay *Der Ursprung des Kunstwerkes*, when Heidegger questions *what* and *how* the nature of the artwork is, we find immediately three fundamental terms: art, artwork and artist. Since art is the most abstract term of them, it seems necessary in order to investigate its concept to make reference to the artworks and the artists. Since those two terms make reference to each other, so that we move in a circle, Heidegger decides to start his investigation of the ontological status of art relying on the most uncontroversial dimension in which its essence comes into light, i.e. the artwork itself⁵².

The first element of the artwork we find consists in its «being a thing», i.e. its materiality⁵³. This feature of materiality recalls the definition of work that we have found in the analysis given by Heidegger of the Ninth book of the aristotelian *Metaphysics*: the material, i.e. the most visible component of the artwork, undergoes a unification that is meant to give a complex view and understanding of the conceptual relations that compose the *eidos* of the produced object. This «collecting» unification will transform the building material in a *symbol*. In fact, if in the artwork all the elements that, before the accomplishment of the production process, were disconnected and mutually independent, are then collected in a significant unity, what becomes visible by this unifying action assumes a new meaning, which was not simply possessed by the mere summarise of the composing elements. This symbolic vocation of the essence of the work is also testified by the Greek verb *symvallein* that

52. *Ibid.*, p. 35: «Der Ursprung des Kunstwerkes ist die Kunst. Aber was ist die Kunst? Wirklich ist die Kunst im Kunstwerk. Deshalb suchen wir zuvor die Wirklichkeit des Werkes».

53. *Ibid.*, p. 9.

indicates as well as *logos* the act of «taking and putting together» of elements, which acquire because of this new 'collected' status a new meaning. What we have called the «being a thing» of the artwork finds its fundamental structure in this unity⁵⁴. However, when we take as basic feature of the artwork its «being a thing», we should then investigate the true meaning of the concept of «being a thing». The first consideration we can make is that a «thing» is first of all a being. With this remark we bring immediately into play a basic differentiation just considering that a man is a being, but he is not a thing. On the contrary, all our utensils are things, so that we can postulate the equation: «Ding=res=ens=ein Seiendes»⁵⁵. At the same time we cannot define a thing as a mere assemblage of qualities. Traditionally, two main components have been called to define the essence of *Ding*: the *hypokeimenon* and the accidents⁵⁶. The subject is supposed to be the ontological support that carries the qualities of the thing. Beside this investigation of the essence of the thing, we find an epistemological explanation of it, which puts the thing in connection to the human body as source of the perceptions evoked by the thing's qualities. In this case, 'thing' is the *aistheton*, i.e. what should be perceived, in the sense of 'being object' of our sensations. Therefore, a thing is «die Einheit einer Mannigfaltigkeit des in den Sinnen Gegebenen»⁵⁷. As we can easily remark, in both these definitions the thing as autonomous ontological unity disappears. Finally, we find the form-materia pattern of explanation that relies on the «Begriffsschema schlechthin für alle Kunsttheorie und Ästhetik»⁵⁸. It derives from the dimension of art and has been applied to the ontological description of beings, as we can observe in the light of the Latin translation of its key concepts: this form-materia pattern of explanation grounded the metaphysical division between subject and object, rational actor and irrational materia⁵⁹.

In reality, materia and form are not basic concepts in order to explain the availability and usability of man's utensils. For this reason they cannot constitute the basic features for the definition of the 'thing'⁶⁰. The analogy existing between utensil and artwork consists in the fact that they are both result of human production. The utensil is in a certain sense a 'thing', since it is possible to determine it in the light of its utility and usability; on the other side, it is

54. *Ibid.*, p. 10.

55. *Ibid.*, p. 12.

56. As Heidegger pointed out, *ibid.*, pp. 14-15.

57. *Ibid.*, p. 17.

58. *Ibid.*, p. 19.

59. The general inclination of western philosophy to investigate everything according to the form-materia pattern of explanation is also due to the biblical origins of this *Begriffsschema*, as HEIDEGGER underlines in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., pp. 23-24.

60. *Ibid.*, pp. 20-21.

not an artwork, since it is lacking the conceptual self-sufficiency of the *Kunstwerk*⁶¹. The difficulties we meet in the attempt to define the «being a thing» of things comes from the ontic degeneration, that our understanding of being has undergone in the history of western thought⁶². The characteristics, which can be attributed to the utensil, are basically utility and reliability⁶³. Those characteristics of «being a thing» have been singled out by Heidegger analysing a painting by Van Gogh that portrays the famous pair of *Bauernschuhe*⁶⁴. In this way, we simply realise that the defining quality of an artwork consists in its attitude and power to express the essence of the beings. With other words, an artwork «puts into *ergon*» the truth of being, in the sense of an everlasting bringing the truth of beings into light. So the essence of art can be defined as «das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden»⁶⁵. In this way truth is not anymore connected with logic but with beauty, understood as clarity of mutual ontological relations between beings that in the artwork come to light⁶⁶. The wideness of the conceptual references of an artwork constitutes the world of the historical people to whose tradition it belongs⁶⁷. Finally, in coherence with the description of the essence of work given in the commentary of Heidegger to Book Θ of Aristotelian *Metaphysics*, we find the dialectics between the *enantia*, as basic feature of the artwork, also in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in which they are characterised as *Erde*, earth, and *Welt*, world⁶⁸. So, when the «Herauskommen» and «Aufgehen» of the truth of being in its

61. *Ibid.*, p. 22: «Das Zeug hat eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk».

62. *Ibid.*, p. 25.

63. *Ibid.*, p. 26-28.

64. *Ibid.*, p. 29. Cf. *Ibid.*, p. 30: «Vielmehr kommt erst durch das Werk und nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein. Was geschieht hier? Was ist im Werk am Werk? Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist. Dieses Seiende tritt in der Unverborgenheit des Seienden nannten die Griechen *aletheia*. Wir sagen Wahrheit und denken wenig genug bei diesem Wort. Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk. Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden im Werk gesetzt. «Setzen» sagt hier: zum Stehen bringen. Ein Seiendes, ein Paar Bauernschuhe, kommt im Werk in das Lichte seines Seins zu stehen. Das Sein des Seienden kommt in das Ständige seines Scheinens. So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden. Aber bislang hatte es die Kunst doch mit dem Schönen und der Schönheit zu tun und nicht mit der Wahrheit».

65. See note above.

66. Cf. Rolf-Dieter HERMANN, *op. cit.*, p. 9, where the author singles out with accuracy the basic characteristics of Heidegger's conception of art.

67. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *ed. cit.*, p. 37: «Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen Volkes».

68. Cf. Agnes HELLER, *op. cit.*, p. 203: «Wenn Heidegger *Erde und Welt* sagt, dann spricht er den unversöhnlichen Widerspruch aus. Lichtung west im unversöhnlichen Widerspruch. Der Grund bei

complexity and generality was defined by the Greeks as *physis* that shines where man builds his world, then we will call *Erde* the secret ground of the openness⁶⁹ that constitutes the enlightened dimension of the *Welt*: an artwork opens a world and leads this world back to its earth⁷⁰. The artwork constitutes then the expression of the perpetual dialectical comparison between *Erde*, understood as the indefinite totality and complexity of being, that keeps itself hidden, and the *Welt*, the world, i.e. the clarity of all the conceptual relations that, like in a constellation, constitute the coordinates of our reality⁷¹. Only man can have a world, because only he stays in the presence of being. The *Welt* is this way the open and enlightened perspective on the hidden complexity of *physis* and *Erde*⁷².

On the ground of this clarification we are closer to the essence of a «thing» when we say that the utensil distinguishes itself from an artwork, because in the utensil the materia must disappear in its utility: the iron of a hammer must negate its raw structure in order to fulfil the new form that makes it useful. On the ground of the dialectical movement between *Erde*⁷³ and *Welt*, the materia of the artwork is instead keeping its own identity and its autonomous visible status⁷⁴. For example, the gold colour of a painting of Gustav Klimt must keep on staying visible and autonomous in order to give the ontological scenario it evokes in its contraposition to the fine shapes of the portrayed human figures.

Heidegger bleibt ein Abgrund. Es gibt keine Vermittlung. Wir haben gelernt, daß der Riß zwischen Erde und Welt ein Grundriß ist. Und wir lernten, daß das Kunstwerk als Grundriß eine Wahrheit über das *Gestell* aussagt, auch für den Kunstbetrieb; und daß sie die Wahrheit, vor allem die *Gefahr*, lichtet». Cf. Stephan KNOCH, *op. cit.*, p. 51.

69. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *ed. cit.*, p. 38.

70. *Ibid.*, p. 38: «[Es] eröffnet dastehend eine Welt und stellt diese zugleich zurück auf die Erde, die der Gestalt selbst erst als der heimatische Grund herauskommt». Cf. G. FIGAL, *op. cit.*, p. 71.

71. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *ed. cit.*, p. 41: «Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Welt hält das Offene der Welt offen». Cf. ROLF-DIETER HERMANN, *op. cit.*, p. 6. Cf. Agnes HELLER, *op. cit.*, pp. 199-207, especially, p. 201.

72. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks*, *ed. cit.*, p. 41.

73. G. FIGAL, *op. cit.*, p. 72: «Beide [the handwork and the artwork] stellen zwar das, was sie herstellen wollen, in einer bestimmten Gestalt vor. Aber während der Handwerker sein Material, seinen Stoff, dazu benutzt, diese Gestalt zu realisieren, behält das Material in der arbeit des Künstlers seine Eigenständigkeit. (...) Dieses zu sich selbst befreite Material nennt Heidegger 'Erde'».

74. M. HEIDEGGER, *Ursprung des Kunstwerkes*, *ed. cit.*, p. 42. Cf. still *ibidem*, p. 43: «Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-Zurückstellen hervorkommen läßt, nannten wir die Erde. Sie ist das Hervorkommend-Bergende. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Mühelose-Uermündliche. Auf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt. Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her. Das Herstellen ist hier im strengen Sinne des Wortes zu denken. Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt. *Das Werk läßt die Erde eine Erde sein*».

The *In-sich-Stehen* of the *Werk* that implies a basic measure of mediation and stability and that does not derive from an extinguishment of the dialectical movement between *peras* and *apeiron*, but from the dynamic equilibrium of this antagonism, presupposes a special kind of *Ruhe* that represents the stable constancy of this everlasting struggle⁷⁵. We deal therefore with a kind of antagonism, whose innermost essence «hat daher die Ruhe des in sich ruhenden Werkes»⁷⁶; by the stability of the elements of an artwork we are in the condition to see what «im Werk am Werk ist»⁷⁷. We deal again with the original Greek concept of truth as *aletheia*⁷⁸, as «Unverborgenheit des Seins»⁷⁹, and with its close relation to the main ontological characteristic of the work. In this approach to the essence of truth as self-revealing movement of being belongs a peculiar chiaroscuro, in the sense that all the lightening of truth is intrinsically connected with the un-truth, i.e. with the darkness of a still not enlightened part of reality⁸⁰. In this way, the essence of truth represents in itself the *Ur-streit* «zwischen Lichtung und Verbergung»⁸¹, elements that correspond respectively to the dialectical contraries of *Welt* and *Erde* in the artwork. In the light of what has been already said, we can answer to the question that asks for the ways in which truth can happen, that it occurs in few essential ways: one of them is «das Werksein des Werkes», just because «...im Offenbarwerden des Zeugseins des Schuhzeuges gelangt das Seienden im Ganzen, Welt und Erde in ihrem Widerspiel, in die Unverborgenheit»⁸². In this sense what is portrayed in an artwork does not confine itself to a self-representation, but it makes happening

75. *Ibid.*, p. 45: «Nur das Bewegte kann ruhen. Je nach der Art der Bewegung ist die Weise der Ruhe (...). Wenn Ruhe die Bewegung einschließt, so kann es eine Ruhe geben, die eine innige Sammlung der Bewegung, also höchste Bewegtheit ist, gesetzt, daß die Art der Bewegung eine solche Ruhe fordert».

76. *Ibid.*, p. 47.

77. *Ibid.*

78. M. HEIDEGGER, *Vom Wesen der Wahrheit*, in *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1976, GA 9, pp. 177-202, especially p. 186: «Die Offenständigkeit des Verhaltens als innere Ermöglichung der Richtigkeit gründet in der Freiheit. Das Wesen der Wahrheit, als Richtigkeit der Aussage verstanden, ist die Freiheit».

79. M. HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA Bd. 13, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1983, pp. 203-210; especially p. 206: «Die Kunst sei das Ins-Werk-Bringen der Wahrheit und Wahrheit bedeute die Unverborgenheit des Seins. [...] Das Räumen erbringt das Freie, das Offene für ein Siedeln und Wohnen des Menschen», and *ibid.*, p. 207: «Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen».

80. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., p. 53: «Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit gehört dieses Verweigern in der Weise des Zwiefachen Verbergens. Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-Wahrheit».

81. *Ibid.*, p. 53. Cf. Stephan Knoche, *op. cit.*, p. 53.

82. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., p. 54.

the revelation of the truth of all being⁸³. The light of being coincides with the *Scheinen* of its truth; this *Scheinen*, i.e. the appearing and self-revealing movement of beauty, constitutes a way of expression of truth⁸⁴. We can finally say that the *Wirklichkeit des Werkes*, the reality of a work, consists in the occurrence of truth, i.e. of the *Lichtung des Seins*⁸⁵. In this way the origin of the artwork is the art itself⁸⁶. This occurrence is thought as «Bestreitung des Streites zwischen Welt und Erde», and in this complex and perpetual dialectical movement lies the stability of the artwork⁸⁷ that allows the lightening of the portrayed being. Art is *techne*, which is, as we have already pointed out, a way of *Entbergen* and so *aletheia*. The producing process of a work can be defined as the «Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt»⁸⁸. The artwork in this sense does not isolate a man in his *Erlebnisse*, but on the contrary, since it roots itself in our historical truth, it grounds the understanding of being on the existential project of *Dasein* that lies in the way of the *Unverborgenheit*⁸⁹. Truth is so «die Lichtung und Verbergung des Seienden», that occurs when «sie gedichtet wird»: every kind of art, when it is conceived as *Geschehenlassen* of the revelation of the truth of being as such, is by essence *Dichtung*⁹⁰. This conception of the *Kunstwerk* explains also why the arts, which make use of language, demand a central place among the others: the language brings in fact «das Seiende als ein Seiendes allererst ins Offene»⁹¹. When the language names the beings for the first time, this naming brings first of all the beings to the word and to appearance and this «Sagen ist ein Entwerfen des Lichtes»⁹². Poetry becomes then «die Sage der Unverborgenheit des Seienden»⁹³, while

83. *Ibid.*, p. 55.

84. *Ibid.*, Cf. also *ibid.*, p. 60. «Das Werkwerden des Werkes ist eine Weise des Werdens und Geschehens der Wahrheit». Cf. O. PÖGGELER, *Bild und Technik*, cit., p. 85: «Die Wahrheit ist nicht bloße Offenheit des Seienden, in sie ist die Frage nach dem Heil eingeschlossen, das den sterblichen Menschen vom übermächtigen des Göttlichen geschenkt wird. Zum Streit der sich verschließenden Erde und der offenen Welt tritt die Entgegnung der Götter und Menschen, die sich gegenseitig in ihr Wesen heben». Cf. OTTO PÖGGELER, *Die Frage nach der Kunst*, ed. cit., p. 231: «Denken, Dichten und Handeln setzen in unterschiedlichen Weisen die geschichtliche Wahrheit als Wahrheit eines Volkes ins Werk».

85. Cf. Stephan KNOCHE, *op. cit.*, p. 54.

86. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., pp. 56-57.

87. *Ibid.*, pp. 56-57.

88. *Ibid.*, pp. 64-65, cf. *Ibidem*, p. 69.

89. *Ibid.*, p. 64.

90. *Ibid.*, pp. 73-74. Cf. G. FIGAL, *op. cit.*, pp. 72-73.

91. M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. cit., p. 75.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*, pp. 75-76.

the language itself is essentially *Dichtung*: language is not poetry, but the *Urpoesie* that preserves «das ursprüngliche Wesen der Dichtung»⁹⁴.

In this sense, the Heideggerian conception of art structures itself as the systematic and convincing suggestion to contemporary man to look for true understanding of his reality in art and in its masterpieces. In Heidegger's philosophical production after *Sein und Zeit* the main human activity that nowadays is regarded as being able to restore man's original approach to being and to himself is the *Kunstwelt*. Since in fact in ancient Greek thought *techne* was the «Hervorbringen des Wahren in das Schöne», so to represent the highest revealing form of truth⁹⁵, it is mainly in the artwork that nowadays the *Entbergen* of technique can find again its *un-technisches Wesen*. Preserving, *Verwahren*, is in fact the way of *poiesis* in the language considered in its status of *Urpoesie*. Only the world of art, when understood in its ontological status of *episteme poetiké*, can give to the contemporary technique, the *Ge-stell*, i.e. the challenging power to put resources in reserve, its primary measure of *techne* as a way of the self-revealing movement of being. Therefore, art is not a source of emotional experiences, but a human activity in which the truth of being comes to the light. Art is not designed to produce pleasure, if not secondarily, but knowledge, since in its masterpieces the *ex-istence* of *Dasein* expresses its main ontological coordinates.

Francesca FILIPPI
(Freiburg)

94. *Ibid.*, p. 76: «Die Sprache ist nicht deshalb Dichtung, weil sie die Urpoesie ist, sondern die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese das ursprüngliche Wesen der Dichtung verwahrt». On the great value given by Heidegger to poetry, cf. O. PÖGGELER, *Die Frage nach der Kunst*, ed. cit., pp. 245-248. Cf. Stephan KNOCHE, *op. cit.*, p. 54; cf. *ibid.*, p. 55: «Wie das Kunstwerk dem Menschen seine Welt eröffnet, so eröffnet das Wort der wesentlichen Sprache (also Dichtung) den Raum für sinnvolles Sprechen».

95. *Ibid.*, p. 36.

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ.

Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ HEIDEGGER ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Τό ενδιαφέρον του Heidegger για την τέχνη επικεντρώθηκε στο άδιαμφισβήτητο γεγονός ότι στα μάτια του, ή *Kunstwelt* αποτελεί μιά από τις πλέον ενδιαφέρουσες εκδηλώσεις της αλήθειας του όντος. Για τόν λόγον αυτό, ό Heidegger έπεδίωξε κατ' έξοχήν τήν ιδιαιτερότητα της όντο-γνωσιολογικής δύναμης, που δηλώνεται στο έργο τέχνης, και μάλιστα κατά τό φιλοσοφικό του έργο, που ακολουούθησε τό *Sein und Zeit* (1927). Ή δύναμη αυτή αναγνωρίζεται απόλυτα στον χώρο του αρχαίου ελληνικού στοχασμού, που αποτελεί ως επί τω πλείστον, τήν άέναη και ύποδειγματική πηγή της αυθεντικής σύλληψης του όντος, της αλήθειας και της σχέσης του ανθρώπου προς αυτό.

Κατά τή σύγχρονη εποχή, ή μετάφραση της λέξης *αλήθεια*, στο πεδίο της λογικής, χαρακτηρίζει τήν όρθή πρόταση, τήν αντιπαράθεση μεταξύ ύποκειμένου και αντικειμένου, ενώ παράλληλα άπηρεί τήν ύποκειμενοποίηση στον κόσμο της τέχνης. Τό έργο *Die Kunstwelt*, προβάλλει κατ' έξοχήν τήν αποκάλυψη της αλήθειας του όντος, μετατρέπεται σέ χώρο ύποκειμενικό, στο πλαίσιο του όποιου δημιουργείται ή αισθητική άνθιση που δέν εκπέμπει καμιά καθοριστική κρίση επί της πραγματικότητας, αλλά που περιορίζεται στο νά ύπενθυμίζει τήν ύπάρχουσα συμφωνία μέσα σ' έναν κόσμο που κυριαρχείται από άκαμπτους φυσικούς νόμους και προτροπή προς τούς ανθρώπους για ήθική πράξη.

Σέ μιά καθαρή πολεμική μέ τή σύγχρονη αισθητική, ό Heidegger συνέβαλε στήν αποκατάσταση της αρχικής όντο-γνωσιολογικής άποστολής του κόσμου της τέχνης, κάνοντας εύρύτατες άναφορές στήν ελληνική έννοια της ποιητικής έπιστήμης, ως προς τή δομική της πλοκή, διά της πολυσύνθετης και περιεκτικής έννοιας του λόγου. Τά κείμενα-κλειδιά που ό Heidegger αφιέρωσε στήν προβληματική αυτή και τά όποια έλήφθησαν ύπ' όψη στήν παρούσα μελέτη, είναι όπωσδήποτε τρία: ή κριτική του Heidegger στο ένατο βιβλίο των *Μετά τά Φυσικά*, του Άριστοτέλη, ή μελέτη *Der Ursprung des Kunstwerkes*, και τέλος, μεταξύ των διαφόρων μελετών που άφορούν τή θέση της σύγχρονης τεχνικής, τό *Die Frage nach der Technik*.

Όπως ύπογραμμίζεται στήν τέταρτη παράγραφο του παρόντος άρθρου, καθίσταται φανερό ότι στίς μέρες μας ή τεχνική επηρεάζει κατά τρόπο αποφασιστικό τή σχέση των σύγχρονων ανθρώπων μέ τόν κόσμο και μέ τόν έαυτόν τους. Έτσι γίνεται πιό επιτακτική ή ανάγκη νά πραγματοποιηθεί μιά έπιστροφή στήν αρχική ελληνική αντίληψη της ανθρώπινης ύπαρξης, νοημένης ως «κατοίκησης στον χώρο του όντος και της αλήθειας του». Ή αλήθεια αυτή αντιπροσωπεύει τό δισταγμό μιάς άέναης σύγκρουσης μεταξύ

τῶν ἐναντίων ποῦ δημιουργήθηκαν ἀπὸ τὸν κόσμον, *die Welt* (νοημένο ὡς διαύγεια ὄντολογικῶν καὶ ἐννοιολογικῶν σχέσεων, ποῦ διαγράφουν τὴν περίμετρο τῆς πραγματικότητάς μας) καὶ ἀπὸ τὴ γῆ, *die Erde*, κρυμμένο καὶ φωτοσκιασμένο πλοῦτο τοῦ ὄντος, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἀναδύεται ἓνας κόσμος. Ἡ ἀποκάλυψη καὶ ἡ ἀέναη διατήρηση αὐτῆς τῆς σύγκρουσης εἶναι ἡ ὑπαρξη τῆς ἀλήθειας, στὴν ὁποία συνυπάρχουν καὶ συν-ἀνήκουν τὸ κεκαλυμμένο καὶ τὸ ἀκάλυπτο (*Unverborgenheit* καὶ *Verborgenheit*). Ὁ ἀρχικὸς αὐτὸς ἀνταγωνισμὸς ἀντιπροσωπεύει ταυτόχρονα τὴν οὐσία τοῦ ἔργου τέχνης. Ἀναδύεται δηλαδὴ ἡ ὄντολογικὴ σύμπτωση, μεταξὺ τέχνης καὶ ἀλήθειας, ἡ γνώση τῆς ὁποίας διαπέρασε ὁλόκληρο τὸν στοχασμὸ τοῦ Heidegger καὶ ποῦ, μέσω τῆς ὁποίας εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιστρέψει κανεὶς, ὥστε νὰ δομήσει ἓνα ἔγκυρο ἐμπόδιο ἐνάντια στὸν τεχνητὸ ἐκφυλισμὸ τῆς ἐλληνικῆς ποιητικῆς ἐπιστήμης.

(Μτφρ. Μαρία Πρωτοπαπα-Μαρνελη)

L'IMAGINATION CHEZ HEIDEGGER ET CHEZ CASTORIADIS

Il faut voir l'*Être et temps* de Heidegger et *L'Institution imaginaire de la société* de Castoriadis de quelque distance pour se rendre compte que Castoriadis pose de nouveau le problème que Heidegger a voulu résoudre par son recours de Hegel à Parménide via Kant. L'auteur de *L'Institution imaginaire de la société* fait appel à la théorie de l'âme d'Aristote, en passant par Marx et Freud. Cette remarque préliminaire est, pour autant, consacrée à pointer le fait que dans ces deux ouvrages, on suit deux démarches parallèles mais opposées à la fois.

Ce que Castoriadis n'a pas pu trouver chez Marx et l'a trouvé chez Heidegger, c'est la conscience du tragique qui imprègne la science technologique de notre temps. C'est d'ailleurs le seul point de contact entre les deux philosophes, leur permettant, aussi bien dans *L'Ontologie Fondamentale* de Heidegger que dans *L'Institution imaginaire de la société* de Castoriadis, de conférer à l'imagination et au temps qui en dérive un rôle essentiel pour l'élucidation de l'être.

I

Dans *L'Ontologie Fondamentale*, l'imagination pure, revêtant l'aspect du schématisme transcendantal, et conçue en tant que faculté capitale par rapport à la connaissance, ne s'impose pas comme moment de l'étayage de la pensée rationnelle, mais comme point de départ de la recherche de son fondement originaire¹.

A notre avis, Heidegger découvre cet état originaire de la pensée, en amont et en aval de l'imagination, dans l'être posé en tant que catégorie première de la logique hegelienne.

Au sein de la logique hegelienne, la catégorie de l'être, identifiée à sa négation (le néant), mène la pensée à son devenir déterminant. L'être, constituant la définition la plus abstraite et la plus schématique de l'absolu, fournit, de plus, la base sur laquelle sera bâtie la logique hegelienne, pour aboutir, au moyen de ses catégories, à la définition complète et concrète de l'absolu, à savoir le Concept.

1. M. HEIDEGGER, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 147 sq.

Cet état originaire de la pensée qui, sous forme d'être, témoigne de l'indétermination qui procède de toute détermination, sert de point de référence par lequel Heidegger concevra le Dasein. De même, l'existence, telle qu'elle a été dépeinte dans la *Théorie de l'essence* de la Logique hegelienne, sert de point critique au moyen duquel Heidegger tente de faire ressortir sa propre conception d'existence.

Dans la *Théorie de l'essence*, Hegel s'emploie à cerner l'identité concrète de l'être en son unité immédiate avec le néant. L'être-là, tout en étant unité devenue de l'être et du néant, et déterminé de façon plus précise en lui, n'est plus immédiat mais réfléchi. Hegel maintient que l'être-là, en tant que réfléchi, est réalité², pour aboutir à la conclusion que l'existence c'est la multitude de réalités existantes... qui sont relatives et forment un monde de dépendance réciproque...³. Ce monde fait allusion à la communauté kantienne et présage aussi la collectivité marxienne de la société de classe. Selon Hegel, la vraie existence a beau résider dans la relativité et sa connexion multiforme avec d'autres existants⁴, mais, il s'avère impossible au sujet cognitif d'avoir ni sentiment ni intuition ni représentation de l'être en tant que pensée pure, étant donné qu'il s'agit de quelque chose d'ineffable⁵.

En admettant que seule la compréhension du Dasein (de l'être-là) puisse entraîner son existence, Heidegger régresse à la catégorie première de l'absolu hegelien, à savoir à la catégorie de l'être pur. En partant non pas de l'imagination (au sujet de laquelle, Hegel n'a rien ajouté aux propos de Kant) mais de l'être pur tel qu'il a été invoqué par la logique hegelienne, Heidegger tente d'élucider le Dasein par des dispositifs préconceptuels.

Dans cette tentative d'élucidation du Dasein, il fait abstraction non seulement de la métaphysique traditionnelle (refutée déjà par Kant), mais, en même temps, de la logique métaphysique (positive) hegelienne ainsi que de la logique positiviste contemporaine.

Compte tenu de la conception heideggerienne de la Cybernétique⁶, on en infère, en droit, que Heidegger s'est orienté vers l'affiliation de la logique positive hegelienne et de son élaboration marxienne à la logique positiviste

2. HEGEL, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, I *La science de la Logique*, Paris, Philosophique, Vrin, 1986, § 39, [§ 86], p. 201, note 2.

3. HEGEL, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, I *La science de la logique*, op. cit., § 123 [§ 75], p. 381.

4. HEGEL, op. cit., pp. 381-382.

5. Selon HEGEL «l'être pur, à cause de son indéterminité pure, il est néant; quelque chose d'ineffable», cf. op. cit., § 40 [§ 87], p. 203.

6. M. HEIDEGGER, *La fin de la philosophie et le tournant*, cf. dans les *Questions IV*, Paris, Callimard, p. 116. Selon HEIDEGGER, la Cybernétique, nouvelle science de base, correspond à la détermination de l'homme comme être dont l'essence est l'activité en milieu social.

contemporaine; affiliation qui lui a servi de fondement à la négation de toutes les trois. Pour ainsi dire, Heidegger a partagé l'avis des marxistes, en ceci que, avec Karl Marx, la possibilité la plus extrême de la philosophie se trouve atteinte⁷, pour démontrer que la fin de la philosophie donne lieu immédiatement à sa reprise, comme si ce n'est que l'annulation de la Vérité comme *Lichtung*⁸ qui est survenue entretemps.

Selon Heidegger, en effet, c'est le silence concernant la poursuite de la recherche de la Vérité qui s'est produit dans l'intervalle. Cette poursuite trahit l'effort de la pensée pure de maîtriser le *Dasein*, c'est-à-dire elle-même, délivrée de son intervention dans la constitution de la technique et dans la technisation à laquelle est portée la science par le culte du progrès.

Or, la pensée pure en tant que telle, renonce à ses propres moyens conceptuels et tâche de comprendre l'être en tant que subjectivité absolue. Ce faisant, elle met en lumière l'essence même de la technique, par le biais de moyens préconceptuels qui n'ont pas participé dans sa création mais se révèlent susceptibles d'en éclaircir la vérité, du fait justement qu'ils n'ont rien à voir avec la technique et sa création.

Compte tenu de la distinction heideggerienne entre l'ontique, tenu pour objet de la science positive moderne, et l'ontologique, tenu pour objet véritable d'une ontologie fondamentale⁹, on s'aperçoit que la vérité de l'ontologique, telle que Heidegger nous invite à la concevoir par des moyens préconceptuels, n'est que le dévoilement, autrement dit, l'éveil hors de l'oubli (*ἀλγήθεια*) de l'être de son étant¹⁰, d'autant plus que l'oubli (*λήθη*) de l'être de l'étant pénètre aussi bien le rationalisme classique que le rationalisme moderne.

L'enjeu essentiel de son Ontologie fondamentale étant de comprendre le sens de l'être humain, Heidegger prend le risque de *Gestell*, lorsqu'il recueille l'ensemble des projets de l'homme moderne au moyen desquels son autoproductio n produit le péril de l'autodestruction¹¹. Ce renoncement radical lui permet d'arguer de la possibilité admise à l'homme de retrouver le passé révolu, autant qu'irrévocable suivant les impératifs du progrès, de la production et des besoins toujours nouveaux. En oubliant toutes les péripéties et les épreuves dont elle a fait l'objet et qu'elle subirait indéfiniment si elle persistait

7. *Op. cit.*, p. 115.

8. Selon HEIDEGGER, «d'un bout à l'autre de la philosophie, l'Ouvert qui règne déjà dans l'être-même, dans l'état de présence, reste comme tel impensé, bien qu'au début de la philosophie, il soit parlé de la clairière de l'Ouvert», voir dans *La fin de la philosophie et le tournant*, *op. cit.*, p. 130.

9. M. HEIDEGGER, *Être et temps*, Paris, nrf, Gallimard, 1976, p. 35 où le questionnement ontologique se distingue du questionnement ontique des sciences positives.

10. M. HEIDEGGER, *Temps et être*, dans les *Questions IV*, *op. cit.*, p. 58.

11. M. HEIDEGGER, *Séminaire de Zahringen*, dans les *Questions IV*, *op. cit.*, p. 326.

dans sa reconnaissance chosifiée, la conscience retourne à l'état de l'être où elle se prépare à ne pas être.

Dans l'*Être et temps*, Heidegger se penche sur les cinq paragraphes de la logique hegelienne consacrées à l'être. Au fil de son récit, Hegel affiliait le départ de la Logique aux origines de l'histoire philosophique, celles-ci préfigurées dans l'œuvre de Parménide, en posant que l'histoire de la philosophie, dans son expression authentique, ne traite pas du passé mais du présent vrai et éternel¹².

En prenant l'unité de l'être avec le non-être comme identification de ces deux termes, Heidegger nous incite à repérer le passé sous la forme du dépassé, et par conséquent du nul et du non-venu présent¹³, mais, à ce compte-là, il met en défaut tous les paragraphes du § 83 à § 88 de la logique de Hegel.

Le mobile de cet exodus tenté par Heidegger vers le lieu originnaire de l'être qui est assimilé à nulle part s'avère être l'imagination, vue, ici, sous le prisme de l'appropriation rationnelle qu'elle subit au sein de l'Analytique transcendentale kantienne¹⁴.

Sous ce prisme, l'imagination se joint au schématisme transcendantal qui met à la portée de l'entendement les schémas et les symboles indispensables à la construction des concepts unifiant le multiple et le dispersé des représentations formulées à un stade antérieur.

Or, sur la base des prémisses posées par Kant, lorsque ce dernier situe tous les éléments transcendants au lieu d'un focus imaginarius dans le tréfonds de l'âme, bien au-delà de l'expérience possible¹⁵, Heidegger se propose d'échapper à la logique hegelienne et à son projet d'élucider l'être par des dispositifs purement conceptuels, aussi bien dans l'essence de sa phénoménalité que, plus loin encore, dans sa réalité concrète.

En échappant au projet de la logique hegelienne, Heidegger tente de rejoindre la pensée originnaire de l'être où ce dernier, dénué de toute détermination, reçoit une compréhension phénoménologique de son sens.

Néanmoins, c'est en vertu de la visée formelle de l'imagination, illustrée dans l'Analytique transcendentale kantienne, que Heidegger se résout à effectuer cette régression du conceptuel au préconceptuel et à chercher les appuis théoriques de l'historialité du Dasein et de son sens original en tant que temporelité¹⁶. Sur ce point, il mérite de souligner que l'imagination intéresse Heidegger à double titre: d'un côté, elle lui procure son sens par le souci, dans

12. G. HEGEL, *The Science of Logic*, op. cit., p. 160, § 86.

13. M. HEIDEGGER, *Séminaire de Zahringen*, op. cit., p. 326.

14. M. HEIDEGGER, *Kant et le problème de la métaphysique*, op. cit., pp. 146-171.

15. KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1980, p. 453.

16. M. HEIDEGGER, *Être et temps*, op. cit., p. 287.

sa qualité d'être du Dasein¹⁷; de l'autre, elle le force à découvrir, outre la temporellité du Dasein, celle de l'être-dans-le-monde, perceptible autant dans le physique que dans le psychique¹⁸.

Il n'en reste pas moins que cet être-dans-le-monde, engendré par la temporellité et ses extases et dont la présence est révélée dans le souci, réfère à des non-étant-là qui ne sont pour autant temporels¹⁹. Selon Heidegger, le temps est avant la subjectivité ou l'objectivité, dans la mesure où il sous-tend cette notion d'antériorité désignée par «avant».

II

De son côté, Castoriadis soulève un débat sur les apories qui découlent de l'approche cosmologique (objective) et de celle phénoménologique (subjective) du temps. D'après son raisonnement, il en vient à s'interroger ce qu'est «avant» et «après»²⁰. A cet effet, il trace une ligne de frontière nette entre le temps – être qui inclut dans sa définition l'altération, la création et la destruction – et l'espace – être qui met en jeu la détermination, l'identité et la différence²¹. Il lui est ainsi permis de statuer sur la dimension non-identitaire et non ensembliste de l'espace qui se trouve déjà intégré dans l'in-der-Welt de Heidegger, sans pour autant qu'il soit traité dans son intégralité.

Castoriadis argumente pour une saisie du temps en termes de son pouvoir altérant et créateur, si bien que le temps, par les nouvelles formes naissantes, met en valeur la dimension imaginaire ou poétique de l'espace²². Il s'ensuit que «avant» et «après» jouent le rôle d'une mesure qui nous permet d'annoncer la création ou la destruction²³. Un bénéfice immense accompagne la position adoptée par Castoriadis: il met en place une théorie apte à surmonter les limites dans lesquelles Heidegger en est resté, en jugeant par la définition du temps avant l'être et en la dégageant de la spatialité du Dasein²⁴.

La prise en compte, au sein de l'œuvre de Castoriadis, de l'espace réel, poétique et imaginaire (faute duquel, d'ailleurs, la poésie et le monde qui s'en écoule seraient impensables), a le mérite de nous faire comprendre pourquoi le discours heideggerien de l'être vu comme présence est schématique et abstrait, et, en tant que tel, dénué de sens.

Nous avons déjà noté plus haut que, au sein de l'Analytique transcendentale

17. *Op. cit.*, p. 246.

18. *Op. cit.*, p. 248.

19. M. HEIDEGGER, *Temps et être*, dans *Questions IV*, *op. cit.*, p. 15.

20. C. CASTORIADIS, *Monde morcelé*, Paris, Seuil, 1991, p. 272.

21. *Op. cit.*, p. 274.

22. *Op. cit.*, p. 272.

23. *Op. cit.*, p. 272.

24. HEIDEGGER, *Être et temps*, *op. cit.*, § 70, pp. 429-432, 367-369.

kantienne, la fonction – qu'elle soit rationnelle ou poétique – de l'imagination, commise à la phénoménalité de l'expérience, inspire l'ouverture heideggerienne sur la compréhension du sens de l'être pur: à savoir, d'un être qui ne porte pas encore la trace des signes d'abstraction et de schématisation auxquels le processus cognitif fait appel. En tentant de comprendre le sens de l'être en dehors de la sphère de sa cognition qui le rendrait concret dans sa détermination complète, Heidegger perd de vue la constitution logico-ontologique de l'être, mais également sa réalité sociale-historique, instituée et éclairée aussi par rapport au temps-espace en tant que système de référence de création et de cognition pour le sujet.

Mais, s'il est vrai que Hume a pu tirer Kant de son sommeil dogmatique en le prévenant du rôle de l'expérience, Kant, néanmoins, a persévéré dans l'inférence des principes généraux en faveur d'une métaphysique susceptible de revêtir un statut scientifique. La même orientation se retrouve dans la *Dialectique transcendentale* et aussi dans la *Théorie transcendentale de la méthode* de la *Critique de la raison pure*. Par contraste, Hegel, qui donne une réponse aux questions de métaphysique soulevées par Kant, n'a pas eu sur Heidegger un ascendant analogue à celui que Hume avait exercé sur Kant. De là que Heidegger reste plongé dans son enfoncement dogmatique, qu'il considère comme l'enfoncement de la pensée pure dans le fond inconnu de l'âme où s'enfouit l'être et le sens de son inexistence.

Castoriadis suivra la démarche opposée à celle suivie par Heidegger, en situant l'imagination comme source autant d'institution et de rationalisation que de création *poétique*. Selon Castoriadis, le ratio, ses dispositifs conceptuels ainsi que les significations rationnelles qui y sont engendrées, ne sont que des formes parmi les formes revêtues par l'imaginaire radical dans son but d'exprimer les sentiments et les intentions de l'âme par l'intermédiaire des images psychiques et noétiques, aussi, qui sont soumises à l'acte de symbolisation²⁵. L'imaginaire radical constitue, donc, la source autant du rationnel que de l'irrationnel, en étant siège de l'inconscient. Sur ce point, la pensée freudienne a servi de point d'appui capital à Castoriadis.

Freud, dans son but de pénétrer les profondeurs de l'âme, a tenté de faire resurgir le rôle occulte de l'inconscient et trouver la voie d'accès par laquelle le conscient y est mené pour le mettre à la lumière. L'interprétation des rêves et la psychanalyse ont joué le rôle d'intermédiaire à l'entreprise freudienne de compréhension.

Castoriadis fait un pas décisif en avant, en confrontant l'inconscient non seulement comme un objet d'interprétation, mais aussi comme le lieu de l'imaginaire radical qui, étant dépourvu de tout indice de réalité²⁶, est chargé de

25. C. CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, pp. 162-184.

26. *Op. cit.*, p. 394.

faire naître et connaître le réalité sociale-historique.

Il reconnaît, donc, aux dispositifs autant préconceptuels que conceptuels le même origine et ceci est vrai pour l'action soit d'institution ou de création soit de connaissance.

Par son refus de chercher l'étayage du Dasein dans sa qualité de pensée pure de l'impensable, Heidegger, par contre, se trouve dans l'impossibilité d'approfondir le non-être du Dasein en vue de discerner quelque élément constitutif. La même critique serait éventuellement imputable à Hegel, encore qu'il ne rompe pas avec la logique métaphysique, ce qui explique, d'ailleurs, son projet d'avancer la détermination conceptuelle la plus complète de l'être pur de la pensée au lieu de régresser vers le préconceptuel. De ce fait, Hegel se montre conscient d'une vérité à laquelle Heidegger était aveugle: le préconceptuel devrait être défini soit comme un élément a-logique soit comme une construction logique.

Pour Heidegger, en effet, le préconceptuel apparaît comme élément d'ordre logique, étant donné que, chez lui, la philosophie sert de fondement à la poésie. L'hétérogène, le non identitaire, qui, chez Nietzsche comme aussi chez Bataille, était enfermé dans la poésie, s'en détache à présent afin d'assumer une logique autre que la sienne.

Comme nous avons noté plus haut, sous l'impulsion de la théorie freudienne, Castoriadis met au premier plan de ses préoccupations l'imagination, qui ne se borne pas au rôle du schématisme transcendantal (par l'intermédiaire duquel l'être pur de la pensée se réduit à l'être originaire). D'après le raisonnement tenu aux paragraphes précédents de cet article, une réduction pareille du Dasein serait arbitraire, à moins qu'il s'agisse de la réduction du Dasein à l'être originaire de la pensée pure. En fait, Castoriadis se situe au prolongement de la philosophie moderniste (inaugurée par la critique kantienne et l'idéalisme allemand post-kantien) pour affirmer, à son tour, que le schématisme transcendantal ne constitue pas la dernière limite épistémologique dont la transgression serait envisageable à la seule condition d'une régression vers la pensée préconceptuelle.

Selon Castoriadis, par contre, c'est le rôle de l'imagination en tant que l'autre de l'âme, de nous procurer l'étayage primordial de l'institution et, par conséquent, de la détermination et de l'organisation de la rationalité; tout au plus, elle se montre en mesure d'étayer la création de nouvelles formes²⁷. En raison de sa double fonction d'étayage d'où émerge, d'une part, la réalité historique-sociale dans sa totalité et, d'autre part, sa connaissance, l'imagi-

27. *Op. cit.*, pp. 186 sq.

nation est dotée d'un caractère radical²⁸. Par opposition au schématisme transcendantal qui produit des images noétiques en guise de support à l'élaboration logique des représentations nous autorisant de référer à l'expérience, l'imaginaire radical, comme nous avons déjà dit, suscite, également, des images qui représentent l'a-logique de l'inconscient, ce dernier évoquant tout un flux de représentations, d'intentions et de sentiments.

A ce stade de notre étude, il est frappant de constater un déplacement d'accent. En renonçant aux images noétiques qui concourent à l'unification des représentations de l'expérience, on descend au niveau des images psychiques qui coopèrent non seulement dans la compréhension et la connaissance de la réalité mais, qui plus est, dans la construction et la formation de cette dernière. A propos de ces images (constituant des éléments de notre vie psychique), il serait utile de souligner que les processus d'objectivation qui les comportent ne peuvent pas s'expliquer par le recours exclusif ni à l'entendement (*Verstand*) ou à la raison (*Vernunft*), ni à l'ensemble des fonctions rationnelles. Par contre, certaines d'entre elles obéissent à une logique rationnelle, alors que d'autres suivent une logique des magmas qui dépasse le ratio et sa logique identitaire²⁹. Les œuvres humaines ne résultent pas seulement d'un faire d'ordre rationnel mais également d'un faire non rationnel dont la logique est celle des magmas. La raison tente soit de l'emporter sur lui ou de l'anéantir, soit de la rendre manifeste et de l'éclaircir.

Sous ces termes, on s'aperçoit que si l'homme était un être entièrement rationnel, les mathématiques et le silence pourraient lui assurer l'existence. Tout en étant aussi un être expressif, il exprime au cours de son histoire des puissances rationnelles et non rationnelles de répression et d'émancipation.

D'après ce qui précède, la réalité effective est du ressort de l'imaginaire radical, alors que la conscience, par sa fonction mentale, fait de la réalité un objet de connaissance ou de rationalisation. Si, donc, la science qui aborde la réalité par rapport à sa phénoménalité tient à l'ontologie, c'est l'imaginaire radical qui munit la réalité de son fondement ontologique³⁰.

III

Or, la découverte de l'imaginaire radical est sans conteste liée à l'élimination des couples polaires «sujet (ego)-objet (monde)», «ontique-ontologique»,

28. *Op. cit.*, p. 177. Castoriadis remarque que «dans l'a-être émerge l'imaginaire radical, comme altérité et comme origination perpétuelle d'altérité»; cf. *op. cit.* p. 493.

29. *Op. cit.*, p. 458.

30. *Op. cit.*, p. 469.

«rationnel-irrationnel». Par la séparation ou la polarisation entre ces termes, «ce qui reste occulté, jamais thématisé, jamais compris dans son poids philosophique propre et son caractère – comme condition, medium, source de formes et co-auteur actif dans tout processus de pensée – est le social-historique qui est toujours, à la fois de facto et de jure, le co-sujet et le co-objet de la pensée»³¹. De l'élimination de ces dualismes, on dégage le sens et la valeur aussi de cette découverte, par laquelle Castoriadis dépasse la subjectivité du temps heideggerienne et de sa compréhension unilatérale également.

Dans la perspective de l'imaginaire radical, Castoriadis fait mention d'un ceci irréductible (ἀπερίσταλτον τόδε)³² déployé dans les intégrations contradictoires créées par l'imagination quand elle est inspirée par la volonté d'apporter des changements dans les domaines de la politique, de la morale, de l'art, e.t.c. C'est le symbolisme des rêves élaboré par Freud qui entraîne Castoriadis à la notion du ceci irréductible (ἀπερίσταλτον τόδε), pour éclairer de la sorte la représentation irréductible qui n'est plus contrainte au service exclusif de la recherche de la vérité, mais qui joue, en plus, le rôle d'un catalyseur dans la recherche de la liberté et la constitution de la vie, comme révélateur de l'Autre, comme temporalisation et spatialisation à la fois, comme différenciation et altération³³. C'est la théorie psychanalytique qui a rétabli au centre de la vie du sujet ce flux de représentations qui déborde les impressions sensorielles au même titre que leur emploi logique, «dont la pensée héritée s'est toujours détournée avec gêne et horreur»³⁴.

Partout où il y a différence, division ou altération, en bref, des motifs du tragique du sujet, c'est là qu'a lieu l'union ou les modifications inventées aussi bien par l'imagination que par l'esprit afin d'endurer les conséquences. Si Heidegger maintient que l'auto-production de l'homme produit le péril de l'auto-destruction³⁵, il n'en explicite pas moins les conditions et la procédure de cette identification cauchemardesque, dès lors qu'il s'en tient à l'extérieur de l'imaginaire radical.

En revanche, Castoriadis, voué à l'exploration de l'imagination radicale, a démontré que cette dernière se laisse réduire à un réseau des processus d'institution et de création par le biais desquels la société et l'histoire acquièrent une unité. En termes hegelien, quoique abstraits, cette unité subsumait l'identité véritable de l'être humain et le fondement réel de son existence; elle est, par

31. C. CASTORIADIS, *Le monde morcelé*, op. cit., p. 250.

32. C. CASTORIADIS, *Les carrefours du labyrinthe*, Paris, Collection Esprit/Seuil, 1978, p. 40.

33. C. CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 442.

34. Op. cit., p. 443.

35. M. Heidegger, *Séminaire de Zahringen*, voir dans les *Questions IV*, op. cit., p. 326.

ailleurs, illustrée d'une assise concrète dans le cadre de la théorie de l'institution imaginaire, par l'entremise des études freudiennes et des questions soulevées sur ce sujet par le modernisme philosophique classique ou actuel. L'approfondissement et l'humanisation de la théorie marxienne par le biais de l'œuvre psychanalytique de Freud seraient impossibles sans l'apport de la philosophie³⁶; et surtout de la philosophie moderne avec ses catégories et ses schémas conceptuels capables de mener un tel projet d'éclaircissement.

En dépit de son recours de Marx à Kant via Freud, et de Freud à l'âme aristotelicienne, Castoriadis n'abandonne pas pour autant l'approche praxéologique de l'être social-historique qui, déterminé par le temps et l'espace, jette les fondements du transcendantal. Corollairement, il ne régresse pas à l'approche formaliste exposée dans la première partie de la *Critique de la raison pure*. Son appel à Kant lui est imposé par sa volonté de clôturer le cycle des apories que Kant avait entamé à l'occasion de sa référence au tréfonds de l'âme. Ce dernier se porte garant, d'une part, des schémas qui assurent à l'entendement son rôle unifiant vis-à-vis du dispersé de l'expérience et, d'autre part, de la finitude appropriée à la raison. A la suite de Marx et de Freud, Castoriadis est conscient du fait que les schémas concernés ne sont pas uniquement d'ordre rationnel, mais qu'ils font également partie de la réalité sociale-historique qui est solidaire des processus d'institution et de création mis en jeu par l'imaginaire radical.

Par conséquent, en revenant sur la critique kantienne de la raison pure, Castoriadis y puise une solution définitive à la question que Kant a estimée non résoluble. C'est ainsi que le tréfonds de l'âme ne paraît plus inconnu, comme il l'a été selon Kant. A partir de l'œuvre marxienne, on s'est rendu compte que l'être social-historique est issu de la praxis rationnelle et/ou rationalisante. Freud vient, quant à lui, percer à jour le mécanisme sous-tendant la praxis rationnelle et/ou rationalisante.

Cependant, depuis l'éclaircissement apporté par Castoriadis à la logique de l'inconscient sous forme de logique des magmas, il en est déduit que l'être psychique et l'être social-historique constituent le monde morcelé par la pensée purement rationnelle. Cette dernière entaille l'être afin d'arriver à l'expliquer et le maîtriser. Ce faisant, elle n'en saisit pas moins le processus de formation et de destruction de l'être social-historique. Par la mise au jour des intégrations contradictoires résultant de l'imaginaire radical, nous prenons conscience des

36. Dans son étude, «Freud and Philosophy, An Essay on Interpretation», P. Ricoeur maintient que la réflexion est pensée du conscient et de l'inconscient, aussi bien que du passage de l'un à l'autre par l'intermédiaire des images ou des représentations de tout ce que l'on ne peut pas voir par la vision naturelle ainsi que par l'intermédiaire des symboles.

paralogismes et des contradictions entraînés par la rationalisation violente que subit l'être social-historique.

Castoriadis désavoue la distinction kantienne du Verstand et du Vernunft, pour employer la conception aristotelicienne de l'âme unie qui devient le lieu de tout processus de création, d'institution, de rationalisation ou de destruction. L'âme s'érige en siège aussi bien de l'imaginaire radical que de l'être social-historique, institutionnalisé et institutionnalisant à son tour.

Alexandra DELIGIORGI
(Thessaloniki)

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ HEIDEGGER ΚΑΙ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Τò άρθρο παρακολουθεί τις παράλληλες και ασύμβατες πορείες που διαγράφουν ή θεμελιώδης όντολογία του Heidegger και ή θεωρία του ριζικού φαντασιακού του Καστοριάδη, με γνώμονα τις θεωρητικές επεξεργασίες που δέχθηκε ή καντιανή υπερβατολογική φαντασία, αντίστοιχως στο πλαίσιο της νεοκαντιανής και της μετακαντιανής φιλοσοφικής παράδοσης.

Στό πλαίσιο της νεοκαντιανής φιλοσοφικής παράδοσης, ό Heidegger ανάγει τó είναι ως μη είναι της καθαρής σκέψης που θέτουν οί δύο πρώτες κατηγορίες της χεγκελιανής λογικής στο παρμενίδειο πρωταρχικό είναι, ως είναι της αντίληψης (Vernehmen). Προκειμένου, όμως, νά συλλάβει τó νόημά του, έκτός της γνωστικής σφαίρας, τó απογυμνώνει από την λογικο-οντολογική του συγκρότηση και από την κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα του.

Στό πλαίσιο της μετακαντιανής παράδοσης, ό Καστοριάδης ανάγει τó ιστορικό-κοινωνικό όν / είναι στο ά-πραγματικό και ά-λογικό είναι (μη είναι) του άσυνειδήτου τó όποιο αντιμετωπίζει όχι άπλως ως αντικείμενο έρμηνευτικής κατανόησης αλλά ως τόν τόπο του ριζικού φαντασιακού από τόν όποιο πηγάζουν προεγνωσιολογικά και έννοιολογικά μέσα θέσμισης, δημιουργίας και γνωστικής θεμελίωσης του όντος/είναι.

Στή σφαίρα του ριζικού φαντασιακού που λειτουργεί ως *απερίστατον* τóδε, αίρονται οί διυισμοί όντικού-όντολογικού, ύποκειμένου-αντικειμένου, όρθολογικού-άνορθολογικού, αντίληψης-πράγματος, στο μέτρο που ή παράστασή του ως χωροποίησης-χρονοποίησης, ως αλλοίωσης-διαφοροποίησης λειτουργεί ένοποιητικά όχι μόνον στην γνωστική σφαίρα της αλήθειας αλλά και στην μορφο-ποιητική σφαίρα της έλευθερίας.

A. ΔΕΛΗΓΙΩΡΓΗ

UNE ESTHÉTIQUE DE LA PHILOSOPHIE CHEZ DELEUZE

Notes adorniennes sur la théorie deleuzienne de la création du concept philosophique

Avec la publication, en 1991, de «Qu'est-ce que la philosophie?», Gilles Deleuze et Félix Guattari suscitèrent un débat international qui, jusqu'à nos jours, est encore présent dans les milieux philosophiques et se répercute dans de nombreuses publications, même si elles ne sont pas toujours critiques. Au Brésil, la pensée deleuzienne a libre cours dans tous les Départements de Lettres et de Sciences Humaines, et les Facultés de Philosophie l'ont transformé en un *credo* non critique, ingénu et réifié, qui impose définitivement le silence à l'examen de ses conséquences philosophiques, depuis les plus profondes jusqu'aux plus superficielles. Nous verrons que cette tendance non critique est dénoncée par Theodor W. Adorno comme le malentendu de la philosophie en tant que conception du monde. La tendance internationale qui fait des philosophes les idoles de l'industrie culturelle, et de la philosophie un hobby, un passe-temps, un dilettantisme ou une profession inconséquente, cela donc suit, en vérité, l'idole, mais n'est pas capable de créer des concepts, pas même ceux d'une philosophie comme conception du monde, ne faisant que les répéter jusqu'à l'épuisement. Pour des raisons de commodité, je vais me référer toujours à la pensée de Deleuze, en laissant entendre aussi que la pensée de Guattari s'insère organiquement comme partie intégrante de la première qui demeure, certes, soumise à la participation de la seconde.

Si, de fait, ainsi que Deleuze le confesse, la bibliographie relative au concept de philosophie est très réduite, il est étonnant que cet auteur ait cru bon ignorer justement l'un des rares livres traitant du sujet, notamment et de la *Terminologie Philosophique I et II*, de Theodor W. Adorno, résultat des enregistrements de cours à l'Université de Francfort au début des années '60. Adorno y propose le travail de «décoagulation» des concepts philosophiques désormais privés de vie tout au long de l'histoire de la philosophie, tâche que Deleuze ne pouvait ignorer¹. Décoaguler des concepts ou les réveiller du sommeil de l'histoire de la

1. Cf. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p.81: Pour lui, «on ne fait rien de positif, mais rien non plus dans le domaine de la critique ni de l'histoire, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création, sans voir que les anciens philosophes auxquels on les emprunte faisaient déjà ce

philosophie sont des tâches très semblables, bien que la solution de chacune soit totalement distincte de celle de l'autre.

La réponse fondamentale est que «la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts» (p.8), inspirée de Nietzsche et nuancée par la seconde affirmation: «Le philosophe est l'ami du concept, il est en puissance de concept. C'est dire que la philosophie n'est pas un simple art de former, d'inventer ou de fabriquer des concepts, car les concepts ne sont pas nécessairement des formes, des trouvailles ou des produits. La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à créer des concepts... Créer des concepts toujours nouveaux, c'est l'objet de la philosophie». Malgré leurs apparentes contradictions, les deux affirmations, se complètent. Si la philosophie est création de concepts, c'est parce qu'elle est textuellement identique à un art, activité typique de création, et donc, selon la définition de Deleuze, un art de former et d'inventer, activité typique de l'art, mais aussi un art de fabriquer, activité typique de l'artisanat, ces activités étant en l'occurrence tournées vers le concept. Comme création, la philosophie emprunte quelque chose à l'art en mettant l'imagination créatrice au service de la raison philosophique, en empruntant à l'art sa vocation de créer, non des œuvres d'art, mais des concepts qui sont des œuvres philosophiques. Toutefois, malgré la remarque restrictive de Deleuze selon laquelle les concepts ne sont pas formés au sens strict, le terme philosophique est un mot qui fonctionne comme sujet du concept, accompagné d'un prédicat qui est son explication. Il y a une forme verbale synthétique dans le nom et un ensemble de formes verbales qui le supportent. N'étant pas pure création – domaine de l'art –, la philosophie doit chercher à concilier en elle-même d'autres origines sans se restreindre au pur *sensible*, même si elle ne le récuse point. Cependant, la création de concepts ne peut être une activité autotélétique, une finalité sans fin déterminée que, dans son esthétique, Kant attribue, à l'œuvre d'art. En conséquence, créer de nouveaux concepts ne peut être l'objet de la philosophie, car il y aurait, dans ce cas, identité narcissique du sujet et de l'objet philosophique. La finalité de la philosophie ne peut être trouvée en elle-même, mais, au contraire, en ce qu'elle n'est pas à la recherche: d'un objet exogène que sont les choses du monde. Concluant à la suite de Kant et le *Critique de la raison pure*, Adorno affirme que «les choses nous sont données *dans* les concepts mais pas *par* eux». Le concept doit représenter un ensemble de choses. La création de concepts n'est pas un acte arbitraire. Un concept est inventé pour rendre visible ce qui peut être

qu'on voudrait empêcher les modernes de faire : ils créaient leurs concepts, et ne se contentaient pas de nettoyer, de racler des os, comme le critique ou l'historien de notre époque. Même l'histoire de la philosophie est tout à fait inintéressante si elle ne se propose pas de réveiller un concept endormi, de le rejouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même».

regroupé ou représenté. La philosophie ne doit pas créer des concepts pour son propre plaisir, car cela impliquerait la transformation totale de la philosophie en un esthétisme sans conséquence. Admettre une esthétique de la philosophie ne signifie pas qu'elle devienne une activité purement littéraire.

Entre Adorno et Deleuze, nous pouvons affirmer qu'il existe une certaine identité ou affinité quant au caractère esthétique de la philosophie, quoique chez Deleuze l'aspect littéraire de la philosophie, au sens esthétique du terme, soit plus accentuée, ce qui n'est pas le cas chez Adorno. Celui-ci souligne l'importance du moment scientifique (philosophiquement conceptuel) ou de la rigueur associée au moment expressif ou «artistique» (philosophiquement non-conceptuel) qu'il complète par le regard sur le monde, comme si tout était vu toujours pour la première fois, ainsi que sont capables de le faire les enfants de façon naturelle et spontanée et les philosophes par un effort intuitif. Chez l'enfant, l'étonnement est spontané, parce que naturel; chez le philosophe, il devient naturel par l'effort et le travail de connaissance sur les traces d'une vocation. L'identité partielle se trouve dans l'aspect appelé moment mimétique ou activité expressive, qu'Adorno considère comme l'affinité de la philosophie et de l'art qui trouve sa source dans la conception originale de la philosophie comme amour de la sagesse². Le moment expressif de la philosophie est le côté artistique ou celui de l'expression personnelle, car ce qui caractérise l'art, c'est la marque personnelle, et en cela elle est comparable avec l'art, à l'opposé de la science de la nature où l'esprit du sujet se dissout dans l'impersonnalité, même si, comme le dirait Husserl, tout acte intellectuel naît dans l'esprit tout en ne s'y achevant point de manière absolue.

Pour que la philosophie ne soit pas une activité pratiquant le fétichisme du

2. En ce sens, affirme Th. W. ADORNO, *Terminologie Philosophique*, I, Madrid, éd. Taurus, 1983, p. 62: «Selon Platon, nous perdons la vision immédiate des prototypes divins et notre soupir va vers eux jusqu'à les obtenir à nouveau. C'est pour cela et par suite de notre existence antérieure que nous nous les rappelons vaguement. Le chemin par lequel la conscience s'élève vers ces Idées, et la hiérarchie de l'être, depuis le monde apparent dans lequel nous sommes enfouis jusqu'au monde de l'absolu, sont une seule et même chose. En cette idée qui identifie le mouvement subjectif de l'esprit et la gradation objective des contenus de l'être réside effectivement chez Platon le motif qui, nous pouvons le dire, dessine le thème fondamental de la philosophie. Si l'on part du fait que la conscience se divise en moment mimétique (ou activité expressive) tel que le conçoit en général la théorie officielle de l'art, d'une part, et dans le philosophiquement conceptualisable, d'autre part, on pourrait dire alors que la philosophie (et cela est lié à ce moment de l'*éros* ou de l'enthousiasme) est proprement le projet de sauver, en recourant au concept, ce moment mimétique qui, en vérité, est profondément relié à l'amour. Il se peut que le philosophe ne recherche pas la vérité comme quelque chose d'objectif, au sens courant du terme, mais, au contraire, beaucoup plus d'exprimer sa propre expérience au moyen du concept. Peut-être cherche-t-il à créer une objectivation du concept dans le langage par l'intermédiaire de l'expression. Et ainsi se signalerait dans toute sa rigueur le concept philosophique de vérité».

concept, la création philosophique préfère s'imposer des limites et une rigueur plutôt que de les éliminer. Selon mon expérience personnelle, l'activité de l'artiste a toujours été accompagnée de celle du philosophe et en retire quelque chose d'enrichissant, les deux se maintenant à distance. Cependant, la liberté inhérente à l'œuvre d'art influe directement sur la philosophie. La liberté s'exprime dans l'intuition philosophique et dans la création de concepts. La personnalité inhérente à l'art alimente le moment mimétique ou celui de l'expression au sens adornien. L'audace de la pratique artistique émigre vers celle de la philosophie, car le concept exige l'audace de la création; et l'autonomie de l'esprit, manifeste dans l'art, est aussi exigée en philosophie en tant que création de concepts. Nous verrons que, chez Deleuze, il y a un goût *du* concept. Il y a une esthétique du concept comme esthétique de la philosophie : *le goût philosophique*.

Ainsi, donc, l'expérience artistique nous renvoie à l'expérience philosophique et celle-ci apprend avec elle la capacité d'avancer dans l'art de la création en direction de l'inconnu. L'art entretient une relation spéciale et profonde avec l'inconnu et cette expérience de recherche du nouveau est une partie de l'amour contenu dans le mot même: amour de la sagesse, désormais pris comme savoir proprement dit. Si, comme l'affirme Deleuze, «toute création est singulière, et le concept comme création proprement philosophique est toujours une singularité», le concept d'œuvre d'art émigre vers le concept d'œuvre du concept, le concept philosophique en tant qu'œuvre. L'aspect personnel de la création perdure en philosophie à travers le concept, car les philosophes sont les concepts qu'ils signent et chaque philosophe est une singularité philosophique, tout comme l'artiste, chose impensable pour le savant, sauf le chercheur dans le domaine des sciences humaines au parcours hybride. «Que vaudrait un philosophe dont on pourrait dire: il n'a pas créé de concept, il n'a pas créé ses concepts ?», se demande de façon critique Deleuze. En fait, les philosophes sont les concepts qu'ils créent ... philosophiquement³. Œuvres d'art et œuvres de concept sont signées, car ce qui prévaut c'est la singularité de la personnalité créatrice, c'est la marque de l'expression et celle-ci n'est pas seulement dans les concepts, mais aussi dans le développement de la pensée elle-même, car la pensée, à travers ses concepts, est expression. En fait, le registre le plus évident est celui de l'expression, comme si le moment scientifique, ou celui de la rigueur lui était subordonné ou que celui-ci demeurait dans l'ombre dont l'autre serait la cause.

3. Cf. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 13: «Et d'abord les concepts sont et restent signés, substance d'Aristote, *cogito* de Descartes, monade de Leibniz, condition de Kant, puissance de Schelling, durée de Bergson. Mais aussi certains réclament un mot extraordinaire, parfois barbare ou choquant, qui doit les désigner, tandis que d'autres se contentent d'un mot courant très ordinaire qui se gonfle d'harmoniques si lointaines qu'elles risquent d'être imperceptibles à une oreille non philosophique».

Le *kitsch* artistique comme contrefaçon de l'art enseigne à la philosophie de combattre le *kitsch* philosophique, le mauvais goût philosophique, puisque l'activité philosophique est aussi une question de goût et qu'elle est, à l'exemple du goût artistique, acquise par la voie de la connaissance⁴. Le langage philosophique comme expression exige un bon goût à l'intérieur du style philosophique. La philosophie est langage et celui-ci doit être exercé pleinement en manifestant l'excellence de la pensée à travers sa propre excellence. Telle est aussi la recommandation de Kant dans la *Logique*. Le concept philosophique naît à l'intérieur de l'exercice du langage. Cette naissance se donne dans l'intuition, produit de l'étonnement accumulé par la connaissance mais, selon l'avertissement d'Adorno, «la philosophie ne consiste pas simplement dans la correspondance de la pensée avec le langage, d'un côté, et avec l'objet, de l'autre, puisque, au contraire, elle a et comprend son objet proprement dit qu'en le transcendant, donc en étant plus qu'un simple objet»⁵. Chez Adorno, la profondeur n'est pas un fétiche⁶. La profondeur advient au langage, non pas en tant que quelque chose d'extérieur à lui et qu'une exogénéité dont personne ne saurait indiquer exactement la véritable localisation, comme si elle préexistait et était déjà là uniquement dans l'attente d'être découverte. Mieux: la profondeur n'est pas à découvrir, mais à atteindre. Deleuze soutient la thèse de l'identité de la connaissance par concepts et par création ou construction de concepts⁷. Le niveau d'immanence est la base sur laquelle les concepts peuvent être créés. Il est, à son tour, le produit d'une construction qui permet la création comme construction de concepts. L'esthétique du langage philosophique est une esthétique du concept. Le beau concept est atteint par l'exercice du goût critique d'un versant purement philosophique. L'intuition artistique ou *insight* fait que l'artiste parcourt le processus créateur sans la maîtrise pleinement consciente de son activité, en naviguant en direction de l'inconnu, et cette expérience personnelle radicale de

4. Cf. *ibid.*, p. 13: «le baptême du concept sollicite un *goût* proprement philosophique qui procède avec violence ou avec insinuation, et qui constitue dans la langue une langue de la philosophie, non seulement un vocabulaire, mais une syntaxe atteignant au sublime ou à une grande beauté».

5. *Terminologie...*, p. 52.

6. Cf. *ibid.*, p. 107. «la profondeur réside dans la relation de la philosophie à son objet, dans cette profondeur avec laquelle la pensée se laisse mettre en mouvement par son objet. La profondeur elle-même n'est pas un objet chosifié qu'il faut atteindre».

7. Cf. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 12. «On peut considérer comme décisive, au contraire, cette définition de la philosophie: connaissance par purs concepts. Mais il n'y a pas lieu d'opposer la connaissance par concepts, et par construction de concepts dans l'expérience possible ou l'intuition. Car, suivant le verdict nietzschéen, vous ne connaîtrez rien par concepts si vous ne les avez pas d'abord créés, c'est-à-dire construits dans une intuition qui leur est propre: un champ, un plan, un sol qui ne se confond pas avec eux, mais qui abrite leurs germes et les personnages qui les cultivent».

l'expression fait voir à la philosophie qu'il y a un courage intrinsèque dans son activité et différente des autres, car, comme le dirait Luigi Pareyson, l'œuvre d'art se fait par elle-même, elle invente son mode de faire, d'être formée, le mode de faire, et la philosophie emprunte à l'art cette sagesse qui lui est inhérente et qui le conduit à l'inconnu philosophique. Chez Adorno, la place de la philosophie est singulière: elle est et n'est pas une activité spécialisée et, par-dessus tout, avant que nous soyons capables de créer des concepts, «nous devons nous conduire philosophiquement, car la philosophie est pour l'esprit, moins une thématique qu'un mode de se conduire, un mode de conduite de la conscience»⁸. Cependant, chez Adorno, il y a moins une esthétique du concept au sens deleuzien qu'«une exigence spéciale dans la précision des concepts et aussi dans la précision de l'expression linguistique des concepts». Plus de précision, plus d'expression. Ainsi, le philosophe est autant artiste que savant de concepts.

Si la contradiction est inhérente à la philosophie, comme le veut Adorno, l'autoposition du concept en tant que son placement au cœur de lui-même cohabite avec la libre activité créatrice du concept, en une unité dialectique. La critique de Deleuze est celle-ci: «les philosophes ne se sont pas suffisamment occupés de la nature du concept en tant que réalité philosophique. Ils ont préféré le considérer comme une connaissance ou une représentation donnée en tant que qui s'expliquait par des facultés capables de le former (abstraction, ou généralisation) ou d'en faire usage (jugement)»⁹. Cette critique peut révéler une tentative de considérer le concept philosophique comme étant autant une autoposition qu'une autofinalité. La libre activité créatrice de concepts ne doit pas contrarier la vocation pour le concept, car il y aurait là une identification néfaste à l'art, qui créerait un rapport d'analogie du concept au concept. Finalement, on ne crée pas simplement des concepts pour le plaisir de les créer, mais surtout pour qu'ils exercent une fonction de connaissance des choses du monde et rendre apte à améliorer ce même monde et non un autre.

Sur le plan de l'immanence, nous sommes plus proches de ce soupçon: que l'emphase dans la création travaillerait en faveur de la philosophie comme art, étant donné la facilité avec laquelle Deleuze trouve toujours une métaphore où tout est définitivement prêt pour démontrer que les images utilisées par lui traduisent la vérité de la philosophie. Ces métaphores sont empruntées tantôt aux arts plastiques tantôt à la littérature. Ces métaphores sont phénoménologiques. Et c'est précisément ici que réside le problème de l'acceptation totale de sa philosophie du concept ou plutôt de son esthétique du concept. Ce même

8. *Ibid.*, p. 8.

9. *Ibid.*, p. 16.

défaut de fabrication de pièces phénoménologiques, nous pouvons le constater dans la partie finale de son livre consacrée à l'art où l'effet descriptif des œuvres d'art en *percept* ou *affect* atteste la fragilité de l'esthétique deleuzienne lorsqu'il en arrive même à affirmer que l'art est fusion de sensations. Malgré tout, notre propos n'est pas d'élaborer une critique de cette esthétique, mais de faire la critique de l'esthétique de la philosophie ou du concept chez Deleuze. Chez lui, dans le secteur des pièces philosophiques, il y en a toujours une sur le comptoir ou en dépôt qui s'emboîte parfaitement dans la mécanique de ses métaphores comme préalablement ajustée à ses mécanismes. Sinon, voyons comment, à partir de la définition du plan d'immanence des concepts, le *planomène* (qui ne se confond pas avec les concepts, mais sans lequel les concepts manqueraient d'appui pour se manifester), Deleuze développe toute une plasticité métaphorique de la philosophie qui exige beaucoup plus une adhésion inconditionnelle qu'une conviction née d'une argumentation de type *conceptuel*.¹⁰ Après ce petit voyage, avec guide touristique, sur le plan de l'immanence, nous nous rendons compte qu'il y a un plan absolu, une espèce de parc philosophique, en attente de ses occupants, c'est-à-dire des concepts, sans qu'il n'y ait aucune relation nécessaire entre ce plan et ces concepts. Il s'agit d'un horizon absolu, indépendant de tout observateur. La métaphore phénoménologique confirme le caractère idéaliste de la philosophie du concept chez Deleuze. L'intuition philosophique habite un plan d'immanence, plus exactement dans les traits diagrammatiques qui sont des éléments constitutifs du plan. Ces traits soutiennent les concepts qui, dans la terminologie deleuzienne, seraient les traits intensifs. Les premiers tendent à l'infini; les seconds, à la finitude fragmentaire, encore que, selon lui, «jamais les traits intensifs ne sont la conséquence des traits diagrammatiques, ni les ordonnées intensives ne se déduisent des mouvements ou directions. La correspondance entre les deux excède même les simples résonances et fait intervenir des instances adjointes à la création des concepts, à savoir les personnages conceptuels»¹¹. Ce disant, nous confirmons que la théorie de Deleuze cherche à s'établir en conception du monde, car ce que nous vérifions est que, beaucoup plus que dans les choses,

10. Cf. *ibid.*, p. 39: «Les concepts sont l'archipel ou l'ossature, une colonne vertébrale plutôt qu'un crâne, tandis que le plan est la respiration qui baigne ces isolats. Les concepts sont des surfaces ou volumes absolus, difformes et fragmentaires, tandis que le plan est absolu illimité, informe, ni surface ni volume, mais toujours fractal. Les concepts sont des agencements concrets comme configurations d'une machine, mais le plan est la machine abstraite dont les agencements sont les pièces. Les concepts sont des événements, mais le plan est l'horizon des événements, le réservoir ou la réserve des événements purement conceptuels: non pas l'horizon relatif qui fonctionne comme une limite, change avec un observateur et englobe des états de choses observables, mais l'horizon absolu, indépendant de tout observateur, et qui rend l'événement comme concept indépendant d'un état de choses visible où il s'effectuerait».

11. *Ibid.*, p. 43.

c'est dans l'imagination personnaliste de Deleuze que nous devons en chercher la justification. Il y a chez Deleuze un certain ésotérisme philosophique qui nécessite de la persuasion personnaliste visant l'adhésion complète à ses métaphores. Il y a cohérence entre le plan d'immanence et les concepts, car celui-là précède et présuppose la création de concepts, en admettant qu'il soit un plan pré-philosophique, une couche encore non philosophique¹².

Il y a identité métaphorique entre le plan d'immanence et le désert: celui-ci n'existe pas hors de la philosophie. Le désert est pré-philosophique ou non philosophique, mais soutient la création des concepts. Tout désert qu'il soit, il est plus au cœur de la philosophie que la philosophie proprement dite. On ne sait pas bien comment d'un désert on peut extraire la richesse de la philosophie, d'autant plus que le désert n'existe pas hors d'elle. L'oasis n'est plus désormais objet de mirage, mais le désert lui-même.

Cependant, la base encore non philosophique en attente de la philosophie à travers les concepts, même si elle passe par des chemins divers, se rencontre aussi bien chez Deleuze que chez Adorno¹³.

La résistance des choses au concept, – dans le langage de Deleuze, ce serait la résistance du désert de la non-philosophie – ne peut décourager le philosophe qui sait que le concept n'est qu'une approximation des choses mais, qu'il les dépasse également. La différence est que chez Adorno le concept n'est pas seulement artistique, à la différence de Deleuze qui à la suite de Nietzsche affirme que la «pensée est création et non volonté de vérité».

Ici s'effectue le partage des eaux entre Deleuze et Adorno sur ce qui caractérise la création du concept ou le concept comme œuvre de création. L'abandon de la vérité dans la création de concepts – celle-ci se substituant à celle-là – rend la philosophie sans objet exogène et devient l'objet d'une

12. Cf. *ibid.*: «De toute façon, la philosophie pose comme pré-philosophique, ou même comme non philosophique, la puissance d'un Un-Tout comme désert mouvant que les concepts viennent peupler. Pré-philosophique ne signifie rien qui préexiste, mais quelque chose qui n'est pas hors de la philosophie, bien que celle-ci le suppose. Ce sont ses conditions internes. Le non philosophique est peut-être plus au cœur de la philosophie que la philosophie même, et signifie que la philosophie ne peut pas se contenter d'être comprise seulement de manière philosophique ou conceptuelle, mais s'adresse aussi aux non-philosophes, dans son essence».

13. Cf. *ibid.*: «On pourrait dire, en ce sens, que la philosophie s'efforce en permanence de réaliser le travail de Münchhausen qui, comme vous en souvenez, essayait de sortir du marécage en se tirant les cheveux. La philosophie consiste dans l'effort du concept pour guérir les blessures que lui inflige le propre concept. En ce sens, quand Wittgenstein explique qu'on ne peut dire que ce qui peut se dire avec clarté et que sur le reste, il faut se taire, cela résonne héroïquement sur un ton mystico-existentialiste qui fait appel aujourd'hui avec succès aux hommes à la mode actuelle. Toutefois, je crois que cette fameuse affirmation de Wittgenstein est une simple banalité parce qu'elle passe par-dessus justement ce qui intéresse la philosophie: le paradoxe de la tâche ardue et difficile de dire au moyen du concept ce qui ne peut pas se dire précisément au moyen des concepts, dire l'indicible».

égolatrie typique des philosophies comme conception du monde. Même si Deleuze affirme que l'art est une activité autonome face à la philosophie, celle-ci rechute sur celle-là en lui disputant l'espace de la création. L'art exerce une forte influence sur la philosophie en tant que non conceptuel et qu'expression, mais permet immédiatement à sa suite que le conceptuel donne à la vérité sa forme finale en l'objectivant¹⁴. Chez Deleuze, la philosophie est paradoxe non par la voie dialectique mais par la voie esthétique idéalisée par le plan d'immanence, les concepts et les personnages conceptuels: «C'est que chacune des activités philosophiques ne trouve de critère que dans les deux autres, c'est pourquoi la philosophie se développe dans le paradoxe. La philosophie ne consiste pas à savoir, et ce n'est pas la vérité qui inspire la philosophie, mais des catégories comme celles d'Intéressant, de Remarquable ou d'Important qui décident de la réussite ou de l'échec»¹⁵. Renonciation au savoir, qui est son fondement et renonciation à la vérité qui est sa fin ultime, la philosophie se transforme ou régresse à une activité ludique et sophistiquée pour satisfaire l'ego du philosophe; une égolatrie, même si elle est rejetée comme telle. Est-ce la contestation muette du livre d'Adorno qu'il ne cite pas ?

Cette confrontation avec Adorno ne vise pas à critiquer Deleuze par la voie d'Adorno, car cela révélerait une insuffisance scientifique dans la critique de Deleuze, mais plutôt à montrer certaines inconsistances dans la théorie deleuzienne à partir de ses présupposés mêmes qui, à la lumière de thèmes semblables chez Adorno, sont devenus plus nets à travers cette confrontation¹⁶.

14. Face à l'influence de l'art sur la philosophie, dira Adorno, *ibid.*, p. 80, «on peut aussi expliquer cela en disant que la philosophie comme expression, au sens exposé précédemment, représente dans la pensée ce qui n'est pas concept, ce qui n'arrange ni ne classe. Voilà le rôle de la philosophie et elle est le moment qui la différencie constitutivement de la science avec cette sorte d'affinité avec l'art que l'un des plus grands philosophes spéculatifs, Schelling, a converti en son instrument. Un penseur comme Hegel aussi (...) met en relief, même à *contre-cœur*, cette affinité interne des deux. (...) Face à l'art, la philosophie représente le non-conceptuel toujours et seulement au moyen du concept ou bien représente ce qui ne peut pas se penser par l'intermédiaire de la pensée. La philosophie passe son temps à l'élaboration exténuante de ce paradoxe et tente de distinguer ainsi ce qui paraît être une contradiction insoluble jusqu'à la rendre possible».

15. *Ibid.*

16. À preuve, cf. *ibid.*, p. 67: «Si, dans l'art, la vérité, l'objectif et l'absolu se font entièrement expression, de même, en sens contraire, en philosophie, l'expression se fait vérité ou du moins y tend. La philosophie consiste, si on ne veut pas être arrêté par le paradoxe, en ce qu'elle inscrit en elle de dire ce qui ne peut pas, au sens propre, se dire, soit, le moment de la contradiction dans le mouvement, le progrès et le développement. Et cette contradiction s'enracine dans son impulsion de vouloir atteindre avec le concept ce qui n'est pas conceptuel, avec le langage ce qui ne peut pas être dicible à travers le langage. (...) Alors, on voit que la dialectique telle qu'elle se présente à nous n'est pas un point de vue philosophique entre autres mais, au contraire, le problème dialectique est contenu au sens propre dans le problème de la philosophie, s'il est vrai que la philosophie, telle que

Tout cet effort théorique d'Adorno vise à éviter ce qui lui paraît être le plus dangereux, «le malentendu de la philosophie comme conception du monde». Et c'est ce qui me paraît être la tendance chez Deleuze d'idéaliser la création de concepts, soulignant la création par la création, sans engagement pour la vérité. Deleuze soulignerait un des moments de la philosophie qu'Adorno appelle le moment mimétique ou d'expression, ce qui conduira la pensée à une conception du monde, ce que lui-même le critique chez Nietzsche, Schopenhauer ou Spinoza dont les philosophies ont fait des adeptes, persuadés par les gourous, par des leaders de légions sans engagement pour la vérité, voire même la méprisant ou la haïssant¹⁷. Il n'y a pas de moment scientifique du concept, car chez Deleuze, la science est pour lui seulement un objet exogène à la philosophie; et, cependant, il n'établit aucune relation dialectique qui puisse lui donner un caractère rigoureux. Ainsi, peut-il conclure: «Si la philosophie a fondamentalement besoin de la science qui lui est contemporaine, c'est parce que la science croise sans cesse la possibilité de concepts, et que les concepts comportent nécessairement des allusions à la science qui ne sont ni des exemples, ni des applications, ni même des réflexions»¹⁸. La relation du concept à la science est *extra-muros*, allusive. Comme l'indique ce qu'Adorno appelle le moment de l'expression, la création du concept tend à l'unilatéralité, alors que chez Deleuze l'équilibre se fait entre le plan d'immanence et le concept.

j'ai tenté de la présenter, est le tiers ou l'autre front face à la science et l'art. Je l'ai délimitée face à l'art et j'ai mis en évidence le moyen conceptuel et, par conséquent la possibilité du passage de la philosophie à la vérité. Au contraire, bien que l'art soit aussi une manifestation de la vérité, il ne l'est jamais intentionnellement tandis que la philosophie est le milieu de l'expression dont l'intention propre est justement la vérité. Donc, si nous voulions céder aux définitions, nous devrions définir la philosophie comme le mouvement de l'esprit dont l'intention propre est la vérité, mais sans imaginer qu'elle puisse la posséder comme quelque chose de disponible en énoncés isolés ou en quelque configuration immédiate».

17. Ainsi, soulignant le caractère contradictoire et dialectique comme l'essence même de la philosophie, explique Adorno, *ibid.*, p. 72: «Entre le moment scientifique et le moment mimétique ou expérimental de la philosophie une tension subsiste. La philosophie se falsifie au moment précis où elle abandonne cette tension et se réfugie définitivement en l'un ou l'autre de ces supposés principes et quand, isolée et sans l'expérience du contact avec la science, elle tombe simplement dans le moment expressif en question. Et, comme, d'autre part, dès le début, ce dernier est habituellement falsifié et chosifié, alors elle dégénère en son opposé. La conception du monde s'oppose à la philosophie autant que la pensée chosifiée. (...) Peut-être peut-elle seulement réussir à ce que les deux moments se médient l'un par l'autre et soient compris dans leur dépendance mutuelle. Cependant, précisément, la pensée qui croit pouvoir s'emparer de ce tout, scindé et divisé dans le travail scientifique, de manière immédiate et comme par enchantement, c'est-à-dire, simplement par un acte subjectif, alors cette relation au tout est comprise de manière isolée et immédiate et retombe totalement dans le privé. Voilà ce que sont ces projets occasionnels et arbitraires de conceptions philosophiques du monde que présentent des hommes isolés, s'extasiant en elles, et qui sont d'autant plus pompeux et prétentieux qu'ils ont moins de rapport à la vérité».

18. Cf. *ibid.*, p. 153.

En passant par l'ambiguïté non dialectique de mettre en évidence l'autonomie de l'art par rapport à la philosophie et *vice-versa*, Deleuze soutient à partir des personnages conceptuels entendus comme un absolu de la philosophie, l'*alter ego* du philosophe qui parle pour lui¹⁹. Le philosophe sert la cause du personnage conceptuel (il semble que la présence de celui-ci soit obligatoire pour la légitimité et le crédit du philosophe), ce qui, du reste (et Deleuze le sait mieux que personne), ne se confirme pas du tout dans toute l'histoire de la philosophie. Le personnage est plus important que ce qu'il dit lui-même: il s'agit plutôt d'une métaphore littéraire qui confirme plus qu'elle n'élimine la confusion philosophique.

Le concept de goût philosophique est chez Deleuze «cette faculté de co-adaptation, et qui règle la création des concepts». La co-adaptation des trois éléments (plan d'immanence, personnages, concepts), «tracer, inventer, créer, c'est la trinité philosophique. Traits diagrammatiques, personnalistiques, et intensifs». Est capable de goût philosophique celui qui, habile individu, organise les éléments avec «bon goût», en un passage immédiat vers l'élément suivant, en formant un mécanisme mental composé de raison, d'imagination et d'entendement²⁰.

La relation entre peindre des monstres et des nains bien faits et le caractère illimité du plan d'immanence reste à éclaircir. Le bon goût d'un concept «bien fait» ne dépend pas de la qualité de l'objet. De fait, on ne sait pas exactement quelles sont les limites de chacun des éléments qui, selon Deleuze, sont simultanés, car, si la création de concepts n'a pas de limites, le plan d'immanence et les personnages conceptuels n'en ont pas non plus (pour diverses

19. Cf. *ibid.*, p. 62: «Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse: le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de la philosophie. Les personnages conceptuels sont les «hétéronymes» du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits (...). Le philosophe est l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels».

20. Cf. *ibid.*, p. 76: «Si l'on appelle Raison le tracé du plan, Imagination, l'invention des personnages, Entendement, la création des concepts, le goût apparaît comme la triple faculté du concept, encore indéterminé, du personnage encore dans les limbes, du plan encore transparent. C'est pourquoi il faut créer, inventer, tracer, mais le goût est comme la règle de correspondance des trois instances qui diffèrent en nature. (...) Pourtant, ce qui apparaît dans tous les cas comme goût philosophique, c'est l'amour du concept bien fait, en appelant 'bien fait' non pas une modération du concept, mais une sorte de relance, de modulation où l'activité conceptuelle n'a pas de limite en elle-même, mais seulement dans les deux autres activités sans limites. (...) La création des concepts n'a pas d'autre limite que le plan qu'ils viennent peupler, mais le plan lui-même est illimité, et son tracé ne se conforme qu'aux concepts à créer qu'il doit raccorder ou aux personnages à inventer qu'il doit entretenir. C'est comme en peinture: même pour les monstres et les nains, il y a un goût d'après lequel ils doivent être bien faits».

raisons Deleuze défend le caractère infini des activités, ce qui pour nous est une manifestation idéaliste et une énorme exagération, rigoureusement contredite par l'histoire de la philosophie et par la propre philosophie de l'auteur lui-même), et tout cela finit de façon absurde par dépasser la mesure. La philosophie est une activité finie comme n'importe quelle autre, et au même titre que la science ou que l'art. Deleuze utilise les termes «goût» et «bien fait» en niant qu'ils veulent dire ce qu'ils disent et, en conséquence, qu'ils disent exactement ce qu'ils veulent dire: les concepts philosophiques ont besoin d'être bien faits et faire preuve d'un bon goût philosophique, comme en peinture, pour laquelle même les monstres et les nains, quoique horribles doivent être «bien faits». Il est possible de faire une belle photo de la misère humaine. Simone de Beauvoir, un jour, avait mentionné dans l'un de ses livres cet aspect ambigu de l'art.

En fait, Deleuze utilise le concept de goût philosophique ou de goût du concept au sens crocéen d'intuition ou *insight* de l'œuvre d'art:²¹ Peut-être est-ce là le point fort de la description phénoménologique deleuzienne. L'indétermination du concept reste en attente d'un «savoir instinctif», dans une zone de l'inconscient philosophique individuel médiatisé par l'inconscient philosophique collectif, culturel ou historique, et à travers la faculté du goût, l'exercice de la libre création de concepts, et aussi de l'imagination créatrice philosophique, débouchera sur la détermination du concept. Et Deleuze d'affirmer avec raison que «la libre création de concepts déterminés a besoin d'un goût du concept indéterminé». Ce chemin est analogue à celui de la création d'œuvres d'art, au moins en ce qui concerne le point de départ. Quant au point d'arrivée, l'art demeure une finalité sans fin déterminée, comme l'aurait dit Victor Basch complétant Kant, tandis que le concept philosophique serait une finalité avec fin déterminée, même si cette finalité surgit dans l'indétermination du concept, notamment d'un concept indéterminé deleuzien.

Toutes les activités humaines ont besoin d'expérience et d'expérimentation et d'exercice, depuis le connu jusqu'à la création de l'inconnu, et toutes s'adaptent à leurs exigences internes respectives. Voyons cependant, de quelle

21. Cf. *ibid.*, p. 75: «Il en est de même du goût des concepts: le philosophe ne s'approche du concept indéterminé qu'avec crainte et respect, il hésite longtemps à se lancer mais il ne peut déterminer de concept qu'en en créant sans mesure, avec pour seule règle un plan d'immanence qu'il trace, et pour seul compas les étranges personnages qu'il fait vivre. Le goût philosophique ne remplace pas la création ni ne la modère, c'est au contraire la création des concepts qui fait appel à un goût qui la module. La libre création de concepts déterminés a besoin d'un goût du concept indéterminé (...). Nietzsche a pressenti ce rapport de la création des concepts au goût proprement philosophique et, si le philosophe est celui qui crée des concepts, c'est grâce à une faculté de goût comme un «sapere» instinctif presque animal ou un Fiat ou un Fatum qui donne à chaque philosophe le droit d'accéder à certains problèmes comme une empreinte marquée sur son nom, comme une affinité dont ses œuvres découleront».

manière Deleuze envisage la création dans l'art, dans la science et en philosophie: «À coup sûr, il y a autant d'expérimentation comme expérience de pensée en philosophie qu'en science et dans les deux cas, l'expérience peut être bouleversante, étant proche du chaos. Mais aussi il y a autant de création en science que dans la philosophie ou dans les arts. Aucune création n'existe sans expérience. (...) Les coordonnées, les fonctions et équations, les lois, les phénomènes ou effets restent attachés à des noms propres, comme une maladie reste désignée par le nom du médecin qui a su en isoler, grouper ou regrouper les signes variables»²². En effet, l'expérimentation exige²³ créativité dans les limites imposées par la science, mais non la création proprement dite, sinon, elle perdrait l'objet même de sa recherche. Le nom propre du savant qui suit celui de la maladie ou de sa guérison (la goutte contre la poliomyélite, le fameux vaccin Sabin) est un juste hommage, mais pas une signature personnelle de création. Un vaccin peut omettre le nom de son inventeur, car il est le même partout dans le monde, rigoureusement impersonnel, tandis que le nom de Platon a sa personnalité indélébilement fixée dans le texte même comme expression personnelle. Personne ne prend Sabin dans une goutte. Le nom propre dans une théorie scientifique a une valeur honorifique, mais n'est jamais une marque personnelle comme dans une peinture de Picasso, dans une musique de Beethoven ou dans une œuvre littéraire de Machado de Assis. Toute référence au nom propre en matière de science est rigoureusement arbitraire et toute découverte scientifique est impersonnelle, même si elle est faite par des personnes humaines.

Pour terminer, constatons que, reprenant une expression d'origine pascalienne et chère au XVIII^e siècle: la théorie du *je-ne-sais-quoi* de l'œuvre d'art, Deleuze affirme en la paraphrasant que «la philosophie et la science comportent, de part et d'autre (comme l'art lui-même avec son troisième côté), un *je-ne-sais-pas* devenu positif et créateur, condition de la création même, et qui consiste à déterminer *par* ce qu'on ne sait pas»²³. Le devenir du savoir ou du non-savoir n'est pas création de science au sens strict, mais développement ou progrès de science, car le savoir n'est pas une invention. L'invention peut être une application de la science pour inonder le monde d'objets non point artistiques, mais uniquement scientifiques. Le caractère non-causal de l'œuvre d'art permet de rejeter cette fausse approximation.

João Ricardo MODERNO
(Rio de Janeiro)

22. *Ibid.*, p. 122.

23. *Ibid.*

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

DE L'ANTHROPOS-PHILOS, À LA PERSONNE-AGAPÈ (De l'esthétique du visage à l'ontologie de la personne)

La «personne» témoigne de la noblesse de l'existence humaine. De nos temps, les termes «individu», «homme», «être raisonnable» sont devenus synonymes. Ils impliquent le même fondement ontologique et entraînent les mêmes conséquences philosophico-juridiques. Mais de plus, la personne consacre à la fois l'inviolabilité de la dignité et la capacité juridique de l'homme.

La philosophie de l'existence comme *Dasein* constitue aussi un volet de la philosophie de la personne. L'individualisme postmoderne représente un rationalisme personnaliste qui étudie l'individu dans son privilège d'être protagoniste du devenir socio-politique.

L'idée de personne concrétise, sans l'altérer, l'essence de l'homme, mettant en relief sa participation créatrice au monde phénoménal. En la rationalisant et en la laïcisant, la postmodernité a sensiblement réduit les résonances de la métaphysique transcendante qui marquait sa naissance. De ce fait, la sacralité de la personne n'assigne plus une teinture religieuse ou théologique à l'existence; elle souligne plutôt l'irréductibilité de l'homme à la «réité». Dans cette optique, la personne s'érige en principe qui fonde l'existence individuelle. Elle apparaît donc comme démiurge, pourvue des droits intrinsèques à sa nature, dénommés d'habitude droits de l'homme ou droits naturels subjectifs et qualifiés actuellement de droits personnels.

En effet, la Déclaration des droits de l'homme, quoiqu'elle ne mentionne pas le vocable de personne, la consacre en filigrane. Il devient impossible d'évoquer l'homme, l'individu (donc la personne) en le dissociant des droits inviolables, inaliénables et sacrés qui sont enracinés dans son être *quia* homme.

La Déclaration de 1789 uniformise et universalise l'homme, par l'abolition des castes privilégiées, en englobant tous les hommes dans la même catégorie existentielle – au delà des couleurs et des races–. Elle le promeut dans l'ordre socio-politique comme artisan de son destin.

L'idée de personne moderne et postmoderne exhume la transparence de l'être humain face à un devenir dépourvu de fatalité historique¹. Ainsi la personne

1. À juste titre, M. LACROIX, *Le Mal*, Paris, Dominos, 1998, p. 44, remarque qu'il est possible de «résumer le changement de perspective qui se produit de nos jours en disant que la méditation sur l'histoire délaisse la question de la *finalité* au profit de celle de *culpabilité*».

renvoie inexorablement à l'autonomie de la volonté qui inaugure un existentialisme selon lequel l'homme, par le dépassement du soi, en être responsable, incline vers l'accueil de l'autre.

Dans cette perspective, il y a toute une dimension esthétique² qui se dégage de la philosophie de la personne esthétique dont le fondement est éthique. La personne reflète le visage éthique de l'homme dans ses relations avec ses semblables, donc un visage, incarnation d'une humanité bienveillante. Levinas fonde le «tu ne tueras point» sur l'éthique du visage humain. Cela implique alors qu'à l'idée de la personne sont liées deux sentiments fondamentaux, celui de l'amitié (*philia*) et celui de l'amour (*agapè*). Il y va de la distinction des vertus cardinales que recouvre la *philia* et la théologie que recouvre l'*agapè*.

Cette esthétique qui renvoie inexorablement à l'éthique du visage trahit une philosophie centrée sur la phénoménologie de la personne. Elle ne saurait épuiser le contenu de l'idée de personne; une densité propre à l'homme le hausse à l'échelle des valeurs primordiales régnant dans le *cosmos* moral de la Création. L'opacité ontologique de la personne est nécessaire pour dresser le tableau de la totalité et de l'intégrité de l'homme comme faisant partie du *cosmos*. N'oublions point, ainsi que l'a soutenu Kierkegaard, que l'homme fait partie du Fini et de l'Infini³. La personne ontologique possède sa propre histoire et apporte des nuances à l'existentialisme anthropologique. En effet, la notion de personne n'est pas concomitante à l'homme; c'est plutôt le fruit d'une évolution intellectuelle qui remonte à l'idée de *prosôpon*.

Il importe donc de développer le discours sémantique du terme.

I. La personne grecque.

La «personne» se dit en grec *prosôpon*; ce dernier a un contenu spécifique. Son sens premier est visage, ou expression du visage⁴. Sa portée est gnoséologique, à savoir que le *prosôpon* désigne l'aspect extérieur de l'homme qui émet des signes pour sa reconnaissance. C'est pourquoi le *prosôpon*, plus encore que l'expression du visage de l'homme –de l'*anthropos*–, traduit la contenance de la nature humaine ou bien de son essence.

Ainsi le *prosôpon* renvoie-t-il aux traits extérieurs qui permettent de saisir

2. Par esthétique, nous n'entendons pas seulement la philosophie du Beau, mais aussi, toute une perspective gnoséologique qui se dégage des formes des choses; ce qui permet de saisir leur profondeur. Pour plus de détails, voir notre livre, *Esthétique de la Violence*, Paris, Médecine et Société/PUF, 1997, pp. 2 et suiv.

3. S. KIERKEGAARD, *Miettes Philosophiques. Le Concept de l'Angoisse. Traité du Désespoir*, Paris, Tel/Gallimard, 1990, p. 351.

4. HOMÈRE, *Iliade*, 18, 24.

l'existence, donc au devant du visible qui cache les perspectives opaques. D'où son assimilation au *prosôpeion*: le masque et notamment le masque de théâtre⁵. Ainsi le *prosôpon* en vient-il à signifier un personnage théâtral, l'acteur, ou encore celui qui tient un rôle. Ce *prosôpon* fait moins allusion au statut ontologique de l'être humain qu'à une durée de temps dans la vie de l'homme qui s'octroie une mission à accomplir, un rôle à jouer, une fonction à remplir. Soutiendrait-on, que le *prosôpon* anticiperait sur la personne phénoménologique de la modernité? On risquerait alors de verser dans une confusion épistémologique et, par là, erronée.

La personne moderne et postmoderne accuse une existence qui la consacre comme source nomothétique: elle apparaît comme porteuse de droits subjectifs, appelés communément droits de l'homme, réputés être inhérents à sa nature. Autrement dit, la personne moderne est fondamentalement définie par sa capacité juridique reposant sur sa propre dignité promue au rang de mère des droits de l'homme. La capacité juridique forme une partie substantielle de sa personnalité. Il y a, en effet, des cas où la dignité personnelle va jusqu'à prévaloir sur le droit objectif.

Le *prosôpon* est, quant à lui, dépourvu d'une telle personnalité. Il est soumis, en tant qu'extériorité de l'*anthropos* –l'homme grec– au droit objectif impersonnel: le *dikaion*. La philosophie de celui-ci se révèle antinomique à toute théorie de droits de l'homme propres à la nature humaine. Nous nous expliquons:

L'*anthropos* contraste essentiellement avec le «je» cartésien. L'ontologie de l'homme grec, au lieu d'insinuer l'affirmation du Moi, indique la présence d'une espèce –certes privilégiée–, parmi d'autres, dans le devenir cosmique: le *gignesthai*, véhiculant les métamorphoses de l'être: la *physis*.

L'*anthropos* est l'étant engendré par l'être, présence de la *physis* dans son élan créatif qui confère des formes à ses éléments. Ainsi, l'*anthropos* marque-t-il avant tout une appartenance ontologique à l'être-qui-devient. Il est le produit de la mobilité-énergie de ce qui pousse. Les fragments des Présocratiques et *Les Pensées* de Marc-Aurèle, entre autres, en sont assez révélateurs.

Les premiers penseurs s'efforcent de faire de la cosmologie, abstraction faite de l'homme, le fondement d'une éthique juridique qui englobe l'esthétique, la morale et le droit. Il est caractéristique qu'ils conçoivent un ordre de justice indépendamment de l'homme, une cosmo-dicée qui, préoccupée par la vérité –*aléthéia*– de l'être, régit tout ce qui est et doit être sans aucun oubli de mémoire. Et lorsque l'homme est mentionné dans cette cosmologie, il n'œuvre pas pour changer le cours de l'être, mais pour devenir le gardien de la mémoire dans l'être.

La philosophie antique est une philosophie de la *physis* et non pas de

5. LUCIEN, *Nigrinus*, 11; *Timon*, 28; PLUTARQUE, *Morales*, 527 D.

l'homme, en ce sens que le *logos* (la raison) et l'*archè* (le principe fondateur) considérés comme fondements de l'être, sont impersonnels. La *physis* s'érige en Pouvoir qui fait venir, grâce à son *logos spermatikos*, —sa raison qui engendre les étants dont l'homme— de la masse amorphe vers les formes de la matière. «Tu es forme comme partie —écrit Marc-Aurèle, au sujet de l'homme—. Tu t'évanouiras dans ce qui t'a donné naissance ou plutôt tu seras repris dans sa raison génératrice par transformation»⁶. L'homme grec ne renvoie donc pas à un Dieu personnel créateur; pas plus qu'il ne possède d'âme qui atteste l'élément divin en lui: le *pneuma*. L'âme représente une individualité vague, prisonnière d'un corps dont les éléments sont éternels. L'*anthropos*, en tant qu'assemblage de ces éléments, subit leurs transformations et leur décomposition, toujours sous l'activité du *logos spermatikos*⁷. En d'autres termes, la *physis* n'a pas un pouvoir démiurgique à la manière du Dieu Personnel qui crée l'homme *ex nihilo*; elle n'a qu'un pouvoir artistique, foncièrement esthétique.

Ainsi le visage de l'homme, son *prosôpon*, ne reflète qu'un démiurge impersonnel dont le *logos spermatikos* (raison-semence) révèle l'art manifesté à travers le modelage d'une matière spiritualisée. La *physis* est pourvue d'un *noûs* qui fait régner une *pronoia*, providence, dans l'ordre des choses, de sorte que la matière n'obéit pas à une force aveugle et désordonnée, mais à une harmonie qui assure son éternité. «La nature universelle emploie la substance universelle comme une cire, pour modeler d'abord un cheval; puis elle le refond et, de sa matière, elle se sert pour former un arbre, puis un homme, puis quelque autre objet. Et chacun de ces êtres n'a existé que pour un instant»⁸.

L'*anthropos* se révèle ainsi semence de la *physis*, qui est force et mouvement inengendrés. En d'autres termes, il ne saurait aller au-delà de l'immanence de l'être dans sa poussée. Partie non-autonome de la *physis*, il ne pourrait contenir que le *logos* et l'*archè* de lui-même qui renvoient à la *physis*, car l'un et l'autre sont à l'origine de la nature générale: *Hè tôn holôn physis*, autrement dit la totalité de tout étant qui vient de l'être: «Considère constamment que tout ce qui naît sort d'un changement et habitue-toi à cette pensée: la nature universelle n'aime rien tant qu'à changer ce qui est pour en former de nouveaux êtres semblables. Tout être, en un sens, est la semence de ce qui doit sortir de lui même»⁹.

Cette perspective possède certes des accents matérialistes. Toutefois, une philosophie ontologique y est impliquée, qui s'oppose essentiellement à la phénoménologie moderne et postmoderne. L'*anthropos* n'est point matière

6. *Pensées* IV, 14.

7. *Ibid.*, IV, 21.

8. *Ibid.*, VII, 23.

9. *Ibid.*, IV, 36.

aveugle qui s'épuise dans la transparence phénoménale de sa forme, une créature qui *devient* par ses activités, comme Sartre le soutient¹⁰. Partie du tout (*holon*), il lie sa destinée à l'authenticité de l'être qui lui confère le sens de sa vérité (*alètheia*). Il participe donc à l'être véritable, ce que Platon appelait l'*ontôs on*, dont la définition transcende idées et concepts, couvert ainsi d'un mystère indéchiffrable: «La nature universelle est la nature des choses en soi (*physis ontôn*) et les choses en soi sont intimement apparentées à toutes les choses existantes. En outre on appelle encore cette déesse la Vérité et elle est la cause première de toutes les vérités»¹¹.

L'*anthropos* ne saurait être l'*hypokeimenon* de sa propre existence.

L'*hypokeimenon* pourrait être traduit par «sujet». Il signale ce qui est posé comme fondement et admis comme principe¹². Or comme sujet, la personne moderne est porteuse de droits subjectifs; ce qui n'est point le cas de l'*anthropos*. Le *hypokeimeon*, le *sub-jectum* de l'existence humaine, c'est la *physis*, l'être, ou bien la nature. Il n'est donc pas étonnant de voir que la définition classique de la justice se rapporte à un droit qui est *extérieur* à l'homme, à un juste installé dans la nature des choses et qui revient à chacun non pas selon sa dignité inhérente à son être (donc personnelle) mais selon son *axia*, son mérite. Cela se traduit par une évaluation de l'homme dans sa lutte existentielle (*agôn*) au sein de la *polis* (la cité). Bref, l'ancêtre de la personne était le *politês*, le membre de la cité, notion qui ne garde guère d'affinités ontologiques avec la personne. Or le *politês*, idée qui précise historiquement l'*anthropos*, l'unité de l'espèce, n'oppose pas un «je» personnel à l'ordre éthico-juridique de la cité, mais appuyé sur le *nomos* (la loi), il revendique ce qui lui revient légitimement. Les expressions impersonnelles «il convient», «il faut», (*harmozei, prépei*,) qui résument cette idée contrastent avec les revendications personnelles d'aujourd'hui: «j'ai droit de» ou bien «j'ai droit à».

La *polis* est un produit naturel; elle représente une micro-*physis*, car elle obéit aux lois du tout, et évolue selon ses lois. Or le *politês* en fait partie intégrante, concrétisation de l'homme dans son milieu historique. L'identité de l'homme comme étant de la *physis* désigne une identité foncièrement politique. Tout en gardant un statut ontologique non-autonome, l'homme est appelé à assumer certaines fonctions dans la cité, en étant le membre, ce que les Grecs appelaient les *prosôpa* et les romain *personae*.

En effet, l'idée de personne comme l'entend la modernité n'existe pas non plus à Rome. Le citoyen romain est déterminé par rapport au rôle qu'il joue dans le groupe. Comme soldat, il appartient entièrement à son chef. Il est à la merci de son père ou de son Maître, en tant que participant à une *familia*. Com-

10. L'Existentialisme est un Humanisme, Paris, Nigél, 1970.

11. *Pensées*, VIII, 1.

12. PLATON, *République*, 478 e.

me magistrat, il se voit assigné, par ses pairs, une fonction. Son être reflète «la conscience d'une hiérarchie qui subordonne strictement l'individu aux différents groupes sociaux, et ces groupes eux-mêmes les uns aux autres. Les impératifs les plus contraignants émanent de la cité; les plus immédiats de la famille»¹³. Il s'ensuit que l'homme grec relève d'un déterminisme ontologique (qui se prolonge dans le social) alors que chez les Romains, ce déterminisme est plutôt socioculturel.

Quel est alors l'idéal de l'*anthropos* comme faisant partie du tout? C'est la *philia*, l'amitié, car la *philia* est une composante de la *physis*. En effet, la cohésion du tout, l'heureuse symbiose des contraires qui assure la perpétuité du devenir et l'éternité de l'être, est réalisée grâce à la *philia*. La *philia*, dans sa nuance ontologique, dénote l'accord des parties discordantes. «Considère fréquemment la cohésion de tout ce qui existe dans le monde et les étroits rapports des choses entre elles. En un sens, toutes s'enchaînent les unes aux autres et toutes, pour cette raison, sont amies entre elles. Elles tiennent toutes les unes aux autres à cause du mouvement bien ordonné, du concert parfait et de l'union de la substance»¹⁴. Aussi, n'est-il pas étonnant qu'Empédocle puisse faire de l'amitié un élément cosmique¹⁵.

La *philia* s'oppose à la *stasis* (la révolte) et à l'anarchie et, par là, à tout ce qui pourrait engendrer la démesure – l'*hybris* –, donc à tout ce qui pourrait causer la ruine de la cité et de l'homme. Ainsi la *philia* se révèle-t-elle comme un idéal qui souligne le propre de l'*anthropos* comme membre de la *physis*, du monde et de la cité. Marc Aurèle va même jusqu'à soutenir que le propre de l'homme est d'être ami de ceux qui l'offensent¹⁶, ce qui fait écho au précepte chrétien, «aimez vos ennemis»¹⁷. Il existe, cependant, nous le verrons, des différences sensibles entre la *philia* et l'amour chrétien.

Le substantif *philon* contient une nuance hautement sociale. Il exprime, non pas une relation sentimentale, comme l'*éros* mais l'appartenance à un groupe politique (de la cité). Le *philon* implique aussi les liens qui unissent l'hôte à l'étranger; l'un et l'autre peuvent se qualifier de *philoï*. L'adjectif *philos* possède cependant une valeur affective et s'emploie pour désigner les proches, les individus qui vivent au foyer du maître; d'où son interprétation comme «cher», «aimé» ou encore «bienveillant»¹⁸.

13. P. GRIMAL, *La Civilisation Romaine*, Paris, Champs/ Flammarion, 1997, p. 68.

14. MARC-AURÈLE, *Pensées*, VI, 38.

15. G.S. KIRK- J.E. RAVEN, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, frg. 423, 424, pp. 326-327.

16. IV, 22.

17. MATHIEU, V, 44.

18. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, s.v.

Ainsi, si le propre de l'homme est ici la *philia* qui n'exclut pas nécessairement l'amour, elle se distancie grandement de l'*agapè* chrétien qui, elle, se révèle le propre de la personne.

II. La personne - *agapè*

L'ennoblissement de l'homme s'opère par sa consécration comme *prosôpon*, personne qui renvoie directement au Mystère de la Trinité chrétienne: Père, Fils et Saint-Esprit. Dieu –rapportent les Écritures– a fait l'homme selon son image et à sa ressemblance: *kat'eikona* et *kath'omoiôsin*. L'homme est ainsi personne par ricochet, car la Trinité est composée de trois Personnes: L'Un Indivisible¹⁹ qui s'exprime par le Père, le Fils-*Logos*, et le Paraclete, Saint-Esprit, idée de l'Omniprésence, chère à la tradition patristique; *ubique simul totus*²⁰.

L'Antiquité a été vécue par les Pères de l'Eglise comme une préparation à la Révélation Chrétienne. Les Présocratiques, Platon, Aristote, et le Portique ont donné matière à la littérature chrétienne pour adapter leur ontologie aux mystères de la Trinité, de l'Incarnation et du destin de l'homme comme personne²¹.

Cette littérature réalise le passage de la philosophie de l'être à la philosophie de la personne. Saint Jean, dans le prologue de son Evangile, emprunte ainsi à Héraclite le *logos* impersonnel pour en faire non seulement un principe de cosmogénèse: «*Panta di'autoû egenetô*» mais encore pour décrire la deuxième Personne de la Trinité²². Or l'expression *kat'eikona* et *kat'omoiôsin tô théô* confère une transcendance personnaliste à l'essence de l'homme. Toutefois, il ne faut pas ramener cet Apôtre trop facilement à la culture grecque. Il emploie un vocabulaire emprunté, mais la recherche récente met en valeur sa connaissance de la pensée hébraïque et, en ce sens, la référence au premier chapitre de la *Genèse* est aussi essentielle. Pour la littérature chrétienne, l'être ne désigne pas seulement la totalité des choses visibles et invisibles dans leur unité, mais il est rehaussé au rang de l'intelligibilité transcendante, puisque créé par l'Être qui embrasse tout. Ce tournant assure la primauté de l'idée d'*agapè* sur celle de *philia*. L'*agapè* est un concept sans équivalence d'autre idée car ni l'*éros* ni la *philia* ne sauraient épuiser la profondeur et les spécificités de son contenu. L'*agapè* ne peut se concevoir hors du mystère «sotériologique» qui tourne autour du sacrifice d'un Dieu innocent pour le salut de l'humanité pécheresse.

19. Saint JEAN, *Ép.* V, 7.

20. E.L. FORTIN, *Christianisme et Culture Philosophique au Cinquième Siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1959, pp. 54-55.

21. Guillaume du VAIR, *De la Sainte Philosophie. Philosophie Morale des Stoïques*, Paris, Vrin, 1946, p. 8.

22. *Évangile*, I, §1, 2, 3.

Il s'avère donc indispensable de procéder à une analyse sémantique de la philosophie de la personne qui est issue de cette réflexion. Elle permet de mieux saisir la valeur de l'extension du terme à l'homme, et ses finalités dans ses applications anthropologiques.

Dieu est personne; pour les Chrétiens, *prosôpon*. Le *prosôpon* est plus qu'une nature, si par nature nous nous contentons de la définition aristotélicienne: «La nature est un principe et une cause de mouvement et de repos pour la chose en laquelle elle réside immédiatement, par essence et non par accident»²³. Il est certain que la personne ne saurait exister en dehors d'une nature comme très pertinemment l'observe Boèce tout en précisant que les «natures sont ou des substances ou des accidents»²⁴. Or la nature sert de substrat à la personne. La personne se rapporte inexorablement à une nature²⁵. Retenant comme une première définition de la personne celle de Boèce, Saint Thomas donnera, dans sa *Somme de Théologie*, la définition suivante: «La personne est une substance individuelle de nature rationnelle»²⁶.

Les Latins, en abordant la Trinité, la désignent comme l'indivisible Un en trois Personnes, alors que les Grecs chrétiens font plutôt mention de ses trois Hypostases. Loin d'être l'effet du hasard, cette expression est due à des raisons ontologiques significatives. Le *prosôpon* – nous l'avons vu dans notre première partie – désigne l'extériorité d'un étant: l'*anthrôpos*. Mais l'homme possède, en tant que surgissement de ce qui pousse dans la *physis*, en outre une intériorité, une densité ontologique! Il y a donc une transparence en même temps qu'une densité très souvent impénétrable et incompréhensible (d'où l'expression heideggerienne, «le mystère de l'être»²⁷, qui se prolonge dans l'être de l'étant).

Or, pour les Pères et les théologiens de l'Église Orientale, parler des trois personnes de la Trinité, des *prosôpa*, pourrait engendrer des malentendus en matière de la dogmatique orthodoxe. Car Dieu est Essence, *ousia*, et non pas transparence: une simple apparition phénoménale dans l'être.

En effet, Dieu est celui qui *est*, *est*. Il y va du verbe *einai*. L'*ousia* vient de ce verbe et désigne l'essence qui s'oppose à la *morphè*, la forme dénotant l'aspect que revêt l'essence. Or le Christ est l'*ousia* qui a emprunté la *morphè* d'homme. En l'espèce, au lieu d'avoir une opposition entre ces deux termes, nous rencontrons la complémentarité; ce n'est toujours pas le cas.

L'*oussia*, comme essence – l'*ontôs on* (ce qui est vraiment) –, et non pas

23. *Physique*, 192 b.

24. *Courts Traités de Théologie. Opuscula Sacra*, Paris, Cerf, 1991, p. 57

25. *Ibid.*

26. BOËCE, *Courts...*, op. cit., p. 59

27. Car la *physis* aime à se cacher; cf. à ce sujet M. HEIDEGGER, Aléthéia, dans *Essais et Conférences*, Paris, Tel Gallinard, 1992, pp. 310-341.

comme une apparence, se situe aux antipodes du *mèn einai*, au non-être. Donc Dieu comme *ousia* est celui qui est. Il est Personne onto-logique. Il dément en sa Personne le *mèn eine*. Dieu comme *ousia* est indéterminable. Mais le Christ, en tant que Dieu Personnel, pour devenir présence, a emprunté la *morphè* d'un homme sans rien perdre de son *ousia*. Ce devenir –présence Personnelle– s'appelle en grec *hypostasis*. L'*hypostasis* vient de verbe *hyph-istamai*, signifiant «se tenir-sous». Ce qui fait écho à l'idée du substrat, et du *subjectum*²⁸. Boèce traduit l'*hypostasis* par substance : «est substance.... ce qui procure à d'autres choses, les accidents par exemple, un certain substrat leur permettant d'exister. Car la substance se tient-sous ces accidents aussi longtemps qu'elle est, pour eux, un «sujet» (*subjectum*: placé sous), un substrat»²⁹. Enfin, il précise que le verbe «sub-sister» désigne «ce qui par soi-même, pour pouvoir être, n'a pas besoin d'accidents».

L'*ousia*, l'essence, renvoie aux trois hypostases, donc aux Personnes ayant une densité ontologique identique: l'*ousia* même. Et le mode d'être de l'essence constitue l'*ousiôsis* qui, pour les Grecs anciens, signifie action d'appeler à l'existences. Or l'*ousiôsis* témoigne de l'appellation de l'essence en trois hypostases: le Père, le Fils et le Saint-Esprit.

L'*ousiôsis* renvoie alors à la disposition de l'essence en trois Personnes ou Hypostases; ce qui révèle l'apparition du Christ en personne, donc en la présence de la déité qui est la nature ou le substrat de la deuxième personne faite chair sans l'altération de cette nature (donc de l'*ousia*)³⁰.

Le sens du verbe *ousioô* en est, d'ailleurs, révélateur: il signifie «donner l'être» au sens de donner l'existence (et en conséquence faire apparaître une essence désincarnée, sous une forme concrète) d'où, au passif, naître ou exister. Bref, l'hypostase signale le surgissement de la déité revêtant, dans l'être, l'hypostase du Fils. Il s'agit de la présence de l'*ousia* manifestée au moyen d'une *morphè*. Or la *morphè* désigne entre autres la figure extérieure, le visage, donc le *prosôpon* que l'on traduit par personne.

Si le terme personne prête, dès lors, à la confusion, l'hypostase, par contre, est explicite sur la *profondeur ontologique de la personne*. Comme forme d'*ousia* transcendant la matérialité de la *physis*, la Personne Divine, contrairement à la divinité stoïcienne, dépasse l'immanence de la *physis*. Elle est, au contraire, Créatrice *ex nihilo*, de l'ordre du monde³¹.

28. *Ibid.*, p. 61.

29. *Ibid.*

30. Cf. «nature est la propriété spécifique de toute substance, et personne est la substance individuelle d'une nature rationnelle», BOËCE, *op. cit.*, p. 63.

31. Pour les théologiens contemporains de l'Église orthodoxe, «l'hypostase est l'essence personnelle du Père, du Fils et du Saint-Esprit, dans la mesure où chacune est considérée séparément des autres, sans se confondre du tout avec une autre hypostase; donc le mot *hypostasis* est devenu par

De cette manière, l'homme *kat'eikona* et *kath'omeiôsin* ne saurait représenter l'unité biologique d'une espèce particulière, ni l'acteur social qui crée l'ordre politique. Il annonce une profondeur incommensurable, ce que nous appelons densité ontologique qui tire sa force du terme *kat'eikona*.

Le terme *kat'eikona* ne signifie pas que l'homme est de l'essence identique à Dieu, mais qu'il contient de l'énergie divine (le souffle de Dieu)³². L'individu, devenu personne en tant qu'image de Dieu, témoigne de la théophanie en l'homme³³. En ce sens, Dieu habite en l'homme³⁴ qui reflète Son Image; il devient donc *prosôpon hypostatikon*, puisqu'il est doté d'une densité ontologique personnelle. Il s'agit d'une *eikona* idéale qui implique que le *logos spermatikos* n'est pas la semence de la *physis* des stoïciens, mais bien le *Logos Personnel*³⁵.

L'ontologie de la personne tranche donc sur celle des animaux. Francisco de Vitoria est explicite à ce sujet: «Quelle est cette force matérielle (entendez celle qui est l'effet de l'énergie divine dont nous venons de parler) qui a donné à l'homme, à la différence des animaux des yeux tournés vers les astres? Ils répondraient, en effet, qu'ils ne pouvaient en être autrement: l'homme devait vivre debout et les animaux penchés en avant et courbés; et cela, non pas en vue de quelque fin ou de quelque utilité, mais parce que la matière et la structure de animaux est différente»³⁶.

Il importe de souligner en l'espèce que la notion d'*omoiôsis* apporte une précision importante à la *kat'eikona*. L'*omoiôsis* souligne que l'homme en tant que personne n'est pas une évolution de l'*animalis*; il possède des spécificités onto-existentielles qui lui sont propres. Au concept de personne, sans démentir les perspectives ontologique et biologique de l'homme comme appartenance à la

principe *distinct* d'*ousia*, du point de vue de son contenu et de sa signification logique *hypostasis* est décidément le même terme qu'*ousia*. Père P. FLORENSKY, *La Colonne et le Fondement de la Vérité*, Paris, L'Âge d'Homme, 1975, p. 41.

32. En effet, l'homme, étant *kat'eikona*, peut s'élever vers l'Infini en participant constamment aux énergies de Dieu. La limite demeurera constamment l'Essence Divine. L'homme ne saurait jamais l'atteindre. Il ne participe pas de l'Essence (*ousia*) de Dieu mais il s'élève et se «divinise» dans le rayonnement des énergies divines. Ce que l'on appelle «divinisation» est sa participation à l'énergie et non pas à l'Essence Divine; cf. Monseigneur ANASTASIOS, *infra*, p.235.

33. Monseigneur ANASTASIOS, Archevêque de l'Albanie observe à ce propos: «Selon la conception orthodoxe, l'expression *kat'eikona* n'a pas été ni abolie ni devenue caduque avec la chute des protoplastes (Adam et Eve). Ainsi, l'homme est-il demeuré vecteur des messages de la volonté de Dieu et des énergies du Saint Esprit», *Universalité et Orthodoxie*, Athènes, Akritas, 2001, p.116 (en grec).

34. G. du VAIR, *op. cit.*, p. 34.

35. *Ibid.*, p. 22.

36. *Leçons sur le Pouvoir Politique*, Paris, Vrin, 1980, p. 39.

Création, s'attribuent alors un sens non évolutif, renvoyant à la spiritualité transcendante: l'animal ne pourrait jamais devenir ontologiquement personne.

Toutefois, Faustus de Riez soutient dans sa 3^{ème} lettre que cette ressemblance n'est pas ontologique mais morale. À notre avis, la participation à l'esprit divin, au *théion pneûma* révèle l'homme comme *homo spiritualis* dont parle Saint Paul; ce qui ne permet pas d'éviter la référence ontologique.

Par la ressemblance, le «Je» de l'homme s'érige en «artisan du cadre ontologique» de la personne où l'ensemble de l'être de l'homme peut être installé. Ce «Je» représente la dénomination de ce qui est absolument innommable; c'est une *ousia* elle-même qui se découvre dans les phénomènes, animée par le *pneûma* (l'esprit). Or l'homme dans ses manifestations phénoménologiques cache un «je» ontologique qui n'est point le *dubito ergo sum* cartésien. Il y a quelque chose d'ineffable derrière la dénomination de l'homme comme personne. La personne est à la fois phénoménalité et nouménalité, à la fois immanence et transcendance.

L'idée de personne dans cette perspective révèle deux capacités fondamentales de l'homme: (a) celle de pouvoir donner la première nomination aux choses (le pouvoir onomastique qui devient anti-nominaliste); tel qu'est l'homme dans sa première condition avant la chute; et (b) celle de s'accomplir dans l'*agapè*, c'est-à-dire selon la nouvelle loi, la loi christique.

Voici comment nous entendons la première: pour les Hellènes, l'homme est décrit comme un *zôon politikon*. La personne chrétienne renvoie en plus et inexorablement à un homme selon l'image et la ressemblance de Dieu et qui, seul, a reçu un nom de l'acte créateur d'un Dieu Personnel. «Les autres noms ne font que se découvrir –observe le Père orthodoxe Serge Boulgakov³⁷–, comme ceux des animaux chez Adam, ou bien ce ne sont que des désignations étiquetées n'importe comment avec une glue neutre, capable d'accoler n'importe quoi». Cette personne renvoie ainsi à l'homme qui, comme personne, constitue le centre ontologique du monde: D'après la *Genèse*, l'Eternel-Personnel-Créateur présente les animaux devant l'homme pour «voir» comment celui-ci les nommerait³⁸. (b) L'*omoiôsis* renvoie au principe de l'*ousia* qui est un principe fondateur: une *archè*, ce qui fait que l'être est, et pour les Hellènes, certes, il s'agit d'un être impersonnel: *Au commencement (en archè) fut le logos*³⁹ à savoir que dans le principe fondateur du commencement des temps (*archè*) gît le verbe. Ce verbe deviendra, pour la Patristique, la deuxième personne de la Trinité, le *logos*-Fils-homme-personne. Dès lors, l'homme participe comme

37. Père S. BOULGAKOV, *La Philosophie du Verbe et du Nom*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 151.

38. *Ibid.*, p. 34

39. Saint JEAN, *Évangile*, a 1.

omoisôsis à sa dénomination de personne. C'est par le mystère de l'Incarnation qui révèle l'*agapè*, que le *Logos*-Personne est devenu présence dans le monde et qu'il a reçu un visage d'homme un *prosôpon*. Or l'*agapè* est étroitement liée à la personne alors que la *philia* l'est à l'être.

Nous avons vu que dans la philosophie grecque le mot *agapè* n'y figure presque pas contrairement au vocable de *philia* et pour cause. L'idée de personne n'est pas encore apparue. La philosophie hellénique est foncièrement une philosophie de l'être et non pas celle de la personne. La *philia* est l'«amour» pour l'*anthropos* qui fait partie de la réalité de l'être, qui témoigne de son appartenance à la *physis*. Mais l'*agapè* au sens de l'amour est plus élevée, beaucoup plus riche et plus nuancée que l'amour inspiré par l'*éros* ou bien la *philia*. L'*éros* exprime un sentiment intense qui marie le sensuel et l'intellectuel, un goût pour l'intelligibilité de l'être à partir de sa matérialité. L'*éros* mène à la *philia*, l'amitié désintéressée, au delà de l'utilitaire qui va jusqu'à l'abnégation du soi pour un autre précis: le proche, le hôte. L'*agapè* est plus profonde que l'*éros*, voire plus que la charité, la *caritas*, conçue comme amour sincère des amis⁴⁰, ou bien comme partage commun des souffrances, donc comme une sorte de miséricorde et de sym-pathie de l'un pour l'autre. L'*agapè* ne se réduit pas à une bienveillance universelle, à une simple inclination à l'attachement. Même dans sa perspective métaphysique, elle ne saurait désigner seule la clémence de Dieu pour l'humanité tout entière. La charité existe en commun dans les trois religions monothéistes. L'*agapè* est le propre de la chrétienté car elle se réfère de façon irréductible à l'Incarnation.

L'*agapè* n'est pas, dès lors, l'amour sous l'angle des actes et des sentiments, ce que réclame l'humanisme postmoderne, donc un amour pour l'autre homme. L'*agapè* est plus que «l'accueil d'autrui comme toi»⁴¹, qui va jusqu'à la substitution à autrui, mon expiation pour la souffrance et, sans doute, pour «la faute d'autrui»⁴². Cet amour, aussi noble soit-il, demeure dans la *finitude* de l'homme affirmé et confirmé en tant que personne immanente au monde.

L'*agapè*, plus qu'une *disposition* de l'âme, est un *état*. Car elle réalise le mystère sotériologique du Divin qui devient présence dans le monde, revêtant l'individualité, tout en gardant toutefois son universalité, pour témoigner de la Personne du Père, et en témoignant de l'homme-personne. Cet amour n'est donc pas le sentiment individuel pour celui qu'on connaît, ni l'amour érotologique qui mène à la vérité de l'être impersonnel, idée si chère à Platon. L'*agapè* est l'amour universel de l'être répandu dans l'être, qui peut être découvert par une activité empirique, mais qui est surtout le chemin vers la

40. Père P. FERENSKY, *op. cit.*, p. 275.

41. E. LÉVINAS, *Entre Nous. Essai sur Le-Penser-À-L'-Autre*. Paris, Biblio/Essais, 1993, p. 74.

42. *Ibid.*

vérité – *alétheia*, lumière – *Phôs*, car Dieu est vérité et lumière. L'*agapè* marque le sceau du sacrifice de l'universel pour l'individuel, de la perfection pour l'imparfait, afin que le *kat'eikona* et le *kath'omoiôsin* deviennent possibles. L'*agapè* fait parvenir à une vie de grâce où l'homme, par ses actes créateurs et son pouvoir de dénomination, s'érige en Personne, – cette personne qui dépasse le visage lévinien – étant densité ontologique de l'homme *kat'eikona* et *kath'omeisôsin tô théô*.

L'*agapè* opère le chemin du vrai savoir possible grâce à l'incarnation de l'amour de Dieu, sous l'hypostase du *Logos*-Fils. Il devient par là la demeure de l'amour de Dieu pour l'homme dans l'âme de la personne. C'est en cela qu'apparaît plus clairement la distorsion de la personne postmoderne et son rapport à la créativité.

Stamatios TZITZIS
(Paris)

ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ-ΦΙΛΟΣ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ-ΑΓΑΠΗ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Ἡ ανάπτυξη τῆς μελέτης μας εἶναι στραμμένη κυρίως στὴ σημαντικὴ ἀνάλυση τῶν ὁρων τοῦ θέματος. Τὸ πρόσωπο μαρτυρεῖ τὴν ἀνωτερότητα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης. Σήμερα οἱ ὁροι «πρόσωπο», «ἄνθρωπος», «λογικὸ ὄν», θεωροῦνται συνώνυμοι. Ὑπαινίσσονται τὸ ἴδιο ὄντολογικὸ θεμέλιο καὶ ἐπιφέρουν τὶς ἴδιες νομικὲς καὶ φιλοσοφικὲς συνέπειες. Ἀλλὰ τὸ πρόσωπο ἐπιχρῶζει ταυτόχρονα τὸ ἀπρόσβλητο τῆς ἀξιοπρέπειας καὶ τὴ νομικὴ ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ ὄντολογικὸ πρόσωπο ἔχει τὴν ἰδιαίτερή του ἱστορία. Ἡ ἔννοια τοῦ προσώπου δὲν εἶναι ταυτόσημη μὲ ἐκείνη τοῦ ἀνθρώπου. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸ ἀπαύγασμα μιᾶς διανοητικῆς ἐξέλιξης, ἡ ὁποία ἔχει τὴν ἀπαρχὴ τῆς στὸν ἀρχαῖο ὁρο *πρόσωπο*, δηλωτικὸ τῆς ὄψης. Ἡ ἑλληνικὴ ἔννοια τοῦ προσώπου ἔχει γνωσιολογικὸ χαρακτῆρα. Φανερώνει μίαν ἐξωτερικότητα (ἐξ οὗ καὶ ἡ ἔννοια τοῦ προσωπείου), ἡ ὁποία ἐκπέμπει σήματα γιὰ τὴν ἀναγνώρισή της. Ἔτσι τὸ πρόσωπο σημαίνει τὴν ἀνθρώπινη φύση καὶ τὴν προέλευσή της. Κατ' ἐπέκταση τὸ πρόσωπο δηλώνει τὸν ἠθοποιὸ ἢ τὸ θεατρικὸ πρόσωπο ἢ τὸ πρόσωπο ἐκεῖνο ποὺ παίζει κάποιον ρόλο. Στὴν ὄντολογικὴ ὑπαρξιακὴ του χοιὰ τὸ πρόσωπο ὑποδηλώνει μονάχα ἓνα πρόσωπο-δημιουργό, τοῦ ὁποίου ὁ *σπερματικὸς λόγος* ἀποκαλύπτει τὴν ποιητικὴ τέχνη ἐνὸς πνευματικοῦ ὕλικου: Μία φύση προικισμένη μὲ ἓναν νοῦ καὶ μὲ μίαν *πρόνοια*. Πρόκειται γιὰ τὸ πρόσωπο τὸ ὁποῖο εἶναι συνδεδεμένο μὲ τὴν ἔννοια τῆς φιλίας. Ἀντίθετα, στὴν ὑπερβατικὴ του διάσταση, τὸ πρόσωπο ἀναφέρεται στὴν ἔννοια τοῦ *χριστολογικοῦ προσώπου-ἀγάτης*. Κατὰ τὴν προοπτικὴ αὐτή, ἡ ἀνύψωση τοῦ ἀνθρώπου ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἐπιβεβαίωσή του ὡς προσώπου, τὸ ὁποῖο συνδέεται ἅμεσα μὲ τὴν χριστιανικὴ τριαδικότητα. Δηλαδή ὡς λογικοῦ ὄντος, φτιαγμένο «κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν» μὲ τὸν Θεό. Αὐτὴ ἡ φιλοσοφία τοῦ προσώπου μᾶς βοηθεῖ νὰ κατανοήσουμε πῶς περάσαμε ἀπὸ μίαν ὄντολογικὴ φιλοσοφία τῆς φύσης (στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα) στὴν μεταφυσικὴ φιλοσοφία τοῦ ὄντολογικοῦ Προσώπου (στὴ χριστιανικὴ φιλοσοφία).

Σταμάτιος ΤΖΙΤΖΗΣ

HERACLIDES OF PONTUS AND HIS COSMIC THEORY:

An Innovator or a Revisionist of the Ancient Cosmology?

Heraclides' Life and Writings: A general but necessary idea.

If we were to name the most enigmatic and ambiguous figures in the history of philosophy Heraclides of Pontus would have been given a distinguished place, both due to his work and to his way of life. A short biographical introduction is indispensable in order to understand the personality of the philosopher who, miraculously, managed to be one of Plato's trusted students and, at the same time, a man of wealth, subjugated to exaggeration and desire.

Heraclides was born in Heraclea Pontica, a city on the coasts of Black Sea and he was a member of one of the most distinguished families in the area. Chronologies, concerning facts of his life, could not be totally confirmed but it is generally accepted that he became a member of the platonic Academy early enough to be entrusted with the supervision of the School during Plato's third trip to Sicily. He remained in the Academy until Speusippus' death in 339 BC when he put himself as a candidate for the direction of the School and was narrowly defeated by Xenocrates¹ in the election followed. He probably returned to his home city after that, where it is said to have established a school of his own, and stayed there until his death.

Diogenes Laertius in his *Vitae Philosophorum*² informs us that Heraclides was big and tall, always well dressed and that his walking was slow and majestic. This is probably the reason why Athenians gave him the nickname *Pompikos* (pompous) instead of *Ponticus* (from Pontus). His various and wide knowledge on a numerous of subjects and his dramatic and elegant way of writing along with the mythical elements and extravagant stories presented in his dialogues as well as his love for everything exotic³, impressed the scholars and had had an important effect until late in the Roman times.

Heraclides wrote a number of dialogues and developed many theories throughout his works but two of them still attract the interest, even in our times:

1. For a more thorough study on Heraclides' life see H. B. GOTTSCHALK, *Heraclides of Pontus*, Clarendon Press, Oxford, 1980.

2. DIOG. LAERT., V 86.

3. For anecdotes and mythic instants concerning Heraclides' life see *ibid.* V 89.23-91.23.

(a) his theory of astronomy, where we come across a possible novelty of his, concerning the movement of the Earth and

(b) his theory of matter including the very much discussed theory of the «*anarmoi onghoi*», both assumed as successful anticipations of modern ideas.

Any information we have about the latter one derives entirely from the doxographical tradition. In this paper we are going to deal with this theory in two ways: *First*, we will try to illuminate the meaning of the terms used and their application to Heraclides' cosmic theory and *second*, we will try to show that this doctrine is not a simple revision of platonic or atomic ideas but a novelty used by Heraclides in at least two fields of his entire work.

The theory of «anarmoi onghoi»: An examination of the term- meaning.

Since the words have reached our hands exclusively by the doxographs, there is not any reference, whatsoever, as to what the exact meaning of the term might be. The first problem must be traced consequently, in the word «*anarmoi*» («*anarmos*» meaning «without joints or not constrained» in the majority of the ancient written tradition but newly used, as we will see, in philosophy) and the second problem seems to be as to whether the term «*onghoi*» (particles) always refers to the same particles or perhaps, at times, to particles of a different kind.

As far as it concerns the first problem, the use of word «*anarmos*» eventually means without joints or un-fastened. The real question though, lies in the sense in which these particles are joint-less. They must either lack hooks that keep them together, unlike what happens with the democritean atoms or the platonic *gomfoi* (γόμφοι) by which God jointed the elements together⁴ or they would be «*ἀναρμῶν*» that is to say (a) unarticulated or (b) weak or frail.

The way in which Gottschalk⁶ tries to solve the problem and find the most likely meaning of the term, through all the possible meanings of it and through all its uses in ancient grammarology, is of course an effort worth mentioned but leads us to believe that a word, used for instance in a Euripides' tragedy⁷ or as a technical term in doors or pistons, must have the same meaning in philosophy. However, a word in literature or in technical terminology doesn't always have the same use in science and even more in philosophy, especially when it comes to ancient cosmology. One might find several words (i.e. κόσμος, πολύ, ἔν, νοῦς, σπέρμα etc.) whose meanings differ from the common ones and are used

4. Cf. GOTTSCHALK, *op. cit.*, p. 37, f. 1. for the most important books and articles referring to Heraclides' fragments and testimonies.

5. DEMOCR., *FR.* 68 A37 ff. and *PL.*, *Tim.*, 43a.

6. Cf. GOTTSCHALK, *op. cit.*, Ch. 3, pp. 38-42.

7. Such as in *Medea* 1314 f. or *Hippolytus* 809 f. where the actual term ἀναρμῶν is indeed never used; instead we come across the word ἄρμούς.

to express something totally new. Sometimes, words vary even in the contexts of the same philosopher. It is reasonable to think after all that we cannot keep or reject the meaning «joint» of the term «armos» (and consequently the meaning «jointless» of the word «anarmos») by adopting its meaning through examples taken from fields such as medicine, literature or mechanics.

For the word «anarmos» the only direct testimony we have comes from a passage of Galen's *De elementis secundum Hippocratem*⁸, where it seems to have the meaning of *minimum* and *indivisible*. Even if so, the passage does not end to the conclusion that «anarmoi onghoi» are not actually particles that do not have any joints to keep them constraint to one another. They may be monolithic and seamless, as supported by Gottschalk but still, they may be «anarmoi» because they are not coalesced, unlike the democritean atoms and the platonic triangles⁹.

This engages the danger for Heraclides' particles to be weak, being in lack of joints, according to the meanings the term had in the grammatology mentioned above, Gottschalk implies. This does not seem like a very powerful argument and surely not enough to support the idea that particles would not be functional if not jointed together. Even if we suppose that they are indivisible and monolithic as they may, it is possible that, not being strictly united to each other might just be their way of being free to move and to make their own combinations¹⁰.

This interpretation surely distinguishes Heraclides' minimal bodies from the democritean ones and gives us space to mention the fragment given by Sextus¹¹, in a reference to Heraclides' theory, where the «anarmoi onghoi» are described as «anomoioi te kai pathetoi» (different from each other and subjected to changes) unlike Democritus' atoms that are «anomoia apathe» (different from each other but not changeable). Subjected to changes may even mean that they may change into one another¹². In another fragment, cited by Stobaeus¹³, Heraclides' particles are called «thrausmata» (fragments). This might be a resemblance to the basic triangles that form platonic bodies¹⁴ and if so, this is a connection between the heraclidean and the platonic theory that

8. I. 416 K and 417.

9. For a well established critic on Gottschalk's point of view on the matter see also: J.D. EVANS, Notices of Books, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. CII, 1982, p. 250, or A.A. LONG, *Classical Review*, New Series, Book reviews, Vol. XXXII, 1982.

10. For a similar kind of interpretation see J. DILLON, *The Heirs of Plato A Study of the Old Academy (347-274 B.C.)*, Oxford Univ. Press, 2003, p. 210.

11. SEXT., *AM*, X 318.

12. Cf. J. DILLON, *op. cit.*, p. 211.

13. STOB., *Ecl.* I 14, 4.

14. For more information about the basic triangles in *Timaeus*' passage 53c-54d see ANTOINETTE VIRIEUX-REYMOND, *Platon ou la géométrisation de l'univers*, eds. Seghers, Paris, 1970, pp.128-131.

leads many to believe that perhaps Heraclides postulates two levels of entity like Plato. Yet again, there is not enough evidence to support such a position.

Still, there is also a controversy between Caelius and Sextus about whether particles have qualities or not and about the kind of particles that would possess these qualities, in case there were two kinds of them. In fact, such a controversy cannot be applied to Heraclides but has strictly to do with Asclepiades of Bithynia, who is so many times referred along with Heraclides in the doxographic tradition, as for many to believe that the two were even the same person. In this case nor Caelius' position nor Sextus' might be overruled argumentatively but that does not necessarily lead us to the conclusion that Asclepiades and even more Heraclides had two kinds of particles.

It is quite extravagant, I think, to follow the syllogism that:

- (a) because Heraclides is sometimes mentioned with Asclepiades
- (b) because we cannot accept either of the controversial interpretations of Sextus and Caelius for Asclepiades particles and
- (c) because we think that perhaps Heraclides' particles are similar to Plato's,

so

- (d) (*conclusion*) Heraclides must have two kind of particles, too¹⁵.

Furthermore, the higher ones are said to be the smallest carriers of the sensible properties while the lower ones are the ultimate constituents of the material world and in that case, sense perception would be achieved through the symmetry of the pores¹⁶ and due to an emanation passing from the object to the sense organ¹⁷. Yet, to say that Heraclides adopted and used the divine εἰδωλα (reflections) of Democritus, is certainly wrong¹⁸ and if we take into consideration that all the other philosophers named in this passage given from Aetius, did not share the same opinion as to the character of the emanation, I do not see any

15. Gottschalks' syllogism (*op. cit.*, pp. 50-56) on this matter is quite indefensible not to mention that it all begins with "ifs". To further understand why it is not advisable to think that Heraclides and Asclepiades shared the exactly same ideas see *The Classical Journal*, 1983, Vol. 79, No1, p.168 and *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. CII, 1982, p. 250, where J. SCARBOROUGH and J.D.G. EVANS present their criticism on Gottschalk's theory of total analogy and resemblance between Heraclides and Asclepiades. Moreover, there is not any evidence, anywhere in Heraclides to guide us to the conclusion that he thought of two kind of entities or further more of two kinds of worlds.

16. For the sensibilia and their work in Plato's cosmology see D. O'BRIEN's excellent work, *Theories of Weight in the Ancient World*, Vol. 2, Paris & Leiden, Les Belles Lettres & E.J.Brill, 1984, pp. 182-185.

17. Cf. AET. 4.9,6; CLEMENT ALEX., *Protr.*, 5.66,4.

18. GOTTSCHALK, *op. cit.*, 97 f.

point in keeping half of the passage as correct and not simply think of it as something which we can't be utterly sure of.

All these thoughts lead us to the point that perhaps Heraclides' theory of the «anarmoi onghoi» isn't exactly what is usually supposed to be: a simple copy of the platonic prototype of *Timaeus*' theory or at least a development of the platonic doctrine. And this is precisely the second issue of this paper that aims to prove Heraclides did not necessarily followed Plato slavishly and that perhaps we may see an innovator in his face instead of a revisionist of all the ancient cosmic theories.

Some arguments on Heraclides' possibility of having created a new theory.

In the introduction of this paper we saw that Heraclides was certainly a student in the Academy and that he had personally attended Plato's lectures. In addition we know that he was very close to Plato so that the latter entrusted him with the management of the School while he was in his third trip to Sicily during the years 361-360. If we take into consideration that *Timaeus*, according to what we are able to know¹⁹, was probably written some when between the years 360-347 and that Heraclides wrote his own dialogues between the years 355-339 (mostly when he was a student of the Academy and some later) we cannot exclude the possibility that the use of the terms «anarmoi onghoi» we met across our examination is his own contribution to cosmology and might as well have given Plato an idea to compose the doctrine of *Timaeus* later.

Besides, it is generally accepted that Plato most likely wrote *Philebus* as an account of controversy against Heraclides' *On Pleasure*²⁰. In addition to that, a simple examination of Plato's dialogues, informs us that there exists no use of these terms or similar ones neither in his primary (before *Timaeus*) nor in his later dialogues. Moreover, this would not be the first time for Plato having been influenced by another student of the Academy; Speusippus had affected Plato's thought in about the same period of time, with his deep knowledge of the Pythagorean theories and his own theories as well²¹.

On the other hand, Heraclides does not seem to have been affected by the theory of Forms in any way²². This may be happening because his contact both with platonic philosophy and with Plato himself, took place during the latter's

19. See A.E.TAYLOR, *Plato. The man and his work* (Πλάτων. Ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ ἔργον του. μτφρ. Ι. Ἀρζόγλου, Μ.Ι.Ε.Τ.) Athens, 1990, p. 496.

20. GOTTSCHALK, *op. cit.*, p. 89.

21. See J. DILLON, *The heirs of Plato*, Clarendon, Oxford, 2003, Ch. 2, pp. 50-55 and 88. See also T. CROWLEY, *History of Philosophy*, Book Reviews, Vol. 30, 2003, p.155

22. See above p. 3, f.14

later period, when the theory of Forms was more or less to be abandoned. It is sure however, that Heraclides was very well acquainted with it just by being a student of the Academy. The fact that despite that, he wasn't inspired by it and he did not mention any of its parts in his work shows, if not anything else, that he was an inquisitive spirit who did not uncritically repeat the theories, the arguments and the terminology of his Teacher²³.

In addition to that, the doxographs connect Asclepiades, who as we saw adopted the theory of «*anarmoi onghoi*» and applied it successfully to his medical theory and to his explication of diseases, with Heraclides without implying any connection of the latter to any part of the platonic theory though it is generally anticipated for anyone who «borrows» his theory to at least be connected by the commentators to the one whom he took the theory from (something that happened with Heraclides and Asclepiades but did not happen with Heraclides and Plato²⁴ or even with Plato and Asclepiades).

To conclude the whole issue, we must say that it is not entirely impossible for Heraclides to have been stirred by *Timaeus* and Plato's theory of the dissolution of geometric particles into component triangles. Hence, he might as well be indebted for his idea of «*anarmoi onghoi*» to the atomism of Democritus. But the real truth is that Heraclides' doctrine differs in its use of the particles as well as in their characteristics and qualities and of course in its terminology. I.M. Lonie²⁵ successfully showed that Heraclides not only used his theory as a general philosophical approach but he also used it in other aspects of science in explaining diseases and medical procedures.

Sometimes it is the easiest and safest way to attribute all important or innovative ideas to great and famous philosophers such as Plato definitely was and to occasionally ignore «minor» ones like Heraclides of Pontus. If this is what happened in our case, we must at least give Heraclides a fair chance to prove his significance in ancient philosophers' panel.

What is worthwhile noting about him, apart from his philosophical work, is the fact that being pompous and self-centric as he was, as well as a great mythologist, even concerning some incidents in his own life, yet he was a favourite student to Plato and a man respected and admired by many. In a severe platonic Academy, known for its strict moral values and its unbreakable rules, he was one of the few that really enjoyed life, in many aspects, succeeding in combining pleasures with the life of a philosopher; a significant example for everyone.

IRENE SVITZOU

23. See I.M. LONIE, The «*ἀναρμοὶ ὄγκοι*» of Heraclides of Pontus, *Phronesis*, Vol. IX, No 2, 1964, p. 163 and RONALD H. EPP, *The American Historical Review*, Vol. 87, No 4, 1982, p. 1058.

24. For more information about Asclepiades' use of the theory of «*ἀναρμοὶ ὄγκοι*» see I.M. LONIE'S, Medical Theory in Heraclides of Pontus, in *Mnemosyne*, Vol. XVIII, 1965, pp. 126-143.

25. *Ibid.*

ΗΡΑΚΛΕΙΔΗΣ ΠΟΝΤΙΚΟΣ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙ ΚΟΣΜΟΥ:

Νεωτεριστής ή απλώς αναθεωρητής της αρχαίας κοσμολογίας;

Π ε ρ ί λ η ψ η

Ὁ Ἡρακλείδης Ποντικός γεννήθηκε στὴν Ἡράκλεια τοῦ Πόντου καὶ ὑπῆρξε μαθητὴς τῆς πλατωνικῆς Ἀκαδημίας καὶ ἀργότερα τοῦ ἀριστοτελικοῦ Λυκείου. Ὁ Πλάτων τοῦ ἐμπιστεύθηκε τὴν ἐπίβλεψη τῆς Σχολῆς κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τρίτου του ταξιδιοῦ στὴ Σικελία, ἐνῶ τὸ 339 π.Χ. ἠττήθηκε μὲ ἐλάχιστη διαφορά ψήφων ἀπὸ τὸν Ξενοκράτη, στὴν ὑποψηφιότητά του γιὰ Διευθυντὴ τῆς Ἀκαδημίας. Ἀσχολήθηκε μὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς κλάδους τῆς φιλοσοφίας καὶ τὸ γλαφυρὸ καὶ πρωτότυπο ὕφος του ἀσκήσε ἐπίδραση μέχρι καὶ τὴν ὕστερη ἀρχαιότητα. Δύο εἶναι τὰ βασικὰ σημεῖα τῆς κοσμολογίας του: Οἱ μελέτες του γιὰ τὴν κίνηση τῶν πλανητῶν (ὅπου ἡ ἀποψὴ του γιὰ τὴν κίνηση τῆς γῆς θεωρεῖται καινοφανής) καὶ ἡ γενικότερη διδασκαλία του γιὰ τὴν ὕλη, μὲ πυρῆνα τὴ θεωρία τῶν *ἀναρμον ὄγκων*. Ἡ δεύτερη αὐτή, ποὺ συνιστᾷ καὶ τὸ κύριο πεδίο τῆς προβληματικῆς μας, σὲ καμία περίπτωση, ὅπως ἀποδεικνύεται, δὲν ἀποτελεῖ ἀπλή μίμηση προηγούμενων θεωριῶν, ὅπως λ.χ. τῶν πλατωνικῶν τριγώνων τοῦ *Τίμαιου* ἢ τῶν δημοκρίτειων γόμφων. Τόσο ἀπὸ τὴ γλωσσικὴ-ἐτυμολογικὴ προσέγγιση τῶν ὄρων καὶ τὴν ἱστορικὴ τους χρῆση, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ φιλοσοφικὴ ἐξέταση, τὴν ἐπιχειρηματολογία καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς θεωρίας ποὺ ἐπιχειρεῖται ἐδῶ, γίνεται φανερὸ ὅτι ὁ Ἡρακλείδης ὑπῆρξε ἐμπνευστὴς καὶ δημιουργὸς μιᾶς νεωτερικῆς θέσης, ἡ ὁποία μάλιστα δὲν εἶχε ἀποκλειστικὴ ἐφαρμογὴ στὸ κοσμολογικὸ πεδίο ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλους κλάδους τῆς φιλοσοφίας καθὼς καὶ τῆς ἱατρικῆς.

Εἰρήνη ΣΒΙΤΖΟΥ

LA CONCEPTION STOÏCIENNE DU MONDE

La lumière du jour, pour les Grecs équivalait à la vie. C'était pendant la journée, d'ailleurs, que les Grecs offraient des sacrifices aux dieux. Mais le soleil, en sa qualité de corps igné, n'a jamais mérité une place considérable parmi les divinités olympiennes. Les Pythagoriciens, puis Socrate et Platon, quand ils levaient les mains vers l'Est ou l'Ouest, manifestaient sans doute un culte rendu à une divinité de la nature. Ce geste n'exprimait pas pour autant un dévouement au Soleil, comme c'était le cas pour les adorateurs de Mithra, qui, en élevant les bras vers le Soleil, affirmaient leur soumission absolue à cette divinité ignée et, en même temps, le désir de se le rendre favorable pour qu'il leur accorde sa bienveillance¹.

Dans l'Athènes du 5^{ème} siècle av. J.-C., le culte des corps célestes a été souvent le sujet de comédies. Les vers du dialogue entre Trygée et Hermès dans la *Paix* d'Aristophane² sont révélateurs à cet égard: (Trygée essaie d'expliquer à Hermès les raisons de la malchance de la Grèce):

T. «Sélénè donc et ce coquin d'Hélios complotent contre vous depuis longtemps déjà, et pour les barbares trahissent l'Hellade».

H. «Pour quel motif font-ils cela?»

T. «Eh! Par Zeus, parce que c'est à vous que nous sacrifions et à eux que sacrifient les barbares».

Tout cela se passait bien sûr dans l'Athènes de 421 av. J.-C., à savoir dix ans après le début de la guerre menée par les Spartiates contre les Athéniens; peu après, les deux parties signèrent la trêve de Nicias. Les Athéniens, comme toute la Grèce d'ailleurs, à l'issue de cette guerre désastreuse, furent confrontés à une série de changements, qui aboutirent à la soumission de la Grèce et bien entendu d'Athènes au roi de Macédoine. Par la suite, les Macédoniens envahirent l'Orient. Ce qui s'accompagna d'un déplacement des populations de l'Orient vers la Grèce et vice-versa. Tout ce mélange de populations entraîna la pénétration en Grèce d'une multitude de nouveaux us et coutumes de couleur orientale ou orientalisante, s'accompagnant de nouvelles expressions de culte mais aussi de nouvelles divinités qui commencèrent à s'intégrer au Panthéon des Grecs.

Dans cette époque de transformations socio-politiques majeurs, Zénon

1. J. BIDEZ, *La cité du monde et la cité du soleil chez les Stoïciens*, Paris, «Les Belles Lettres», 1932, p. 245 (4).

2. vv. 406-413.

originaire de Citium à Chypre, fonde à Athènes, dans la Stoa Poïcilè, son École. Selon le témoignage de Diogène Laërce, dans ses *Vies des Philosophes*, il avait étudié avec ardeur, dès son enfance, les dialogues platoniciens et rêvait de visiter un jour la ville de Socrate et de Platon. Son rêve se réalisa au cours d'un voyage qui le mena de Citium au Pirée³. Il est évident que Zénon, outre son ardeur de connaître de près les lieux où Socrate avait enseigné, apportait avec lui la civilisation de son pays, jadis province phénicienne, et, bien sûr, imprégnée d'influences orientales, surtout dans le domaine du culte des astres et des corps célestes. Athènes, dont le statut politique vivait alors de grands changements, lui offrait la possibilité d'expérimenter ses connaissances astronomiques du monde, dans le contexte d'une nouvelle conception de la vie politique et sociale, en émergence.

Zénon, dans son traité *De la Substance*⁴, enseigne que le dieu et la matière sont les principes du monde. À ses yeux, Dieu est le créateur et il lui donne le nom de «*ποιοῦν*»; la matière, sur laquelle le dieu exerce son activité, en qualité de souffle vital, est le «*πᾶσιν*». Dans le monde il n'y a pas de vide. En dehors du monde pourtant, il y a l'infini (*ἄπειρον*) qui est privé de corps. De l'un de la matière et du souffle créateur divin, naissent les quatre éléments (le feu, l'air, l'eau et la terre) qui composent le monde. Le dieu des Stoïciens ne séduit pas par sa beauté. Il est l'inspirateur et le créateur du monde; par son intelligence il conçoit le monde et avec sa puissance le crée. Mais de quoi est faite cette divinité? Les Stoïciens pensent que dieu est un souffle igné. Il est un feu artiste, un artisan compétent, qui chemine méthodiquement (*ὁδοῦ βαδίζον*) pour créer le monde.

Chrysippe, élève de Zénon et puis troisième scholarque de l'École stoïcienne, enseigne que les quatre éléments coexistent du fait de l'égalité de leur poids (*ισοβαρεῖ*). Et cela parce que deux de ces quatre éléments, l'eau et la terre, ont un poids supérieur et se dirigent vers le bas; dans le classement des éléments, ils se trouvent en-dessous des deux autres (le feu et l'air). L'air et le feu, en revanche, étant très légers (*κοῦφα*), se dirigent vers le haut; et, précisément parce que les deux premiers entraînent les deux autres, il se produit que les quatre éléments s'équilibrent vers le centre⁵. Or, dans la partie inférieure il y a la terre, puis l'eau, l'air et enfin le feu. La coexistence des quatre éléments selon le classement évoqué manifeste en même temps l'ordre du Tout, à savoir l'harmonie des éléments qui constituent l'univers. Les Stoïciens enseignent encore qu'au dessus

3. DIOGÈNE LAËRCE, *Vies*, VII, 2 (désormais: D.L.).

4. D.L., VII, 134 (= S.V.F., I, 85); cf. E. MAASS, *Comm. in Aratum Reliquiae*, Berlin-Neuköln, A. Reabe, 1958, p. 31.

5. ACHILLES, *Isagogae*, experta, I, § 4 in *Petavii Uranologio*, p. 126 (= S.V.F., II, 555).

du feu, il y a l'éther et le ciel qui ont une forme sphérique. Après le ciel et vers l'intérieur on trouve l'air, qui est sphéroïde, lui aussi. Ensuite, en examinant toujours l'univers de l'intérieur, on trouve une troisième sphère, celle de l'eau qui entoure la terre et qui se trouve entre l'air et la terre. Au milieu de toutes ces sphères, il y a la sphère de la terre, qui occupe le centre et qui, du fait de sa place, impose l'ordre et l'harmonie aux autres sphères. Toutes les sphères tournent autour de la terre; celle-ci étant la seule sphère immobile (τὴν δὲ τῆς γῆς σφαῖρα μόνην ἐστάναι)⁶.

Les Stoïciens, voulant étayer leur théorie concernant l'immobilité de la terre sphérique par rapport aux autres sphères, citent l'exemple suivant: «Si quelqu'un met dans une bulle un grain de millet ou de lentille puis souffle et remplit la bulle d'air, se produit que le grain se soulève au milieu de cette bulle et qu'il reste immobile au centre. C'est ce qui se passe avec la terre. Étant donné que l'air pousse la terre de tous côtés et avec la même force (ἰσορρόπως), la terre se trouve et demeure au milieu, immobile et stable»⁷. On pourrait se demander ici pourquoi la terre reste en équilibre au centre à cause de l'air. Selon les Stoïciens, on le sait, chacun des éléments qui constituent le monde est un corps et, en qualité de corps, il contient un volume et occupe une place précise. Grâce à cette propriété, l'air est capable de lever la terre et de la porter au milieu de la bulle, puisqu'il la souffle de tous les côtés. L'air étant un corps, occupe un volume capable de pousser la terre et de la stabiliser au centre. En dehors du monde, selon les Stoïciens, il y a le vide qui est privé de corps. Le monde doit sa cohérence à l'absence de vide; vide que s'il existait serait susceptible de rompre la continuité unissant les corps entre eux et le désordre qui en résulterait aboutirait à la dissolution du monde, de cet ensemble dessiné selon une harmonie et une sagesse telles, que les Stoïciens lui attribuent le nom de décoration (διακόσμησις). Selon Aëtius, c'est Pythagore qui appela le monde, «τῶν ὄλων κόσμον», à savoir, ornement, en raison de l'ordre qui y prévaut⁸. Le monde se trouve dans un état d'union avec ses parties, nous dit Diogène Laërce, à quoi l'obligent la conspiration et l'accord entre les choses célestes et choses terrestres. En d'autres termes, entre les corps célestes et terrestres existent l'harmonie et le parfait accord⁹. Chrysippe semble avoir documenté cette thèse dans son traité, *Du vide* et dans le premier livre des *Arts naturels*, tout comme Apollodore et Poseidonius, dans le deuxième livre du *Logos naturel*, d'après le

6. ACHILLES, *Isagogae*, experta, I, § 4, E. MAASS (éd.), *op. cit.*, p. 32.

7. *Op. cit.*, p. 34; cf. ARATI, *Phaenomena*, E. MAASS (éd.), Berlin, apud Weidmannos, 1955, vv. 22-23, p. 5 : «... ἔχει δ' ἀτάλαντον ἀπάντη Μεσσηγύς γαῖαν μεθ' αὐτοῦ ταλαντευομένην».

8. AETII, *Plac.*, II, 1, 1-3.

9. D.L., VII, 140.

témoignage de Diogène Laërce¹⁰.

Néanmoins, le monde des Stoïciens est corruptible, dans la mesure où tout ce qui est né est destiné à mourir par nature¹¹. La mort d'un corps advient quand toutes ses parties périssent. Voilà ce que l'expérience enseigne aux Stoïciens. La cause de la corruption du monde est due aux sécheresses ou à la transformation de l'air en eau. Les Stoïciens appellent enchaînement (*εἰσμός*) cette succession des événements naturels, à savoir ordre et connexion mutuelle (*ἐπισύνδεσις*) des choses¹². Poseidonius, le grand philosophe du moyen stoïcisme, soutient que la série des causes est hiérarchisée selon l'ordre suivant: d'abord il y a Zeus; ensuite, la nature (*φύσις*); enfin l'*eimarménè*, c'est-à-dire, l'enchaînement des événements¹³. La corruption du monde, selon les Stoïciens, consiste dans le changement des quatre éléments constitutifs du monde en feu, et intervient par périodes: «Il plaît aux Stoïciens de soutenir que le tout se transforme en éther, pendant de grandes périodes et que tout se change en un feu qui ressemble à l'éther»¹⁴. En d'autres termes les Stoïciens appellent conflagration la corruption du monde, la transformation de tout élément en feu. Le feu, à son tour, se change en *logos* spermatique et, de son union avec la matière, naît la *διακόσμησις*; cette procédure se répète périodiquement et éternellement¹⁵. Ainsi, une fois la période finie¹⁶, tout naît de l'un et le tout se consume en un, méthodiquement et harmonieusement. Les Stoïciens, à en croire Plutarque, enseignent que Zeus grandit à tel point, qu'il dévore toute chose. Ce dieu superbe, nous dit Chrysippe¹⁷, s'appelle Zeus (*Δίας*), parce qu'il produit toute chose (*δι' αὐτὸν τὰ πάντα*), étant lui seul le créateur de la vie (*Ζεύς-ζωή*). S'il en est ainsi, l'acte de Zeus de dévorer toute chose est justifié, puisqu'il est le seul capable de créer de nouveau, un nouveau monde, qui ne serait ni différent ni meilleur que celui que lui-même détruisait, mais absolument identique au monde précédent. Dieu a prévu aussi que la place occupée par les planètes dans la voûte céleste soit la même qu'avant la corruption. Les étoiles, elles aussi, accompliront le même parcours qu'auparavant. Tout le monde se recompose; et il y aura de nouveau un Socrate et un Platon et toute l'humanité sera identique et chacun aura les mêmes amis et les mêmes concitoyens. Et chaque cité et chaque village seront identiques; et tout cela se produira des milliers de fois, éternellement. Dieu est le seul qui sache ce qui arrivera dans l'avenir, dans la mesure où rien ne lui échappe; il sait parfaitement ce qui va se

10. *Ibid.*

11. D.L., VII, 141.

12. AETII, *Plac.*, I, 283-5.

13. *Ibid.*

14. ARIUS DID., fr. 36 D.D.G., p. 468,8 (= S.V.F., II, 596).

15. AR. DID., *Epitomes, fr. Phys.*, 36-37.

16. *Ibid.*, 38.

17. AR. DID., *Epitomes, fr. Phys.*, 30.

produire, jusque dans le moindre détail. Tout se répète et tout est identique éternellement¹⁸.

Un Stoïcien pourtant, ne pourrait pas être astronome, au sens que les Grecs en général accordaient à ce terme. Pour un Stoïcien, ce qui compte le plus, c'est de sauver les apparences (*σώζειν τὰ φαινόμενα*)¹⁹. Il cherche donc une représentation simplissime pour représenter le mouvement des corps célestes ou bien pour réconcilier l'apparent désordre des rotations planétaires, avec l'hypothèse pythagoricienne de l'uniformité des rotations circulaires des planètes²⁰. Un Stoïcien sait bien que ce qui existe réellement, c'est uniquement ce que l'on peut saisir par les sens. Sa philosophie est tellement liée aux sensations, qu'on pourrait soutenir que sensation et logique sont unifiées et coexistantes. Procédure logique et procédure sensorielle permettent au philosophe d'établir les dogmes de l'École avec une certitude inébranlable. Il s'agit donc d'un rationalisme qui vient clore les questions et non pas d'un nominalisme qui débouche sur des discussions et des solutions aux problèmes, comme c'est le cas chez Platon²¹. Ainsi, les Stoïciens interprètent-ils le mouvement du soleil, des autres corps célestes et l'immobilité de la terre, en se fondant sur des théories puisées dans les mythes ou dans l'observation pratique des phénomènes. Strabon, dans le deuxième livre de sa *Géographie* (117 c), en donne la preuve: L'intelligence, à partir des données des sens, recompose les concepts. Un vrai Stoïcien, on le sait, se limite soit à ce que lui offre l'observation à travers les sens et la pratique, soit à la description des faits. Ainsi, la chaleur vitale du Soleil excite les sensations, qui dans le système des Stoïciens, forment le début de la philosophie. Ses rayons frappent l'imagination. Les philosophes du Portique comprennent ce phénomène naturel et sa fonction, en puisant dans les images du mythe et de la religion. Le Soleil prend alors la place d'Apollon tandis que le rayon devient la touche (*πλῆκτρον*) à l'aide duquel le dieu fait sonner sa lyre²². Le même Cléanthe, afin de démontrer que les organismes vivent grâce à la chaleur, renvoie à l'image du feu et soutient que le sang chaud des artères et des veines bat à la même vitesse et fait le même bruit que les bûches qui brûlent dans la cheminée²³.

18. NEMESIUS, *De nat. hom.*, cp. 38, p. 277(=S.V.F., II, 625).

19. PLUTARQUE, *De facie in orbe lunae*, 923, A.

20. J. MARTIN, Les «Phénomènes» d'Aratos, *L'astronomie dans l'antiquité classique*, Actes du Colloque tenu à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 21-23 octobre 1977, Paris, Les Belles Lettres, 1979, pp. 91-104, notamm. p. 92.

21. É. BRÉHIER, *Histoire de la Philosophie*, I, *antiquité et moyen âge*, Paris, P.U.F./Quadrige, 2001, p. 254.

22. CLEM. ALEX., *Strom.*, V 8, 48, p. 674 P. (= S.V.F., I, 502).

23. CICÉRON, *De nat. deor.*, II, IX, 24.

Dans le monde matérialiste des Stoïciens, le mouvement des corps célestes, leur ordre et leur harmonie, servaient d'exemple pour le bon fonctionnement de la société. Selon le témoignage de Plutarque, Chrysippe avait recours à l'analogie entre le monde céleste et le monde humain et disait: «le monde est une cité, les astres ses citoyens. Il contient des tribus et des chefs; le Soleil y est conseiller; Vesper y est prytane et astynome»²⁴. On constate que les Stoïciens ont observé le monde des astres et les règles imposées par la nature, afin de créer leur propre monde. Ils ont observé que la trajectoire accomplie par des corps autour d'eux-mêmes les aidait à garder leur équilibre dans la voûte céleste, mais en même temps, tous ces corps ensemble, contribuaient à l'harmonie de l'univers. L'observation du mouvement des planètes et le lien qui existe entre elles a servi d'exemple à la création d'un monde civique fondé sur les principes des lois universelles²⁵. Les hommes croient que le dieu qui gouverne, prévoit tout, étant bienveillant, juste et détenteur de toutes les vertus. L'harmonie de la voûte céleste mais aussi la conception de l'union des corps célestes, leur rotation et leur équilibre ont servi d'exemple aux philosophes du Portique. Selon Cléanthe, le Soleil représentait dieu lui-même mais aussi le gouverneur de la cité du monde²⁶, ayant la force de défendre aussi les citoyens. Dans certains cas, le Soleil protège les hommes et d'aucuns d'entre eux pensaient que le Soleil, qui voit tout, avait même la force de libérer des peuples. Ainsi, l'appelaient-on également: liberté²⁷.

Pour conclure: l'accointance des Stoïciens avec l'astronomie et la trajectoire des planètes dans la voûte céleste a servi à former un modèle civique qui justifiait désormais la création sur la terre de grandes hégémonies qui venaient remplacer progressivement la notion de la cité-état et le régime démocratique (là où celui-ci existait). Dans la conception stoïcienne de l'homologie – analogie (ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν), la nature même (le monde en d'autres termes) s'offrait comme modèle. Dans le monde stoïcien à la fois matérialiste et représentatif où tout événement n'est saisissable qu'à travers l'image qu'en offre la nature, le sage stoïcien conçoit les transformations qui s'opèrent autour de lui, se réconcilie avec celles-ci, et suit les événements. La contemplation du monde des étoiles lui apprend que, pour vivre heureux et pour se conserver en vie, il doit, lui aussi, tracer sa propre trajectoire, comme les corps célestes. Néanmoins, tous les citoyens de la cité stoïcienne, doivent suivre les

24. PLUTARQUE, *De comm. not.*, 34, 1076 F(=S.V.F., III, 645).

25. AR. DID., *Epitomes, fr. Phys.*, 29(=EUS., P.E., XV, 15, 1-90).

26. *Ibid.*, 29, 1.

27. Cf. VETTIUS VALENS, *Anthol.*, pp. 1, 7 et suiv. (éd. Koroll): «ὁ μὲν οὖν παντεπόπτης Ἥλιος... σημαίνει μὲν ἐπὶ γενέσεως... προστασίαν ὁμηλικήν. ARTEMIDOROS, *Onirocrit.*, II, 36 (commen.): «Δούλους δ' ἐλευθέρους ποιῶν ἥλιον γὰρ καὶ τὴν ἐλευθερίαν καλοῦσιν ἄνθρωπον». Cf. J. BIDEZ, *op. cit.*, p. 276 (35).

ordonnancements du souverain, pour permettre l'établissement d'un ordre et d'une harmonie.

Ainsi, peut-être le philosophe cynique et souverain de l'Érétrie, Ménédème, qui avait dessiné sur son front les corps célestes²⁸ mais aussi Démètre le Polyorcète qui les avait dessinés sur sa tunique, essayaient-ils, sans le dire clairement, de rappeler à leurs sujets l'obligation de se conformer aux lois qu'eux-mêmes leur imposaient, en leur qualité de représentants absolus des lois universelles dans le monde terrestre.

Maria PROTOPAPAS-MARNELI
(Athènes)

Η ΣΤΩΙΚΗ ΑΝΤΙΑΛΗΨΗ ΠΕΡΙ ΚΟΣΜΟΥ

Π ε ρ ί λ η ψ η

Οί Στωικοί προσέγγισαν την αστρονομία και ενδιαφέρθηκαν για τις κινήσεις των πλανητών και την περιφορά των ουρανίων σωμάτων στο στερέωμα. Η μελέτη αυτή χρησιμοποιήθηκε ως άρωγός, ώστε να δικαιολογηθεί ή ανάγκη σχηματισμού ενός πολιτικού και κοινωνικού προτύπου τέτοιου, όπως των μεγάλων ήγεμονιών, που ήλθαν να αντικαταστήσουν το υπάρχον πρότυπο της πόλης-κράτους και του δημοκρατικού πολιτεύματος, όπου αυτό υπήρξε. Ως εκ τούτου, η στωική θέση: *ζῆν ὁμολογουμένως τῇ φύσει*, εὑρισκε την πλήρη έκφρασή της, μέσα από την παρατήρηση του ουρανίου στερεώματος και τη μελέτη των νόμων του, οι οποίοι εξασφάλιζαν την επικράτηση τάξης και ἁρμονίας μεταξύ των ουρανίων σωμάτων. Μέσα στον στωικό κόσμο, που είναι συγχρόνως ὑλιστικός και ἀπεικονιστικός και όπου κάθε φαινόμενο δὲν γίνεται ἀντιληπτό, παρὰ μόνο μέσω της εικόνας που ἡ φύση προσφέρει γι' αυτό, ὁ σοφὸς στωικὸς ἀντιλαμβάνεται τις ἀλλαγές που συμβαίνουν γύρω του, συμφιλιώνεται πρὸς αὐτὲς καὶ ἀκολουθεῖ τὰ γεγονότα. Ἡ σπουδὴ τοῦ ἀστρικοῦ κόσμου τοῦ μαθαίνει ὅτι προκειμένου νὰ ζήσει εὐτυχῆς καὶ νὰ διατηρηθεῖ στὴ ζωὴ, ὀφείλει κι αὐτός, νὰ ἐγγράψει τὴ δική του τροχιά, ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ οὐράνια σώματα. Στὸ πλαίσιο αὐτό, ὁ πολίτης τῆς στωικῆς πόλης, συγκατατίθεται πρὸς τοὺς νόμους τοῦ ἡγεμόνα, καὶ συμβάλλει κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, στὸ μέτρο πού ἐξαρτάται ἀπὸ τὸν ἴδιο, στὴν ἐδραίωση τῆς κοσμικῆς τάξης καὶ ἁρμονίας.

Μαρία ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ-ΜΑΡΝΕΛΗ

28. D.L. VI, 102.

LE MÉNON: UN SOUTIEN VIRTUEL DE LA MÉTAPHYSIQUE DES MŒURS DE KANT

L'Élément le plus important de la modernité de la morale, qui fait son apparition dans le dialogue *Ménon* est que la *vertu* s'inscrit parmi les *devoirs*; elle est divisée en fonction de ceux qui accomplissent leurs devoirs, conformément à leur but existentiel et moral. Par conséquent, il y a une vertu chez les hommes, de prendre en charge les affaires de la cité, d'accomplir leurs obligations civiques, de s'occuper habilement de la politique, dans un but bon pour leurs amis et mauvais pour leurs ennemis, en mettant, dans le même temps, l'auteur de chacun de ces actes, à l'abri de désagréments¹. La vertu des femmes est adaptée au mode de vie domestique. Cette vie consiste à veiller sur leur maison et à se soumettre à leur mari. À côté de ces deux vertus principales il y a aussi de vertus secondaires: ceux des enfants et ceux des personnes âgées libres ou esclaves, ainsi que des autres vertus supplémentaires. On dit que la vertu se trouve dans chaque fait, dans chaque être humain et des fois dans les propriétés négatives; il en résulte qu'elle est ce qu'il doit être un être ou une activité afin de correspondre à sa nature ou au but de son existence, existence qui est tant naturelle que morale. Dans la pratique on se confronte avec une multiplicité de vertus, et la tâche assumée par Platon par rapport à celles-ci est la découverte du général qui va faire leur unification dans une définition. Un tel général serait la santé (le soin pour sa propre santé, le correspondant de l'un de devoirs kantien vers soi-même), qui est la même chez les hommes que chez les femmes; et de la sorte sont les autres qualités pareilles, comme la stature et la force, dont celui qui les possède s'est proposé de les faire cultiver. Le formalisme pratique kantien, des *Fondements de la métaphysique des mœurs* et de la *Critique de la raison pratique*, a repoussé par principe l'insertion de ces qualités et forces parmi les vertus, parce que là le devoir se rapporte uniquement à la *forme* de la loi morale. Mais cette restriction a perdu son objet à partir de l'étape de l'élaboration de la doctrine morale kantienne où est encadrée la *Métaphysique des mœurs*; ici les devoirs moraux sont diversifiés et étendus en plus sur le domaine sensible, et ce genre de devoirs-vertus platoniciens ont été inclus par Kant parmi les *devoirs de l'homme vers soi-même en tant qu'être animal*, où la

1. PLATON, *Œuvres complètes*, tr. et notes par Léon Robin, Paris, Gallimard, 1953, vol. 1, *Ménon*, 71 e, p. 515.

conservation individuelle de la nature animale de l'homme est considérée comme la plus importante. En incluant ces qualités à côté de devoirs, Kant a mis en relation la vertu résultée de leur culture avec l'*obligation*: une obligation passive du moi obligé, qui appartient à l'être sensible affecté par impulsions et inclinations, suivie d'une obligation active du moi qui oblige, appartenant à l'être rationnel qui peut mettre en accord sa volonté avec les exigences de la raison. L'activisme du moi qui s'oblige soi-même, s'exerce par la *liberté*, en vertu de laquelle ce dernier sorti de l'obligation, se montre comme une *contrainte de soi* (d'où en résulte la capacité du moi). Quoique Platon présente dans le dialogue *Ménon* quelques points d'importance, de convergence avec la *Métaphysique des mœurs*, cette double position de l'être humain n'est pas entrevue, parce que la *liberté* n'est pas impliquée expressément dans la formation de la vertu, par laquelle la dernière se révèle pour les hommes un ordre positif qui donne à l'être humain la possibilité de mettre en valeur ses propres capacités pratiques. Néanmoins, l'ordre et surtout l'obligation paraîtront aussi chez Platon, quoiqu'implicitement dans la distance qui doit être parcourue par l'être humain entre sa position réelle qui indique son placement dans l'existence et la position idéale indiquée par ce qu'il *faut être*, afin de correspondre à sa nature ou à son but moral-existential. Et l'être humain doit parcourir cette distance, due à l'excellence présentée par le cumul de qualités et fonctions qui désignent la vertu. La nécessité de sa poursuite est donnée par un impératif imposé d'une part par les exigences de la communauté dans laquelle l'être platonicien est encadré et d'autre part par sa propre volonté d'atteindre un maximum. Chez Kant la vertu ne se réfère pas au domaine existentiel, mais uniquement au domaine moral; elle se concentre exclusivement sur la relation de l'homme au devoir et, par conséquent, toute nécessité extérieure est exclue. Or, la nécessité intérieure est celle qui s'impose soi-même et se manifeste par la liberté, considérée en tant que type distinct de causalité. Dans la *Métaphysique des mœurs*, à la base de l'obligation et de la liberté, la vertu se définira en tant que fermeté du principe subjectif ou de la maxime dans l'accomplissement du devoir. Cette maxime prouve son efficience au fur et à mesure qu'elle peut tenir tête aux obstacles, qui sont les inclinations naturelles opposées au projet moral tracé par le principe moral ou la loi morale. Bien que chez Kant la vertu est indissolublement associée à l'exercice du devoir, lui est associée aussi, comme chez Platon, la qualité morale qui est le courage, défini en tant que «la faculté et le projet réfléchi, par lequel on fait opposition à un adversaire fort et injuste»². En lui englobant le courage, la vertu deviendra la somme de dispositions morales qui se forment dans l'homme afin de prévenir l'action de l'adversaire. Elle apparaîtra ainsi

2. Imm. KANT, *Die Metaphysik der Sitten*, Akademie Textausgabe, Band VI, p. 380.

comme la *contrainte de soi* d'une inclination naturelle, réalisée par la simple représentation du devoir, devoir qui est universel. La représentativité morale de la vertu kantienne a augmenté, vu qu'elle ne résulte plus comme chez Platon de l'identification de la vertu sous de différents modèles *généraux* qui tendent vers leur unification dans une définition, mais de l'*universalité* de la loi du devoir³.

Si on analyse le cumul de qualités et fonctions qui constituent la vertu platonicienne, l'on constate qu'elle s'associe au désir et à l'acquisition de bonnes choses et de bons faits. Mais le vouloir de bonnes choses est commune à tous et on dit que ce qui font différencier les gens est seulement le pouvoir. C'est ainsi qu'une première définition de la vertu platonicienne serait l'acquisition de bonnes choses⁴; bien que cette définition s'inscrit dans un pragmatisme moral produit par la capacité de se procurer les choses bonnes, son fond n'est pas éloigné de la sollicitation kantienne de mettre en accord le pouvoir de l'agent moral avec le falloir dans l'accomplissement du devoir (un falloir, parce qu'il exprime la nécessité de conformer l'action de l'agent moral à la nature ou au but en vertu duquel il existe). Et cette association peut être faite d'autant plus que bonne, dans le sens platonicien, ne désignant pas seulement les biens matériels et existentiels, comme la fortune et la santé, mais aussi les biens abstraits et moraux, comme les honneurs. Afin d'écarter l'apparence de pragmatisme, Platon précise que toute acquisition de biens, n'est pas vertueuse, mais elle l'est uniquement celle accompagnée par délibération, justice et courage⁵, donc celle qui est sanctionnée du point de vue moral. Kant réalise la même distinction en désignant les biens qui ne sont pas accompagnés de ces qualités seulement pratiques, tandis que celles accompagnées par les biens moraux. Ainsi chez Platon est moral le renoncement à l'acquisition des biens, pour soi-même ou pour les autres, quand celui-ci s'oppose à la justice, dans la mesure où la justice est une qualité morale supérieure qui se retrouve aussi dans le courage, la délibération, la sagesse et la générosité; Platon, qui semble être à la recherche d'un principe moral, fait attribuer à la justice dans ce cas ce rôle ordonnateur. Aussi, on ne doit pas sanctionner le raisonnement qu'il fait à cette occasion, selon la logique mais plutôt selon la morale. Il soutient que si la vertu signifie l'acquisition des biens conforme à la justice, et puisque la justice est une espèce de la vertu, il en résulte que la vertu est toujours «l'action faite avec accompagnement d'une espèce de la vertu»⁶.

Mais dans la vertu coexistent non seulement ce qui est juste, mais aussi ce qui

3. *Ibid.*

4. PLATON, *op. cit.*, 78 c, p. 524.

5. *Ibid.*, 78 e, p. 525.

6. *Ibid.*, 79 b, p. 526.

est bon, dans sa capacité de transformer l'homme; elle le fait bon et en devenant bon il devient aussi utile. Utile est tout ce qui est utilisé comme il faut, d'après le jugement qu'il faut être; et quand il s'éloigne de l'utilisation due et du jugement juste, il devient nuisible. C'est ainsi que le courage accompagné du jugement est utile, mais quand il n'est pas accompagné de jugement il est nuisible. On arrive de même au bonheur et aussi à tout ce qui entreprend l'âme quand elle est accompagnée et quand elle n'est pas accompagnée de perspicacité⁷. Il en résulte que la vertu platonicienne fait manifester sa dépendance non seulement de l'âme, mais aussi d'un terme qui appartient à la raison pratique; il s'agit de la perspicacité. D'une manière pareille, chez Kant l'âme et la raison sont les facultés qui fondent non seulement la vertu en particulier, mais aussi la moralité en général. Et voici le deuxième élément de modernité du platonisme moral exposé dans le *Ménon*. Mais qu'est-ce que l'âme? Est-elle la faculté qui inclut aussi la faculté morale ou la raison afin de pouvoir déchiffrer ici des éléments de kantisme avant la lettre, ou elle est seulement l'intériorité humaine qui fait ordonner par le psychique le vécu de l'homme, caractérisé comme inférieur par rapport à la connaissance?

Platon peut s'inscrire au cadre kantien de l'âme qui collabore directement avec la raison dans un but moral, mais simultanément il dépasse ce cadre, en déplaçant la question de l'âme de la sphère de la connaissance morale vers la sphère métaphysique. Il dit que l'âme est immortelle et si elle bénéficie de naissances répétées, elle peut transmettre quoi que ce soit à l'expérience présente, parce qu'elle a enseigné tout ce qu'il y a dans une vie antérieure, capable de comprendre aussi le monde terrestre et l'enfer et tout ce qui existe encore en dehors de ceux-ci. De la sorte procède aussi l'âme de celui qui témoigne expressément son ignorance; si elle est bien dirigée, elle peut avoir des opinions vraies sur les choses dont il croit qu'il ne les connaît pas, parce qu'elles existent en lui, et c'est lui seul qui les peut retrouver une fois réveillé par l'interrogation d'un autre⁸. Et il peut se ressouvenir de celles-ci parce que, chez Platon, la science est éternelle comme l'est l'âme qui l'engendre et comme la connaissance dont l'homme est capable; s'il les aurait acquises à un moment donné, cela n'a pas eu lieu dans sa vie présente, mais dans une vie antérieure pénétrée par l'âme qui est immortelle et toujours capable de connaissance. À l'homme il ne reste que de s'efforcer à découvrir par ressouvenir de tout ce que, par hasard, il a oublié⁹. Parmi ces choses connues antérieurement et peut-être oubliées à présent, il faut qu'il se souvienne de la vertu. À une première vue,

7. *Ibid.*, *εὐσυνετής*, 88 c, p. 540.

8. *Ibid.*, 85 d, p. 536.

9. *Ibid.*, 86 b, p. 537.

cette doctrine sur l'âme *éternelle*, connaisseuse de tout ce qu'il existe, semble être opposée à la doctrine kantienne de la faculté générique de l'âme, par laquelle se produit la connaissance *présente*, mais par formes constantes, *a priori*. Mais à une vue plus attentive on se rend compte que ces deux doctrines sur l'âme ne sont pas seulement complémentaires, mais aussi co-substantielles, étant donné que tous les deux ont en commun la tâche de la connaissance assumée par l'âme qui dispose d'éléments constants qui ne peuvent pas être sanctionnés par l'expérience présente. Si la vertu est considérée par Platon comme une inclination de l'âme et si elle est nécessairement utile, elle peut se faire inscrire dans la sphère de la raison, parce que les inclinations de l'âme ne sont pas en soi ni utiles, ni inutiles, mais elles deviennent d'une sorte ou d'une autre en fonction de la perspicacité ou de la manque de perspicacité qu'elles contiennent¹⁰. La vertu platonicienne étant inscrite dans la sphère de la raison, se trouve, d'une manière générale, ainsi que la vertu kantienne, en opposition aux simples inclinations de l'âme, qui ne sont pas morales. Malgré le refus manifesté par Kant dans l'étape de son formalisme pratique d'accorder aux inclinations un statut moral, dû aux difficultés qu'elles portent à la formalisation, la *Métaphysique des mœurs* attira vers la moralité aussi le domaine sensible et, en même temps, les inclinations; où la transformation la plus importante sera celle du désir, qui dépassera son statut de faculté sensible dépourvue de reléance morale, en faisant un pas vers la faculté rationnelle de la volonté et ainsi en s'impliquant dans l'action de législation morale de celle-ci et par elle-même dans la réalisation de la vertu. Par cette transformation de facultés, qui est enfin une transformation de niveaux de la connaissance (où les inclinations sensibles sont attirées vers la rationalité de la morale), Kant de la période tardive s'approchera, spécialement, de la subtilité du rôle des inclinations (dépendantes ou indépendantes de la perspicacité/raison) dans la formation de la vertu, exposée dans cet ouvrage de jeunesse de Platon.

La différence d'importance entre Platon et Kant reste pourtant le manque d'un principe universel, d'après lequel l'agent moral faudra s'orienter; et de l'inexistence du principe, la plus significative conséquence pour Platon est, en général, celle que la vertu ne pourra pas être enseignée. Mais Platon met l'intransmissibilité de la vertu au crédit de notre manque de certitude sur la vertu même; et nous aurions de la certitude sur la vertu uniquement si nous connaissions ce qu'elle est en soi¹¹. Il en résulte que la vertu platonicienne, pareille à celle kantienne, appartient au domaine de l'en soi, inaccessible à l'expérience présente; et l'on prend connaissance seulement de ses manifestations phénoménales et, pour cette raison, soit qu'on n'arrive pas à connaître et à transmettre la vertu (comme c'est le cas chez Platon), soit qu'il faut qu'on se

10. *Ibid.*, 88 d, p. 540.

11. *Ibid.*, 100 b, p. 557.

contente seulement de la position de l'homme d'être imparfait dans l'accomplissement de ses devoirs et, donc, d'une vertu imparfaite (comme c'est le cas chez Kant). Si la vertu ne peut pas être transmise, Platon considère qu'il n'y a pas de professeurs de vertu, ni enseignement à être enseigné, ni élèves qui pourront apprendre quelque chose sur la vertu; le message que la phénoménologie platonicienne nous transmet est celui que sur la voie de la vertu, on ne peut pas être sûr d'aucun être humain. Dans la connaissance, dit-il, l'homme est guidé soit de la supposition correcte, soit de la science. Or, la vertu ne peut pas être fondée sur la science, et il ne reste donc que la supposition correcte; c'est ainsi que sur les gens qui succèdent sans l'intervention de la science, on dit qu'ils sont des voyants inspirés par la divinité ou des prophètes. Ainsi, l'homme qui réalise le bien est considéré divin, c'est à dire au delà de limites humaines. En conclusion, la vertu n'existe pas ni de la nature, ni de l'apprentissage et par aucun enseignement; si elle fait son apparition chez un être humain, celui-ci l'a reçue comme un don divin¹². Par rapport à la vertu platonicienne reçue en tant qu'un don au dessus de l'être humain, la vertu kantienne est même le produit de celui-ci; elle ne se fonde pas ni sur l'expérience, ni même sur l'inspiration divine, mais seulement sur de principes rationnels. Et en se fondant sur des principes rationnels, elle peut être instituée dans une doctrine, dont l'instrument pour celui qui fait son initiation dans la vertu est un *catéchisme moral*. Pourtant, ce que l'expérience peut faire pour la vertu c'est la fonction du modèle du bon exemple, qui consiste dans le comportement exemplaire.

Un autre point d'une relative convergence entre la vertu platonicienne et celle kantienne est donné par sa division en des modèles à suivre par ceux qui ont à accomplir des devoirs. Chez Platon ces modèles ont un spectre relativement large de fonctions et qualités morales qui désignent un maximum pour les êtres humains et pour ceux qui les entourent (qualités et choses). En revanche, chez Kant les modèles sont limités aux relations que les êtres rationnels peuvent entretenir avec la loi morale, mais qui représente expressément aussi un maximum de rationalité. Par conséquent, l'un de modèles kantien est celui de l'être commun, depourvu d'exception et l'autre est celui de l'être d'exception. Si en principe les mœurs tendent vers la vertu (en donnant lieu à une situation pareille à celle platonicienne), la vertu coïncide avec les mœurs aux êtres par excellence saints qui, quoiqu'ils sont limités dans le temps, ils ne transgressent pas leur devoir (situation que Platon n'a pas eu en vue). Les mœurs font appel seulement au cas commun, de la réalisation de l'*autonomie* de la raison pratique; mais la vertu en a besoin de plus que cela, notamment de l'*autocratie* de la raison pratique; par rapport au premier cas, la vertu doit être accompagnée de la *conscience* de ses facultés, déduite directement de l'impératif catégorique

12. *Ibid.*, 100 a, p. 557.

qui a la tâche de bloquer les inclinations opposées à la loi morale. La moralité humaine, à son degré supérieur, est déterminée comme vertu. Quand elle se trouve dans son état pure, affranchie de tout impulsion extérieure au devoir, elle représente l'idéal dont l'être humain doit se rapprocher et se nomme *sagesse*¹³. En demandant à l'homme de s'approcher de cet idéal, la moralité l'oblige à la vertu, obligation imposée par sa propre raison législatrice, au fur et à mesure qu'elle exprime le pouvoir exécutif de la loi. On doit supposer la faculté capable de réaliser la vertu par le dépassement d'impulsions sensibles; mais en tant que force par laquelle sont dépassées effectivement les impulsions et les inclinations, cette faculté doit être acquise. Enfin, la vertu kantienne prouve qu'elle est la sagesse pratique par laquelle l'homme se fait approprier le but final de son existence.

La raison conformément à laquelle ces modèles de vertu accomplissent de fonctions relativement différentes dans le cadre de théories morales respectives, est celui que par rapport à Platon, où les caractéristiques de la vertu satisfaisaient une diversité de buts existentiels réalisables par de capacités intellectuelles et pratiques, chez Kant la vertu comporte deux points d'appui strictement moraux; elles sont la *liberté* et sa *loi*, qui gouvernent le domaine de la morale. En se fondant sur la liberté intérieure, la vertu est donnée comme un ordre positif pour les êtres humains, d'apporter toutes leurs facultés et inclinations sous le pouvoir de la raison. Kant dit que «la vraie force de la vertu est la *tranquillité de l'âme*, de pair avec la décision réfléchie et ferme de mettre en pratique la loi»¹⁴. Celle-ci est une preuve de santé morale que l'être rationnel «fini» peut s'offrir. En vue de maintenir cet état, la vertu doit progresser, parce qu'elle est un idéal intangible (du point de vue objectif); mais elle se trouve toujours au début, parce que la nature humaine est affectée par inclinations (du point de vue subjectif) et les maximes morales ne peuvent pas se fonder sur l'habitude (qui ferait que le sujet perde sa liberté de choisir ses maximes). Du point de vue objectif il y a une seule vertu (comme force morale des maximes) que Platon cherchait à définir; mais du point de vue subjectif (comme fait) il y a une multitude de vertus hétérogènes¹⁵ d'après le sexe et les qualités morales et non-morales énoncées par le personnage Ménon. À l'égard du point de vue platonicien sur la vertu, énoncée par son interlocuteur Socrate, Ménon fait pencher la balance vers la *Métaphysique des mœurs*: non seulement par la multiplicité de la vertu, mais aussi par sa capacité d'être enseignée et, en général, par son propre rapprochement de devoirs kantien que l'être humain a vers soi-même.

Rodica CROITORU
(Bucarest)

13. Imm. KANT, *op. cit.*, p. 383.

14. *Ibid.*, p. 409.

15. *Ibid.*, p. 447.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟΝ
ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΩΚΡΑΤΙΚΗΣ ΔΙΑΝΟΗΣΕΩΣ

Στήν προσπάθεια ενός νέου ἐπιστήμονα νά ἀναφερθεῖ στό ἔργο καταξιωμένου καί ἐπιφανοῦς ὁμότεχνου του, τοῦ Ὁμότιμου Καθηγητῆ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καί Ἀκαδημαϊκοῦ Εὐάγγελου Μουτσόπουλου, ἐλλοχεύουν πολλοί κίνδυνοι. Θά πρέπει νά ἰσορροπῇ ἀνάμεσα στήν περιγραφική καί τήν ἀξιολογική λειτουργία τῆς γλώσσας, ἀνάμεσα στήν ὄντολογία καί τή δεοντολογία, γνωρίζοντας ἀπό πρῖν ὅτι γιά αὐτοῖς πού δέν γνωρίζουν καλά τὸ ἔργο καί τήν πολυσχιδή προσωπικότητα τοῦ κ. Μουτσόπουλου τὰ λόγια του θά τοὺς φανοῦν ἴσως ὑπερβολικά ἢ ἀπίστευτα, ἐνῶ γιά ἐκείνους πού γνωρίζουν τόν κ. Μουτσόπουλο, πού συγκροτοῦν, ὅπως λέει ὁ Wittgenstein τὸν πνευματικό του περίγυρο, τήν οἰκογένειά του, θά φανεῖ ἐλλειπές καί μέ ἀδυναμίες σέ σχέση μέ τήν πραγματικότητα. Μὲ συναίσθηση αὐτῆς τῆς διπλῆς ἀδυναμίας, πού δέν μπορεῖ νά ξεπεραστεῖ, θά προσπαθῶ στή συνέχεια νά παρουσιάσω τὸ ἔργο τοῦ κ. Μουτσόπουλου «Ἡ προσωκρατική διάνοις, ἀπὸ τοῦ μύθου εἰς τὸν λόγον» ἐπ' εὐκαιρία τῆς πρόσφατης μετάφρασής του στὰ Αἰγυπτιακά.

Τὸ ἐν λόγῳ βιβλίον τοῦ κ. Μουτσόπουλου κατέχει ἐξέχουσα θέση στήν συγγραφικὴ παραγωγή του, ἡ ὁποία σημειωτέον ὑπερβαίνει τοὺς 50 τόμους, ὄχι μόνο γιατί εἶναι εὐληπτο καί καλά θεμελιωμένο πάνω στὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, πρωτεύουσα καί δευτερεύουσα, ἀλλὰ γιατί ἀσχολεῖται μέ προβλήματα πού συνιστοῦν ἀνοιχτὲς προκλήσεις γιά φιλοσοφικὸ στοχασμό. Τὸ βιβλίον ἀποτελεῖται ἀπὸ εἰσαγωγή (σσ. 5-15), τρία κεφάλαια ἐκ τῶν ὁποίων τὰ δύο πρῶτα: Ἡ μυθικὴ διάνοις (σσ. 17-24) καί Αἱ ἀνατολικαὶ ἀναζητήσεις (σσ. 24-29) εἶναι αὐτοτελῆ, ἐνῶ τὸ τρίτο Αἱ ἑλληνικαὶ λύσεις (σσ. 30-75) ὑποδιαιρεῖται σὲ πέντε ἐπιμέρους ἐνότητες: Αἱ ἀπαρχαὶ (σσ. 30-39), Ὁ στοχασμὸς καί ἡ ἔρευνα (σσ. 39-46), Ἡ θεμελίωσις τῆς ὄντολογίας (σσ. 46-62), Ἡ ἐπιστήμη (σσ. 62-67), Ὁ λόγος κινδυνεύει (σσ. 68-75) καί τέλος βιβλιογραφικὸ πῖνακα (σσ. 76-79).

Στὴν εἰσαγωγή τοῦ βιβλίου τοῦ ὁ κ. Μουτσόπουλος ἐπιχειρεῖ νά προσδιορίσει τὸν ὅρο φιλοσοφία στὸ πλαίσιο τῆς προσωκρατικῆς διάνοις καί νά τὸν διακρίνει ἀπὸ τὸν παραπλήσιο ὅρο σοφία. Κατ' αὐτὸν ὁ ὅρος σοφία πρέπει νά ἀποδίδεται μόνο στὸν Θεό, ὅστις τὰ πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησε, ἐνῶ ὁ ὅρος φιλοσοφία δέν ταιριάζει στὸ Θεὸ ἀλλὰ στοὺς ἀνθρώπους οἱ ὁποῖοι μέ τὶς ἀτελεῖς γνωστικὰς τοὺς ἱκανότητες μόνον ὡς ἐρασταὶ τῆς σοφίας μπορεῖ νά διακριθῶν καί ὄχι ὡς πραγματικοὶ σοφοί.

Υπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ φιλοσοφία ἀποσκοπεῖ στήν ἔλλογη σύλληψη καί ἐρμηνεία ὅλων τῶν προβλημάτων πού ἀντιμετωπίζει ὁ ἄνθρωπος εἴτε ἡ αἰτία τοὺς προέρχεται ἀπὸ τὸν κόσμον εἴτε ἡ αἰτία τοὺς προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιον μας τὸν ἑαυτὸ καί θεματολογικά διακρίνεται α. στήν ὄντολογία καί τὴν γνωσιολογία, πού διερευνοῦν τὰ ὕλικά καί πνευματικά ὄντα, τὴν ἀξία τῆς γνώσης καί τῆς ἀλήθειας, τὰ ὅρια τῶν γνωστικῶν μας ἱκανότητων κτλ. β. τὴν ἠθική, πού διερευνᾷ τὸν ἠθικὸ τρόπο διαβίωσης τῶν ἀνθρώπων, ἂν μπορεῖ δηλαδὴ νά ὑπάρξει κοινὸς κώδικας ἠθικῆς συμπεριφορᾶς ἢ μὴ οἰκουμενικὴ μορφή ἠθικῆς ζωῆς ὅλων τῶν ἀνθρώπων καί γ. τὴν αἰσθητικὴ, πού διερευνᾷ τὴν ὁμορφιὰ καί τὴν τέχνη, ἀφοῦ μέσα ἀπὸ αὐτὲς οἱ ἄνθρωποι εἴτε ὡς δημιουργοὶ εἴτε ὡς ἀκροατὲς καί θεατὲς ἀπολαμβάνουν τὴ ζωὴ τους καί τὴν κάνουν καλύτερη.

Ώστόσο, η φιλοσοφική δραστηριότητα μπορεί να θεωρηθεί ως αντιφατική γιατί η φιλοδοξία του φιλοσόφου να περιλάβει στα ενδιαφέροντά του και παράλληλα να υπερβεί το έπιστοτό άποφαινόμενος για τó τι είναι τελικά ó κόσμος μας, προϋποθέτει τήν έξαντλητική γνώση όλων τών θεμάτων πού άφορούν τόν κόσμο μας γεγονός έκ τών πραγμάτων άδύνατο, άφού όσο φιλομαθής και άν είναι ó φιλόσοφος δέν μπορεί ένας άνθρωπος μόνος του νά παρακολουθήσει τήν συσσώρευση τών ανθρώπινων γνώσεων διά μέσου τών αίωνων. 'Υπ' αὐτὴν τήν έννοια ή ίσχύς τών φιλοσοφικών πορισμάτων δέν μπορεί παρά νά είναι σχετική και ένδεχομένη άφού μονίμως κάτι μάς διαφεύγει και είναι άδύνατον ó ίδιος άνθρωπος νά είναι ταυτόχρονα και μαθηματικός και φυσικός και ιστορικός και καλλιτέχνης και ό,τι άλλο φανταστούμε. Ώστόσο, όμως, θά ήταν λάθος στό σημείο αυτό νά παρασυρθούμε από τήν άδυναμία επιτεύξεως τής πολυμερούς γνώσεως και νά δικαιώσουμε τó σκεπτικισμό άκυρώνοντας τή φιλοσοφία. Γιατί, όπως όρθά έπισημαίνει ó κ. Μουτσόπουλος, μπορεί ή παντογνωσία νά είναι μία εύκαιρία όσο και άδύνατη γνωσιολογική κατάσταση για τόν άνθρωπο, πού θέλει νά έλέξει και νά κυριαρχήσει στό περιβάλλον του, δέν είναι όμως ούτε άπαραίτητη ούτε άναγκία για τó φιλοσοφικό στοχασμό. 'Αφού οί φιλόσοφοι δέ μένουν σέ ό,τι έχει παγιωθεί ως πραγματικό και ίσχύει κατά γενική όμολογία αλλά άνατρέποντάς το έπιζητούν νά έξετάσουν άλλους πιθανούς τρόπους ύπαρξής του. Γι' αυτό δέν πρέπει νά μάς ξενίζει τó γεγονός ότι οί φιλόσοφοι προβληματίζονται για τó κάθε τι άκόμη και για όσα θεωρούνται αυτονόητα και διερωτώνται συνεχώς εάν είναι δυνατόν τά πράγματα, πού βλέπουμε νά ύπάρχουν γύρω μας, νά είναι διαφορετικά από ό,τι είναι. Τό έρώτημα λοιπόν για τούς φιλοσόφους δέν είναι τι ίσχύει στην πραγματικότητα, αλλά τι θά μπορούσε νά ίσχύει, άν δηλαδή ó κόσμος μας, άνεξάρτητα από τó πώς μάς τόν περιγράφουν οί έπιστήμες, θά μπορούσε νά ύπάρχει διαφορετικά, άν θά μπορούσαν οί άνθρωποι νά μὴν συμπεριφέρονται όπως συμπεριφέρονται, τά γεγονότα νά μὴν εκδηλώνονται, όπως εκδηλώνονται κτλ. 'Αν θελήσουμε νά δούμε ανάγλυφα μέ ένα παράδειγμα τήν ιδιαιτερία του φιλοσοφικού στοχασμού θά μπορούσαμε νά αναλογιστούμε τήν περίπτωση του Ζήνωνα του Έλεάτη, ό όποιος ύποστήριξε ότι ό λαγός όσο γρήγορα κι άν τρέχει είναι λογικώς άδύνατον νά ξεπεράσει τή χελώνα που προπορεύεται. 'Αφού, όπως λέει ό Ζήνων, ό λαγός για νά διατρέξει τήν απόσταση πού τόν χωρίζει από τή χελώνα θά πρέπει προηγουμένως νά περάσει από τó μέσον τής έν λόγω απόστασης, νά τήν διατρέξει δηλαδή κατά τó ήμισυ, όμως για νά φτάσει στό μέσον τής έν λόγω απόστασης θά πρέπει προηγουμένως νά περάσει από μέσον του ήμίσεος τής απόστασης και οὕτω καθ' έξης μέ άποτέλεσμα ό λαγός νά μένει καθλωμένος στην άφετηρία. 'Ο λόγος γι' αυτό βρίσκεται, κατά τó Ζήνωνα, στό γεγονός ότι μεταξύ του μυαλού μας και του φυσικού κόσμου ύφίσταται χάσμα άγεφύρωτο. 'Ετσι τίποτε δέν μάς έμποδίζει νά θεωρήσουμε ότιδήποτε εκδηλώνεται μέσα στό φυσικό κόσμο ως ψευδαίσθηση ή ως πλάνη και νά θεωρήσουμε ως αλήθεια ότιδήποτε μάς ύποβάλλει ή λογική. Μέ άλλα λόγια άν ή κίνηση πού πιστεύουμε ότι ύπάρχει στό φυσικό κόσμο δέν μπορεί νά αποδειχθεί σύμφωνα μέ τή λογική τίποτε δέν μάς έμποδίζει νά άρνηθούμε ότι ύπάρχει στην πραγματικότητα, άφού είναι άδύνατον νά τήν χωρέσει ό νοός μας. Αυτό βέβαια σέ σχέση μέ ό,τι ίσχύει στην πραγματικότητα είναι αὐθαίρετο. Όμως τούς φιλοσόφους δέν τούς ενδιαφέρει άν προκαλούν τόν κοινό νοό μέ τούς ίσχυρισμούς τους ή άν παραλλάσσουν τήν πραγματικότητα άνατρέποντας τήν, αλλά άν οί ίσχυρισμοί τους εϋσταθούν λογικά.

Για τούς φιλοσόφους τó τι μπορεί νά ίσχύει είναι ότιδήποτε είναι λογικώς έφικτό και λογικώς έφικτό είναι εκείνο πού δέν αντιφάσκει μέ τόν έαυτό του και ότιδήποτε δέν είναι αντιφατικό μπορεί – κι άν τώρα δέν ίσχύει – νά ύπάρξει κάποτε στό μέλλον. Γι' αυτό και είναι άνάγκη, όπως λέει ό Ράσελ, προκειμένου κάποιος νά γίνει φιλόσοφος νά έθιστεί στις παραδοξολογίες.

Στό πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του ό κ. Μουτσόπουλος έπιχειρεί νά διερευνήσει τή

σχέση του μύθου προς το λόγο. Κατ' αὐτὸν ἡ ἀποψη ὅτι ὁ κόσμος τῆς πρωτόγονης ἡ μυθικῆς διανόησης ἦταν προλογικὸς ὅτι δηλαδὴ ἀποτελοῦσε ἓνα ἀναγκαῖο προστάδιο γιὰ τὴ μετάβαση τοῦ πολιτισμοῦ στὴ λογικὴ νοοτροπία, δὲν εὐσταθεῖ ἀπόλυτα. Γιατί μεταξύ τῶν δύο νοοτροπιῶν μυθικῆς καὶ λογικῆς ὑφίσταται τέτοιο ἐννοιολογικὸ χάσμα καὶ εἶναι τόσο ἀσχετοὶ μεταξύ τους, ὥστε ἡ ὁποιαδήποτε σύγκρισή τους νὰ μὴ εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ σὲ ἐπίπεδο γενετικὸ ἀλλὰ μόνον σὲ ἐπίπεδο μορφολογικὸ καὶ εἰδολογικὸ. Ἔτσι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ λόγου δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλείσει τὴν ἐπιβίωση μυθικῶν μορφῶν, οἱ ὁποῖες μάλιστα συναντῶνται μὲ ποικίλες μορφές τόσο σὲ κοινωνίες μὲ ὑψηλὴ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη ὅσο καὶ στὸν ἀπλοῦκό κόσμο τῆς συνειδήσεως τῶν παιδιῶν, ἐνῶ ἡ ὑπαρξὴ τοῦ μύθου μπορεῖ καὶ συμβαδίζει μὲ τὴ μερικὴ ἀπομυθοποίησή του, ἀφοῦ ἀναλόγως μὲ τὴ μορφὴ τοῦ ὁ μύθος ἐπιτελεῖ λειτουργίες τόσο αἰτιολογικῆς ὅσο καὶ ἐρμηνευτικῆς.

Ἐπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ διαφορὰ μεταξύ μυθικῆς καὶ λογικῆς νοοτροπίας εἶναι ὅτι ἡ πρώτη ἀποθεώνει τοὺς λογικοὺς κανόνες (τὴν ἀρχὴ δηλαδὴ τῆς ἀντίφασης, τῆς ταυτότητας κτλ.) θεωρώντας ὅτι μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ διασφαλίζει τὴν ἀντικειμενικότητα τῶν ἐπιχειρημάτων τῆς καὶ τὴ λογικὴ τους πειθῶ, ἐνῶ ἡ δευτέρη ἀπευθύνεται στὴν πίστη καὶ στὸ θημικὸ γι' αὐτὸ ὄχι μόνον δὲν ἀποδίδει στίς λογικὲς ἀρχές πρωτεύουσα σημασία ἀλλὰ καὶ δὲν διατάζει νὰ τὶς χρησιμοποιήσῃ διαφορετικὰ ἀπὸ τὰ καθιερωμένα. Ὡστόσο θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὅτι ὁ λόγος ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ ἄνθρωποι εἴτε σκέφτονται μυθικὰ εἴτε λογικὰ εἶναι κοινὸς καὶ ἀντλεῖται ἀπὸ τὴν κοινὴ τους φύση γι' αὐτὸ μπορεῖ πράγματι ὁ μύθος νὰ ὑπερβαίνει μὲ τὶς λειτουργίες του τὶς λογικὲς ἀρχές, νὰ θεωρεῖ π.χ. ἀπόντα πράγματα ὡς παρόντα ἢ νὰ ἀντιλαμβάνεται ἀνθρωπομορφικὰ τὴ φύση ἀποδίδοντας μιὰ ὅσα ἀληθινὰ, ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄ-λογος, νὰ διαστρέφει δηλαδὴ ἐντελῶς τὶς λογικὲς ἀρχές μὲ τὶς ὁποῖες συλλογίζομαστε, ἀφοῦ τότε θὰ ἦταν ἀδύνατον οἱ ἄνθρωποι νὰ ἐπικοινωνήσουν μεταξύ τους.

Ἡ μόνη λογικὴ διάκριση ποῦ, κατὰ τὸν κ. Μουτσόπουλο, μπορεῖ νὰ ὑφίσταται γιὰ τὴ μυθικὴ νοοτροπία εἶναι ἡ διάκριση μεταξύ πρώτων καὶ δευτέρων αἰτιῶν. Τὰ δευτέρα αἰτία εἶναι τὰ φαινόμενα ποὺ παρατηροῦμε νὰ συμβαίνουν γύρω μας, ἐνῶ τὰ πρώτα αἰτία εἶναι τὰ πραγματικὰ αἰτία ὧν τῶν γεγονότων ποὺ ἀντιλαμβανόμαστε καὶ τὰ ὁποῖα, μολονότι βρίσκονται κρυμμένα πίσω ἀπὸ τὰ φαινόμενα, ὁ μύθος μπορεῖ νὰ τὰ ἀποκαλύψει, ἀφοῦ μὲ τὸν μῦθο σημαίνονται ὅσα θὰ παρέμεναν διὰ τοῦ λόγου ἀήληθα.

Σὲ αὐτὸ τὸ ἐννοιολογικὸ πλαίσιο ἡ ἐξίσωση τῆς παιδικῆς πρὸς τὴν μυθικὴ νοοτροπία κρίνεται ὡς ἀνεπιτυχής. Γιατί μπορεῖ πράγματι τὸ παιδί καὶ ὁ πρωτόγονος νὰ ὁμοιάζουν μεταξύ τους, ἀφοῦ καὶ οἱ δύο τους ἀγνοοῦν ὁρισμένα στοιχεῖα τοῦ λογικοῦ μας πολιτισμοῦ ἢ γνώση τῶν ὁποίων θὰ ἐπέτρεπε, στὸ παιδί μὲ βεβαιότητα στὸν ἄνθρωπο τοῦ μύθου ἂν τὸ ἐπιθυμοῦσε, νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸν κλοιὸ τῆς μυθικῆς διανόησης, ὅμως κατὰ τὰ ἄλλα εἶναι ἀπαράδεκτο νὰ συγχέονται. Γιατί, ἐνῶ εἶναι γεγονὸς ὅτι τὸ παιδί ἐκφράζεται μέσα ἀπὸ ἓνα ὄργανο τῆς φαντασίας του (ποῦ ὑποστασιοποιεῖται μὲ τὴν ὄνειροπόληση ἢ τὴν ψευδολογία) καὶ ἡ νοοτροπία του εἶναι καθαρὰ μυθοπλαστικὴ, ὥστόσο οἱ μῦθοι ποὺ δημιουργεῖ τὸ παιδί δὲν ἔχουν οὔτε τὴ μορφὴ οὔτε τὴ σημασία τῶν μύθων ποὺ δημιουργεῖ ὁ πρωτόγονος. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ παιδικοὶ μῦθοι δὲν ἐπιβιώνουν στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου καὶ συνήθως παρέρχονται μὲ τὴν πρόοδο τῆς ἡλικίας, ἐνῶ, ἀντίθετα, οἱ μῦθοι τῶν πρωτόγονων ἔχουν διὑποκειμενικὴ δομὴ, ἐκφράζουν τὶς ἀντιλήψεις τῆς κοινωνίας ποὺ τοὺς δημιουργοῦσε καὶ ἐπιβιώνουν στὸ χρόνο.

Στὸ δεύτερο κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του ὁ κ. Μουτσόπουλος ἐπιχειρεῖ νὰ διερευνήσει τὴν σχέση τῆς ἑλληνικῆς φιλοσοφίας πρὸς τὴν ἀνατολική, ἀναφερόμενος συγκεκριμένα στὰ χαρακτηριστικὰ τῶν πολιτισμῶν ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὴν Αἴγυπτο, στὴ Μεσοποταμία, στὸ Ἰράν, στὴν Ἰνδία καὶ στὴν Κίνα.

Κατ' αὐτὸν ἡ φιλοσοφικὴ διανόηση πολὺ πρὶν ἐμφανισθεῖ στὴν Ἑλλάδα ὑπῆρξε διάχυτος στὴν Ἀνατολή. Ὅμως ἡ φιλοσοφία στὴν Ἑλλάδα ἀναπτύχθηκε, ἐξαιτίας τῶν συν-

θηκών που επικρατούσαν στον ελληνικό χώρο, με έναν ιδιότυπο τρόπο διαφορετικών από εκείνον που ακολούθησε στην Ανατολή. Στην Ελλάδα η φιλοσοφία έγινε για τον σκεπτόμενο άνθρωπο αυτοσκοπός και από νωρίς ανεξαρτητοποιήθηκε από άλλες πνευματικές δραστηριότητες όπως η θρησκεία ή τέχνη. Ένώ στην Ανατολή η φιλοσοφία τάχθηκε στην υπηρεσία της πίστης διευκολύνοντας την καλλιέργειά της. Έγινε αυτήν την έννοια μπορούμε να πούμε ότι στην Ανατολή η φιλοσοφική ανησυχία εκφράστηκε περισσότερο ως ένα υπόστρωμα στοχασμού παρά ως στοχασμός οργανωμένος γι' αυτό και ο χαρακτήρας της είναι εν τέλει ωφελιμιστικός. Αφού αυτή δεν αποσκοπεί στην θεωρία, θεωρίας ένεκεν, όπως έλεγε ο Αριστοτέλης, αλλά επιθυμεί απλώς να βοηθήσει τον άνθρωπο να καρπωθεί το θρησκευτικό δόγμα. Σε αυτό το πλαίσιο η φιλοσοφία στην Ανατολή προσέβαλε έναν διπλό ρόλο: Από τη μία συνδέθηκε με την μακαριότητα με την υπαρξιακή έννοια του όρου, ως το αποτέλεσμα δηλαδή μιάς ασκητικής πορείας της οποίας η ίδια η φιλοσοφία προδιαγράφει σε θεωρητικό επίπεδο τα όδικά όρόσημα και από την άλλη αναγορεύτηκε σε κανονιστική επιστήμη ή οποία μολονότι υποκαθιστά τη λογική έντονοις είναι ικανή να προσδιορίσει τύπους έκφρασης και έλέγχου των θρησκευτικών διανοημάτων.

Μπορεί λοιπόν η ελληνική φιλοσοφία να μοιράζεται με την ανατολική ως κοινή κοιτίδα το μύθο και την αρχαϊκή διάνοηση, αυτή όμως γρήγορα απομακρύνθηκε από αυτόν, ενώ εκείνη γοητευμένη από τις μυθικές δομές διατήρησε για μακρό χρονικό διάστημα την μυθική της χροιά την οποία μάλιστα ούδέποτε θέλησε να αποβάλει έντελως.

Όσοι θα ήταν λάθος στο σημείο αυτό να παρασυρθούμε από τη συνήληση της ανατολικής φιλοσοφίας με το μύθο και να θεωρήσουμε την τελευταία αυτή ως στατική ή απομονωμένη στα πλαίσια μιάς στενής περιοχής. Γιατί τα μορφώματα της ανατολικής ψυχής ο μισθραϊσμός, ο μανιχαϊσμός, ο βουδδισμός, ο ισλαμισμός κ.ά. απέκτησαν τέτοια δύναμη πνευματική που γρήγορα εξαπλώθηκαν από την ανατολή στη δύση επηρεάζοντας την πορεία και την εξέλιξη του φιλοσοφικού στοχασμού σε παγκόσμιο επίπεδο.

Η συμπεριληψη των ποικίλων όσο και διαφορετικών εκφάνσεων της ανατολικής φιλοσοφίας υπό κοινή διαπραγμάτευση είναι για τον κ. Μουτσόπουλο νόμιμη γιατί, όπως αναφέρει στο τέλος του εν λόγω κεφαλαίου του βιβλίου του, «η μεταφυσική ανησυχία για τη μετά θάνατον εποχή ή οποία τόσο έντονα χαρακτηρίζει την αιγυπτιακή και την βαβυλωνιακή διάνοηση δεν μπόρεσε να συστηματοποιηθεί και να προτείνει στον άνθρωπο τη λύτρωσή του από το φόβο της προσωπικής του εκμηδένησης μέσα από την ταύτησή του προς τις ουράνιες ή επίγειες μορφές της κοσμικής ψυχής που ξεπερνούν τον ατομικό θάνατο παρά μόνο μέσα από τη συνάντησή της με τα ιρανικά μυστήρια για να φτάσει στη συνέχεια στο απόγειό της με το ινδικό μυστικισμό και τελικώς να λάβει μορφή συγκεκριμένη με την κινεζική σοφία».

Στο τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου του ο κ. Μουτσόπουλος επιχειρεί να διερευνήσει τις απαρχές της ελληνικής φιλοσοφίας. Κατ' αυτόν η ελληνική διάνοηση έχει δύο συνισταμένες τη διονυσιακή και την απολλώνεια ή πρώτη διαφαίνεται στην τραγωδία και έχει χαρακτήρα θρησκευτικό και μυστηριακό, ενώ η δεύτερη στη φιλοσοφία και είναι λογοκρατική. Όσοι θα ήταν λάθος στο σημείο αυτό να παρασυρθούμε από όσα λέει ο Νίτσε για τη γέννηση της τραγωδίας και τη σχέση της με το απολλώνιο και διονυσιακό στοιχείο της ελληνικής διάνοησης και να θεωρήσουμε ότι μεταξύ τους υφίσταται χάσμα αγεφύρωτο. Γιατί, όπως όρθα επισημαίνει ο κ. Μουτσόπουλος, η πίστη και ο λόγος, ο Διόνυσος και ο Απόλλων, επηρεάζουν εξίσου την ελληνική δημιουργία και είναι αδύνατον ο ένας να υπάρξει χωρίς τον άλλο. Ουσιαστικά αντιπροσωπεύουν δύο απόψεις της ίδιας πάντοτε νοοτροπίας, ενώ η μεταξύ τους υφιστάμενη διαφορά συνίσταται στο γεγονός ότι ο δεύτερος λογοκρατείται περισσότερο από τον πρώτο.

Επιπλέον, ο ελληνικός πολιτισμός διακρίνεται σε σχέση με τους άλλους σπουδαίους πολιτισμούς, που αναπτύχθηκαν σε άλλους χώρους, λόγω της ιδιότυπης σχέσης που εγκα-

θιστά μεταξὺ φιλοσοφίας καὶ μύθου. Γιατί, ἐνῶ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ ὁ μῦθος ἦταν ὑποταγμένος σὲ μαγικὲς καὶ θρησκευτικὲς δοξασιές, βαθμιαία ἡ ἑλληνικὴ διάνοηση κατόρθωσε νὰ τὸν ἀπελευθερώσει ἀπὸ τὸ βαρὺ του φορτίο καὶ νὰ τὸν ἀναγάγει σὲ φορέα ὑψηλῶν φιλοσοφικῶν ἰδεῶν προσδίδοντάς του μὴ ἀρχετυπικὴ διάσταση. Ὡστόσο αὐτὴ ἡ προσέγγιση τῆς φιλοσοφίας πρὸς τὸ μῦθο δὲν κράτησε πολὺ, ἀφοῦ μετὰ τὴ φιλοσοφία τοῦ Πλάτωνα, ποὺ ἀναδείχθηκε ἀριστοτέχνης στὸ εἶδος, ὁ μῦθος πιασγύρισε σὲ παλαιότερους τύπους τόσο κατὰ τὴ μορφή ὅσο καὶ κατὰ τὴ λειτουργικότητά του.

Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ διάνοηση ἡ σχέση τοῦ μύθου πρὸς τὸν λόγο ἔχει μὴ ἀκόμη πτυχή. Συνδέθηκε μὲ τὴ διαπάλη τοῦ παλαιοῦ μὲ τὸ καινούργιο σὲ κοινωνικὸ ἐπίπεδο, τῆς προόδου πρὸς τὸν συντηρητισμὸ, ἀποκρίνοντας πολιτικὴ χροιά. Συγκεκριμένα οἱ ἑλληνικὲς πόλεις ἑξαιτίας τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν συνθηκῶν ποὺ ἐπικρατοῦσαν σὲ αὐτὲς συνειδητοποίησαν τὴν ἀνάγκη νὰ προσανατολιστοῦν σὲ μὴ νέα ἠθικὴ, ἡ ὁποία θὰ ἦταν ἱκανὴ νὰ διασφαλίσει τὴν κοινωνικὴ συνοχὴ καὶ τὴν εὐρυθμὴ λειτουργία τοῦ πολιτεύματος καλύτερα ἀπὸ τὴ θρησκεία ἢ τὰ καθιερωμένα ἔθιμα. Ἔτσι ὁ μῦθος ἀναγκάζεται νὰ ὑποχωρήσει καὶ νὰ δώσει τὴ θέση του στὸν πρακτικὸ φιλοσοφικὸ λόγο, ὁ ὁποῖος εὐαγγελίζεται γιὰ τοὺς πολῖτες μὴ στέρηση βᾶση προκειμένου νὰ διευθετήσουν τὰ ἀντικρουόμενα συμφέροντά τους καὶ νὰ ὀργανώσουν καλύτερα τὴν κοινὴ τους ζωὴ. Σὲ κοινωνικὸ ἐπίπεδο ὁ ἀγῶνας τοῦ λόγου ἐνάντια στὸ μῦθο ἐκφράστηκε μέσα ἀπὸ τὴ σύγκρουση τῆς παραδοσιακῆς ἀριστοκρατίας, ποὺ κατεῖχε οἰκογενειακὰ δικαιώματα νομῆς τῆς ἐξουσίας, πρὸς τὴν ἀστική τάξη, ποὺ εἶχε ἀποκτήσει οἰκονομικὴ δύναμη χωρὶς, ὥστόσο, ἀντίστοιχη πρόσβαση στὴν ἐξουσία. Ὅλα αὐτὰ ἐπέδρασαν στὴ φιλοσοφία καὶ τὴν ἔκαναν νὰ ἀλλάξει προσανατολισμὸ. Ἀποσπᾶται ἀπὸ τὴν μελέτῃ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ στρέφει τὸ ἐνδιαφέρον της στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴ μελέτῃ τῆς συμπεριφορᾶς του. Ἡ φιλοσοφία γίνεται γιὰ τὸν ἄνθρωπο αὐτοσκοπὸς καὶ ταυτόχρονα κατορθώνει νὰ ὀριοθετήσει τὸ χῶρο της ἀπέναντι στὶς ὁμορὲς δραστηριότητες τῆς ἐπιστήμης, τῆς τέχνης καὶ τῆς θεολογίας. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ φτάνουμε στὴν ἀκμὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα, ὅπου παρατηρεῖται μὴ κορυφαία ὅσο καὶ σύντονη ἀνάπτυξη σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τοῦ ἐπιστητοῦ στὴν τέχνη, στὴν ἐπιστήμη, στὴν πολιτικὴ, στὴ φιλοσοφία. Σὲ αὐτὸ τὸ πολιτιστικὸ περιβάλλον ἡ καθαρὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα ἐρχεται νὰ συμπληρώσει ἀρμονικὰ τὸ ἔργο τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ προσφέροντάς του τὸ σταθερὸ ὑπόβαθρο προκειμένου νὰ ἀναπτύξει τὰ ἐπιχειρήματά του. Ἔτσι ἀναπτύσσονται ὁλοκληρωμένα φιλοσοφικά συστήματα μὲ κοσμολογικὲς, ἠθικὲς καὶ αἰσθητικὲς θεωρίες ποὺ ἐπιχειροῦν νὰ προσδιορίσουν τίς ἀπώτερες ἀρχές, ποὺ διέπουν τὰ φαινόμενα τοῦ κόσμου μας καὶ νὰ προσφέρουν στὸν ἄνθρωπο ἐναλλακτικοὺς τρόπους βίου. Ἀκόμα, ὁμως, καὶ ὑπ' αὐτὲς τίς νέες συνθήκες ἡ πάλαι ποτὲ μύθου πρὸς τὸν λόγο δὲν ἔχει κριθεῖ τελεσίδικα. Γι' αὐτὸ καὶ μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δύο τάσεις στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα μὴ ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ παρελθόν, ἀπὸ μυθικὲς δηλαδὴ καὶ μαγικὲς ἀντιλήψεις, καὶ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τοὺς πυθαγόρειους καὶ μὴ ἀλλὰ ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν ὀρθὸν λόγον εἶναι ἀδέσμευτη καὶ ἀποβλέπει στὴν ἐξαντλητικὴ γνῶση τοῦ ἀντικειμένου της καὶ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τοὺς ἱπποκρατικούς. Γιὰ μὴ στιγμὴ μάλιστα, ἑξαιτίας τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν ποὺ ἐπικράτησαν στὸν ἐλλαδικὸν χῶρον μὲ τίς συνεχῆς ἐμφύλιες διαμάχες, ἡ πίστη στὸν λόγον κινδύνευσε νὰ χαθεῖ καὶ νὰ ὑπερισχύσει ὁ μῦθος. Γιατί ὁ πόλεμος διόγκωσε τὰ κοινωνικὰ προβλήματα τῶν ἑλληνικῶν πόλεων πυροδοτώντας μὴ σειρά ἀντιδικῆς γνῶς ἀπὸ θέματα καθελυγὰ ἅλντα, ὅπως τὰ καθήκοντα καὶ τὰ δικαιώματα τῶν πολιτῶν, τὸ νόημα τῆς κοινωνικῆς δικαιοσύνης καὶ τῶν νόμων, τίς σχέσεις τοῦ ἀτόμου πρὸς τὸ κοινωνικὸ σύνολο καὶ τὴν ἐξουσία, φέροντας στὴν ἐπιφάνεια ὅλες τίς ἀντιφάσεις. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ φιλοσοφία κινδυνεύει νὰ μετατραπῇ σὲ σοφιστεία καὶ νὰ ὑποχωρήσει ἐναντί τῆς ρητορικῆς. Καὶ μολονότι χρειάστηκαν τόσες περιπέτειες γιὰ νὰ κατορθώσει τελικὰ ὁ φιλοσοφικὸς λόγος νὰ ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὴν ἀσάφεια τοῦ μύθου, ὁ ἐξανθρωπισμὸς τῆς φιλοσοφίας κινδυνεύει

τώρα να μετατραπεί σε σολιψισμό. Για άλλη μία φορά όμως η ελληνική φιλοσοφία κατόρθωσε να υπερισχύσει του μύθου. Έτσι, όχι μόνο δεν ακολούθησε το δρόμο του σκεπτικισμού και της ρητορικής αντί της διαλεκτικής, αλλά και πέτυχε να εκμεταλλευθεί την κρίση που πέρασε για να ανανεώσει τη δυναμικότητά της και να κατορθώσει στα επόμενα βήματά της να απαλλαγεί από αυτό το διπλό εφιάλη που παρά λίγο να την απονευρώσει, το δογματισμό δηλαδή και την ασάφεια.

Αν θελήσουμε εν κατακλείδι να επισκοπήσουμε τη σχέση του μύθου προς το λόγο έχοντας ως γνώμονα τη σχέση της ανατολικής προς την ελληνική φιλοσοφία θα μπορούσαμε να σημειώσουμε τα εξής: πρώτον, η ανατολική φιλοσοφία ζήτησε να υποτάξει τον άνθρωπο στον κόσμο, ενώ, αντίθετα, η ελληνική φιλοσοφία θέλησε να υποτάξει τον κόσμο στον άνθρωπο ή τουλάχιστον να τους συμφιλιώσει. Αυτό η ελληνική φιλοσοφία το πέτυχε γιατί κατόρθωσε να υποκαταστήσει την παντοδυναμία του μύθου με την παντοδυναμία της λογικής.

Δεύτερον η ανατολική και η ελληνική φιλοσοφία μεταχειρήστηκαν διαφορετικά το μύθο και διαφορετικά το λόγο γιατί προσέβλεπαν σε διαφορετικά ιδανικά. Η ανατολική φιλοσοφία προσβλέπει στον σοφό και ολοκληρωμένο άνθρωπο δηλαδή όχι μόνο στον φρόνιμο, που έχει εμπειρία ζωής και ζει σύμφωνα με τους κανόνες που αποκόμισε από την εμπειρία του προσφέροντας τον εαυτό του ως παράδειγμα για τους άλλους, αλλά και στον μορφωμένο, που κατέχει τις επιστημονικές γνώσεις που θα του επιτρέψουν να αξιολογήσει τον κόσμο μας και να μην παρασύρεται από τα φαινόμενά του. Αντίθετα η ελληνική φιλοσοφία δεν έχει ως ιδανικό της το σοφό αλλά το φιλόσοφο. Αυτόν δηλαδή που αγαπά τη μάθηση και τολμά να οραματίζεται τον κόσμο μας διαφορετικά απ' ό,τι είναι, χωρίς να νοιάζεται αν οι άλλοι θα τον πουν ρομαντικό ή παιδί. Γιατί ο φιλόσοφος επιθυμεί να γίνει σοφός ή να μαθητεύσει κοντά στους σοφούς, ό ίδιος όμως είναι αιώνιος αρχάριος γι' αυτό και δεν γνωρίζει τίποτε περισσότερο από την αγνοία του και την δρεξή του για τη γνώση. Ένώ, λοιπόν ο σοφός ικανοποιείται με τη γνώση που κατακτά, ο φιλόσοφος δεν μένει σε τίποτε σταθερό και επιθυμεί διαρκώς το νέο.

Π. Ν. ΠΑΝΤΑΖΑΚΟΣ
(Αθήναι)

VARIA

1. Ἡ ἔννοια τῆς «Συμμετρίας» ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τοῦ Ἐμπεδοκλέους.

Ἡ ἔκφρασις τοῦ Α. BAUMANN, ὅτι Das Vollkommenste muss auch die vollkommenste Gestalt besitzen¹ διέπει ὁλόκληρον τὸ σύστημα τοῦ ἐξ Ἀκράγαντος Φιλοσόφου.

Ἐν πρώτοις ἡ ἔννοια τοῦ «Σφαίρου» ἀντιπροσωπεύει πάντοτε τὴν ἔννοιαν τῆς συμμετρίας, διότι ἐνέχει ἐν ἑαυτῇ ἀναλογίαν:

ἀλλὰ σφαῖρος ἦν καὶ <πάντοθεν> ἴσος ἐαυτῷ²

καὶ ὀνομάζει τοῦτον οὗτος κρύπτην ἁρμονίας:

οὕτως Ἀρμονίης πυκινῷ κρύφῳ ἐστήρικται

Σφαῖρος κυκλοτερὴς μονίῃ περιγέει γαίων³.

Ἡ ἁρμονία κατ' αὐτὸν εἶναι μία συμμετρία τῶν στοιχείων, τῶν «ρίζωμάτων», δηλαδὴ τοῦ πυρός, τοῦ ἀέρος, τῆς γῆς καὶ τοῦ ὕδατος· πᾶν τὸ γινόμενον εἶναι ἀποτέλεσμα ἀριθμητικῶν ἀναλογιῶν, εἶναι ἡ «κράσις συμμετρίας»⁴. Ὁ Ἐμπεδοκλῆς ἐξετάζει τὴν ἔννοιαν τῆς αἰσθήσεως καὶ ὀρίζει ταύτην ὡς «μεῖξιν ὁμοίων στοιχείων»⁵ (πβ. ΘΕΟΦ., π. αἰσθ. 9): εἰτα θεωρεῖ τὴν αἰσθησιν τῆς ὁράσεως ὡς συγκεκλιμένη ἐξ ἴσων μερῶν ὕδατος καὶ πυρός: ἀριστα δὲ κεκρασθαι καὶ βελτίστην εἶναι τὴν ἐξ ἁμφοῖν ἴσων συγκεκλιμένην⁶ (ΘΕΟΦ., π. αἰσθ. 8 κ. ἐξ. – Diels 50).

1. *Formen der Argumentation bei den Vorsokratischen Philosophen*, Würzburg, 1906, σ. 37.

2. Ἀπ. 29.

3. Ἀπ. 27 καὶ 28.

4. Παρ' Ἐμπεδοκλεῖ τὸ ὅμοιον διὰ τοῦ ὁμοίου γινώσκειται (ἀπ. 109) καὶ τοῦτου τὴν εὐρεσιν ἐπιζητεῖ: Παρμενίδης μὲν καὶ Ἐμπεδοκλῆς καὶ Πλάτων τῷ ὁμοίῳ <ἐν. ποιοῦσι τὴν αἰσθησιν> (ΘΕΟΦ., π. αἰσθ. 1 κ. ἐξ. καὶ Diels 499 κ. ἐξ.)· ἀλλὰ καὶ τὸ συναίσθημα ἀκόμη τοῦ ἡδέος δὲν εἶναι ἡ ἡ κρᾶσις ὁμοίων στοιχείων: ἡδεσθαι δὲ τοῖς ὁμοίοις κατὰ τε <τά> μόρια καὶ τὴν κρᾶσιν, λυτεῖσθαι δὲ τοῖς ἐναντίοις (πβ. ΘΕΟΦ., π. αἰσθ., 9 κ. ἐξ. ὡς καὶ 16 καὶ 23 κ. ἐξ. καὶ E. ZELLER, *Philos. d. Griechen I*, 729)· καὶ: Ἐμπεδοκλῆς τὰς ἡδονὰς γίνεσθαι τοῖς μὲν ὁμοίοις <ἐκ> τῶν ὁμοίων... τὰς δ' ἀλγυδόνας τοῖς ἐναντίοις (Diels 398), ἐπίσης: τὰς δὲ ἡδονὰς ἐξ οἰκείου κατὰ τὰς τῶν συγγενῶν καὶ ὁμοίων κρᾶσεις, τὰς δὲ ὀχλήσεις καὶ τὰς <ἀλγυδόνας ἐξ ἀνοικείου> (Αἴτ., V 28, D. 440).

5. Πβ. τὴν ἐξηγήσιν τῆς αἰσθήσεως τῆς ὁράσεως παρὰ ΘΕΟΦΡΑΣΤΩ 7-8 (Diels 500), παρ' ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙ, *Π. αἰσθ.*, 2 437 b 9 καὶ παρὰ ΠΛΟΥΤΑΡΧΩ *Π. ἀρεσκ.*, IV 9, 3· ἀντιθέτως ἡ μὴ καλὴ ὄρασις γίνεταί, ὅταν ἡ μεῖξις τῶν στοιχείων τυγχάνῃ ἀσύμμετρος: τὰς ὄψεις ὧν ἀσύμμετρος ἡ κρᾶσις... ἀμαυροῦσθαι (Diels 178, 17).

6. Πβ. καὶ ἀπ. 23· ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ φαινόμενῳ τῆς ἀναπνοῆς ἀνευρίσκει ὁ Ἐ. σχέσεις ἀναλογίας, πβ. ἀπ. 100: πάλιν ἐκπνέει ἴσον ὀπίσσω. Ἐπίσης ἐν τῇ περὶ ἀπορροῶν αὐτοῦ θεωρίᾳ τοποθετεῖ τὴν ἐξηγήσιν τοῦ φαινομένου τῆς ἔλξεως τοῦ σιδήρου ἐκ τοῦ μαγνήτου· αἱ ἀπορροαὶ αἱ ὅποιαι διαφεύγουσιν ἐκ τοῦ μαγνήτου πρὸς τὸν σίδηρον καὶ ἀντιθέτως ἔχουσι σύμμετρον κατασκευὴν: περὶ τῆς Ἡρακλείας λίθου διὰ τί ἔλκει τὸν σίδηρον. Ἐ. μὲν ταῖς ἀπορροαῖς ταῖς ἀπ' ἁμφοτέρων καὶ τοῖς πόροις τοῖς τῆς λίθου συμμέτροις οὖσιν ταῖς ἀπὸ τοῦ σιδήρου τὸν σίδηρον φέρεσθαι λέγει πρὸς τὴν λίθον (Diels, *Frs. d. Vors. A.* 89, 10, σ. 306). Πβ. ἐπίσης τὰ περὶ ἀπορροῆς παρὰ ΠΛΑΤΩΝΙ, *Μένων*, 76 c. Ἀξίον ἔτι σημειώσεως εἶναι ὅτι ὁ Ἐ. ὀρίζει τὴν ἔννοιαν τοῦ χρώματος ὡς ἐξῆς: ἀπορροή σχημάτων ὄψει σύμμετρος καὶ αἰσθητός.

Ἐν ὀλίγαις λέξεσιν πᾶν φαινόμενον αἰσθήσεως δὲν εἶναι τι ἄλλο ἢ τὸ «σύμμετρον τῶν πόρων πρὸς τὰς ἀπορροάς⁷»: ὅλως γὰρ ποιεῖ τὴν μίξιν τῇ συμμετρίᾳ τῶν πόρων (ιδε DIELS 178, 5-180, 87, 16.90, 39): εἴτα ὁ Ἐμπεδοκλῆς ἐξετάζει τὴν ἔννοιαν τῆς νοήσεως ἥτις γίνεται κατ' αὐτὸν διὰ τῶν ὁμοίων: τὸ μὲν γὰρ φρονεῖν εἶναι τοῖς ὁμοίοις, τὸ δ' ἀγνοεῖν τοῖς ἀνομοίοις (ΘΕΟΦ. Π. αἰσθ., 10): θεωρεῖ δὲ οὗτος τελείαν γνῶσιν ἐκείνην, ἥτις ἐπιτυγχάνεται διὰ τῆς μείξεως ἴσων στοιχείων: ὅσοις μὲν οὖν ἴσα καὶ παραπλήσια μέμικται καὶ μὴ διὰ πολλοῦ μὴδ' αὖ μικρὰ μὴδ' ὑπερβάλλοντα τῷ μεγέθει, τούτους φρονημωτάτους εἶναι καὶ κατὰ τὰς αἰσθήσεις ἀκριβεστάτους· ἀντιθέτως, ἐὰν ἡ μίξις δὲν ἤθελε γίνεαι ἐξ ὁμοίων καὶ ἴσων μερῶν, τότε οἱ ἄνθρωποι γίνονται ἀφρονέστατοι ...: ὅσοις δ' ἐναντίως, ἀφρονεστάτους, καὶ ὧν μὲν μανὰ καὶ ἀραιὰ κεῖται τὰ στοιχεῖα, νωθροὺς καὶ ἐπιτόνους· ὧν δὲ πυκνὰ καὶ κατὰ μικρὰ θετρανσμένα, τοὺς δὲ τοιούτους ὀξεῖς· φερομένους καὶ πολλοὺς ἐπιβαλλομένους ὀλίγα ἐπιτελεῖν διὰ τὴν ὀξύτητα τῆς τοῦ αἵματος φορᾶς· οἷς δὲ καθ' ἐν τι μόριον ἡ μέση κράσις ἐστὶ, ταύτη σοφοὺς ἐκάστους εἶναι· διὸ τοὺς μὲν ῥήτορας ἀγαθοὺς, τοὺς δὲ τεχνίτας, ὡς τοῖς μὲν ἐν ταῖς χερσὶ, τοῖς δὲ ἐν τῇ γλώττῃ τὴν κράσιν οὔσαν· ὁμοίως δ' ἔχειν καὶ κατὰ τὰς ἄλλας δυνάμεις (ΘΕΟΦ. Π. αἰσθ., 11).

Τέλος ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ τὸ φαινόμενον ἀκόμη τοῦ ὕπνου δέχεται ὡς ψῆξιν συμμετρικῆν τοῦ αἵματος· ἀντιθέτως, ἐὰν ἡ ἀνωτέρω ψῆξις δὲν εἶναι συμμετρικὴ, τότε ἔχομεν τὸ φαινόμενον τοῦ θανάτου: Ἐ. τὸν μὲν ὕπνον καταψύξει τοῦ ἐν τῷ αἵματι θερμοῦ συμμετρῶ γίνεσθαι, τῇ δὲ παντελεῖ θάνατον (ΑΕΤ. V 24, 2 DIELS 435). Ἐπίσης κατὰ τινὰ πληροφορίαν τοῦ ΑΕΤΙΟΥ (V 19,5 DIELS 430) ζῶα συγκείμενα ἐξ ἴσων μερῶν στοιχείων δύναται νὰ γεννηθῶσιν εἰς ὅλας τὰς χώρας τῆς γῆς⁸.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω σαφὲς καθίσταται, ὅτι πᾶν τὸ γινόμενον καὶ ὑπάρχον δὲν εἶναι ἡ ἢ «κράσις συμμετρίας», τουτέστι μίξις ἐκ τῶν μερῶν τῶν τεσσάρων ἀρχικῶν στοιχείων, λαμβανομένων πάντοτε κατ' ἀναλογίαν καὶ ἀριθμητικῶς.

Θὰ ἡδυνάτο τις προσέτι νὰ γράψῃ πολλὰ καὶ καλὰ περὶ τῆς ἀνωτέρω ἐννοίας, ἀλλὰ πάντα ταῦτα ἀποτελοῦν ἀντικείμενον τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν.

2. Παρατηρήσεις εἰς ἀποσπάσματα τοῦ Ἡρακλείτου

1. Ἐν τοῖς ἀποσπάσμασι 119 καὶ 78 τοῦ Ἡρακλείτου παρατηρεῖ τις τὴν στενὴν σχέσιν

7. Χαρακτηριστικὸν τυγχάνει ὅτι οὐδεμία ἀνάμειξις ὑγρῶν κατὰ τὸν Ἐμπεδοκλέα εἶναι δυνατὴ, ἐὰν δὲν ὑπάρχωσιν εἰς αὐτὰ συμμετρικοὶ πόροι:

Πβ. ἀπ. 90 ὥς γλυκὺ μὲν γλυκὺ μάρπτε, πικρὸν δ' ἐπὶ πικρὸν δρουνεν
ὄξυ δ' ἐπ' ὄξυ ἔβη, δαερὸν δ' ἐποχεῖτο δαερῶ
ἐπίσης καὶ οἶνον... μᾶλλον ἐνάρθμιον, αὐτὰρ ἐλαίφ
οὐκ ἐθέλει. (ἀπ. 91).

Ἰδὲ ἐπίσης καὶ τὸ τοῦ ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ, π. Αἰσθήσεως 12: ὅλως γὰρ ποιεῖ τὴν μίξιν τῇ συμμετρίᾳ τῶν πόρων· διόπερ ἐλαιὸν μὲν καὶ ὕδωρ οὐ μείγνυσθαι (πβ. ἀπ. 91), τὰ δὲ ἄλλα ὑγρά καὶ περὶ ὧν δὴ καταριθμεῖται τὰς ἰδίας κράσεις, ὥστε πάντα τε αἰσθησεται καὶ ταῦτόν ἐσται μίξις καὶ αἰσθήσις καὶ αὔξησις· πάντα γὰρ ποιεῖ τῇ συμμετρίᾳ τῶν πόρων, ἐὰν μὴ προσθῇ τινα διαφοράν (Πβ. καὶ E. ZELLER, *Die Philos. d. Griechen I*, 693).

8. Ἐν τοῖς ἀποσπάσμασι 96 καὶ 98 ἀναφέρονται πρῶτον μὲν τὰ περὶ συστάσεως τῶν ὁστών, ὅτι δηλ. δεόν νὰ ἐπιτελεσθῇ αὕτη διὰ τῆς μείξεως τῶν τεσσάρων στοιχείων κατόπιν διαφορῶν ἀναλογιῶν τῶν μερῶν αὐτῶν καὶ δεύτερον (98,4) τὰ περὶ σαρκὸς καὶ αἵματος· ὅτι δηλαδή ἀμφότερα ταῦτα ἀποτελοῦσι σύνθεσιν τῶν μνημονευθέντων στοιχείων, πάλιν κατόπιν ἀναλογιῶν. Ἐπίσης καὶ τὸ ἐξῆς χωρίον: διὰ δὲ συμμετρίας τῆς κράσεως τὸν τοῦ ἀρρενος καὶ τοῦ θήλεος περιέχειν λόγον (DIELS 172, 70) δηλοῖ τὴν ἔννοιαν τοῦ λόγου, τουτέστι τῆς ἀναλογίας κτλ.

του νοήματος τούτων και καθ' ἡμᾶς δὲ θὰ ἀπετέλουν ταῦτα χωρίον ὁμοιογενὲς εἰς τὸ περὶ «φύσιος» ἔργον τοῦ Ἡρακλείτου. Ἐν τοῖς ἐξῆς θὰ προσπαθήσωμεν νὰ σχολιάσωμεν τὰ ἀνωτέρω ἀποσπάσματα, ἂν καὶ ταῦτα ἔχουσι δεόντως ἐπεξεργασθῇ ὑπὸ νεωτέρων ἐρευνητῶν ἀλλὰ κατ' ἄλλον βεβαίως τρόπον⁹.

Ἐν τῷ 119^ο ἀποσπάσματι μνημονεύονται τὰ ἐξῆς: *Ἦθος ἀνθρώπων δαίμων*· τὸ ἦθος ἐνταῦθα ἔχει τὴν σημασίαν τοῦ χαρακτήρος· καὶ χαρακτήρα νοοῦμεν τὸ σύνολον τῶν ψυχικῶν ιδιοτήτων τοῦ ἀνθρώπου, αἵτινες προσδιορίζουσι τὰς πράξεις αὐτοῦ, ἐν ἄλλαις λέξεσιν, ὁ μόνιμος τρόπος τοῦ πράττειν. Αἱ ψυχικαὶ ὁμῶς ιδιότητες ἀπορρέουσι πάσαι ἐκ τῆς παγκοσμίου ψυχῆς, ἥτοι τῆς ψυχῆς τοῦ Σύμπαντος· καὶ ψυχὴν τοῦ Σύμπαντος καλεῖ ὁ Ἡράκλειτος τὴν ἔννοιαν τοῦ «ἀρχεγόνου πυρός», τοῦ Θεοῦ, τοῦ ὁποίου ἡ ἔννοια ἀντιπροσωπεύεται ἐνταῦθα διὰ τῆς λέξεως *δαίμων*¹⁰. Ἐπομένως ὁ χαρακτήρ τοῦ ἀνθρώπου, ἡ σταθερὰ δηλαδὴ κατεῦθυνσις τῆς βουλήσεως αὐτοῦ πηγάζει ἐκ τῆς ψυχῆς τοῦ σύμπαντος, ἥτοι τοῦ Θεοῦ.

Ἐν τῷ 78^ο ἀποσπάσματι τοῦ Ἡρ. μνημονεύονται τὰ κάτωθι: *Ἦθος γὰρ ἀνθρώπειον μὲν οὐκ ἔχει γνώμας*¹¹, *θεῖον δὲ ἔχει*. Ἐν τῷ μνημονευθέντι ἀποσπάσματι ὁ Ἡρ. συμπληροῖ καὶ ὁλοκληρώνει τὴν σκέψιν αὐτοῦ. Ἐνταῦθα φαίνεται, ὅτι ἀρνεῖται εἰς τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα τὴν δυνατότητα τῆς γνώσεως τοῦ ἀληθοῦς καὶ γενικῶς τὴν ικανότητα, ὅπως πράξῃ οὗτος τὸ ὀρθόν. Κατ' αὐτὸν αἱ ψυχικαὶ ἐκεῖναι ιδιότητες, αἵτινες ἀπορρέουσιν ἐκ τῆς ψυχῆς τοῦ Σύμπαντος, καὶ ἀπαρτίζουν τὸν χαρακτήρα τοῦ ἀνθρώπου, ὅστις πάλιν ἔχει τὸ κέντρον αὐτοῦ εἰς τὴν ἀνθρωπίνην ψυχὴν, θὰ ἔδει τὴν κατεῦθύνωσι τοῦτον εἰς τὴν γνῶσιν τοῦ ἀληθοῦς καὶ εἰς τὴν ὀρθὴν ὁδὸν τοῦ πράττειν, ἀλλὰ πάντα ταῦτα δυστυχῶς δὲν προσφέρονται διὰ τὸν ἄνθρωπον εἰ μὴ μόνον διὰ τὸ θεῖον.

Ὁ Ἡρ. θεωρεῖ τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου ὡς μοῖραν τοῦ θεοῦ πυρός (τῆς παγκοσμίου ψυχῆς), ἥτις εὐρίσκεται ἐγκλωβισθεῖσα ἐντὸς αὐτοῦ τοῦ σώματος· *ὅτε μὲν γὰρ ἡμεῖς ζῶμεν, τὰς ψυχὰς ἡμῶν τεθνάναι καὶ ἐν ἡμῖν τεθάφθαι, ὅτε δὲ ἡμεῖς ἀποθνήσκομεν τὰς ψυχὰς ἀναβιοῦν καὶ ζῆν* (ΣΕΞ. ΕΜΠ. πρὸς Πυρρ. III, 230) καὶ ἐκεῖ διαμένουσα καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου ἀτόλλυσι τὴν θεῖαν ιδιότητα, ἣν πρότερον εἶχεν, ὡς συνηνωμένη μετὰ γῆινων στοιχείων καὶ ἀποθνήσκει, δηλ. τὸ θεῖον πῦρ σβέννυται, διὰ τοῦτο ἀκριβῶς ὁ ἄνθρωπος, καίτοι ἔχει τὸ θεῖον (τὴν ψυχὴν) ἐντὸς αὐτοῦ, βαδίζει πρὸς τὴν ἀναλογίαν καὶ εἰς τὴν ἀσάφη τῶν πραγμάτων γνῶσιν¹²· καὶ μόνον, ὅταν ὁ ἄνθρωπος ἀποθάνῃ τὸ εὐρισκόμενον ἐντὸς αὐτοῦ θεῖον πῦρ ἀνάπτει¹³, δηλαδὴ ἡ μέχρι πρὸ ὀλίγου

9. Bruno SNELL, *Die Sprache Heraklits: Hermes* 61 (1926), σ. 363 κ. ἐξ. Ἰδὲ καὶ E. HOFFMANN, *Die Sprache und die archaische Logik*, Tübingen, 1925. — O. GIGON, *Untersuchungen zu Heraklit*, Leipzig, 1935 καὶ ἐν ἀποσπ. 78 καὶ 119 — Περὶ τοῦ ἀπ. 119, πβ. καὶ τὰς σκέψεις τοῦ HEIDDEGER.

10. Ὅτι ἡ λ. «δαίμων» ἔχει πλὴν τῆς σημασίας τοῦ θεοῦ καὶ πλείστας ἀκόμη σημασίας, ὡς τὴν τῆς τύχης, εἶναι γνωστόν. Τὰ τοιαῦτα ὑπάρχουσιν ἐν ἀφθονίᾳ παρὰ E. RODE, *Psyche*, Tübingen, 1910 (5η + 6η ἐκδόσις).

11. Ὁ W. JAEGER ἐν *Theology of the Early Greek Philosophers*, Oxford 19.7, σ. 233 θεωρεῖ τὴν «γνώμην» ὡς γνῶσιν τοῦ μέτρου καὶ σχετίζει τοῦτην διὰ τῶν ἀποσπασμάτων 30 καὶ 31· ὅτι δὲ ἡ γνώμη ἔχει τὴν σημασίαν τῆς γνώσεως πβ. ἐν Θεόγνιδι στίχ. 1171: *Γνώμην Κύρνε Θεοὶ θνητοῖσι διδοῦσιν ἄριστον / ἀνθρώποις· γνώμη πείρατα παντός ἔχει*.

12. A. N. ZOUMPOS, *Die metaphysische Bedeutung des Wortes "Ades" bei Herakleitos: Actes du Xème Congrès International de Philosophie*, Τόμος 12ος, σ. 54.

13. A. N. ZOUMPOS, *Interprétation philosophique du vingt sixième fragment d'Héraclite: Revue des Études Grecques* 59-60 (1946-47), σ. 5.

τεθνεῶσα ψυχὴ ζῇ καὶ ἐλευθεροῦται τῶν δεσμῶν τοῦ σώματος· λίαν παραστατικῶς διδάσκει ὁ Ἡρ., ὅτι οἱ ἄνθρωποι εἶναι θεοὶ θνητοί, οἱ δὲ θεοί, ἄνθρωποι ἀθάνατοι, οἵτινες ζῶσι διὰ τοῦ θανάτου τῶν ἀνθρώπων καὶ ἀποθνήσκουσι διὰ τῆς ζωῆς ἐκείνων¹⁴. ἐπομένως καὶ συμφάνως πρὸς τὴν θεωρίαν τῆς ῥοῆς¹⁵ οὐδεμία ψυχὴ δύναται νὰ μείνῃ αἰωνίως ἐν σημείῳ τινί, ἀλλ' ὑπάρχει ἀνάγκη ἀλλαγῆς¹⁶. ἐπομένως ὁ Θεὸς θά ἔδει ὑπὸ τὴν μορφὴν τῆς ψυχῆς – πυρὸς νὰ κατευθύνῃ ἐκάστου τὰς πράξεις καὶ συνεπῶς τόσον ἢ νόησις ὅσον καὶ ἡ βούλησις αὐτοῦ νὰ ἐξησφάλιζον εἰς τὸν ἄνθρωπον τὴν γνῶσιν καὶ τὴν πράξιν τοῦ ὀρθοῦ, πλὴν ὁμως διὰ τοὺς ἀνωτέρω λόγους, καθ' οὓς ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου ἀποθνήσκει ζῶντος ἔτι τοῦ ἀνθρώπου, δὲν ἐπιτυγχάνονται τὰ ἀνωτέρω, διότι τῷ μὲν θεῷ καλὰ πάντα καὶ ἀγαθὰ καὶ δίκαια, ἄνθρωποι δὲ ἅ μὲν ἄδικοι ὑπελήφασιν ἅ δὲ δίκαιοι (ἀπ. 102).

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω σαφὲς καθίσταται, ὅτι ὁ Ἡρ. θεωρεῖ τὴν νόησιν καὶ τὴν βούλησιν τοῦ ἀνθρώπου ἀνεξαρτήτους τῆς θείας Οὐσίας, ἂν καὶ θά πῦχτο οὗτος, ὁ ἄνθρωπος νὰ ἐξηρτάτο παντάπαις ἐκ τοῦ Θεοῦ, ἀλλὰ παρὰ τὰ διαμαρτυρίας αὐτοῦ πάντες οἱ ἄνθρωποι δὲν ἀκολουθοῦσι τὸν κοινὸν καὶ θεῖον λόγον, ἐνῶ κατ' αὐτὸν θά ἔδει ἔπεσθαι τῷ < ξινῶ, τουτέστι τῷ> κοινῷ ξινὸς γὰρ ὁ κοινός (ἀπ. 2). Ταῦτά ἐστιν ἱκανά, ἵνα δεῖξωσι ὅτι ὁ χαρακτήρ τοῦ ἀνθρώπου ἀδυνατεῖ νὰ ὁδηγήσῃ τὴν βούλησιν αὐτοῦ εἰς πράξεις ὀρθάς, διότι ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου δὲν γινώσκει τὸν «θεῖον λόγον» καὶ πράττει ἐπομένως οὗτος κατὰ τὸν «ἀνθρώπειον».

2. Ἐν τινι ἀποσπάσματι τοῦ Ἡρακλείτου μνημονεύονται τὰ ἑξῆς: *ὁκόσων λόγους ἦκουσα, οὐδεὶς ἀφικνεῖται ἐς τοῦτο, ὥστε γινώσκειν ὅτι σοφὸν ἐστὶ πάντων κεχωρισμένον*¹⁷. Εἶναι τοῖς πᾶσι γνωστὸν, ὅτι ἡ κοσμογόνος αὐτοῦ Ἀρχὴ εἶναι τὸ πῦρ ἐκ τοῦ ὁποῦντά πάντα συνεστάναι καὶ εἰς τοῦτο ἀνακίεσθαι¹⁸, τουτέστιν, ὅτι ὁ Θεὸς καὶ ὁ κόσμος εἶναι ἐν καὶ τὸ αὐτὸ πρᾶγμα (Panteismus)· ὁ Θεὸς καθ' Ἡράκλειτον εἶναι *ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός*¹⁹. Ἐπομένως τὸ Θεῖον κατ' αὐτὸν ἀλλοιοῦται συνεχῶς καὶ ποικίλας ὀνομασίας λαμβάνει, εἶναι συγχρόνως τοῦτο «ἐν καὶ πολλὰ»· ὁ Θεὸς ἔναντι τοῦ κόσμου, κατὰ τὴν Πανθεϊστικὴν ἀντίληψιν, εἶναι *Natura - naturans*, ἦτοι, ὅτι τὸ Θεῖον εἶναι «εἶδος» καὶ κινουσα δύναμις καὶ ὅτι ὁ κόσμος ἔναντι τοῦ Θεοῦ, δὲν εἶναι ἡ αὐτὴ αὐτὴ ἡ Θεία οὐσία ὡς ὕλη, ἦτοι ὡς κόσμος κεκινημένος (*Natura - naturata*)²⁰.

Νῦν δὲ ἂς ἐξετάσωμεν τὸ ἐν ἀρχῇ μνημονευθέν ἀπόσπασμα· ὁ Ἡράκλειτος διὰ τῆς ἐννοίας σοφὸν νοεῖ τὴν ἐννοιαν τοῦ Θεοῦ, ἦτοι, ὅτι τοῦτο πρέπει νὰ εἶναι ἀμγὲς παντὸς πρᾶγματος, ἢ ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ Ἀναξαγόρας διὰ τὸν Νῶν, ὅτι νοῦς δὲ ἐστὶν ἀπειρον καὶ αὐτοκρατὴς καὶ μέμικται οὐδενὶ χρήματι²¹ καὶ ἐπομένως μὴ ὑποκείμενον (= τὸ Θεῖον) εἰς

14. Ἀπ. 62: ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες.

15. ΑΡΙΣΤ. π. Οὐρανοῦ III, 1, 298 b 29: οἱ δὲ τὰ μὲν ἄλλα πάντα γίνεσθαι τε φασὶ καὶ ρεῖν, εἶναι δὲ παγίως οὐδέν.

16. ΣΤΟΒΑΙΟΥ, Ἐκλογαὶ I 906: Ἡράκλειτος μὲν γὰρ ἀμειβὰς ἀναγκαίως τίθεται ἐκ τῶν ἐναντίων, ὁδὸν τε ἄνω καὶ κάτω διαπορεύεσθαι τὰς ψυχὰς ὑπελήφε καὶ τὸ μὲν τοῖς αὐτοῖς ἐπιμένειν κάματον εἶναι, τὸ δὲ μεταβάλλειν φέρειν ἀνάπανσιν.

17. Ἀπ. 108.

18. ΔΙΟΓ. ΛΑΕΡΤ. IX, 7.

19. Ἀπ. 67.

20. Ὑπὸ τὴν αὐτὴν πῶς ἐννοίαν θὰ ἐκλάβωσιν ἀργότερον τὰ ἀνωτέρω, οἱ Giordano BRUNO (1548-1600) καὶ SPINOZA (1632-1677).

21. Ἀπ. 12.

μεταβολήν και εύρισκόμενον *κεχωρισμένον* τῶν ἄλλων πραγμάτων και συνεπῶς ἀμετάβλητον. Διὰ τῶν ἀνωτέρω λεχθέντων φαίνεται ὁ Ἡρ. ὡς ὁπαδὸς τοῦ πανθεϊσμοῦ ἀφ' οὗ τοποθετεῖ τὸ Θεῖον, ὡς «ἐνδοκόσμον»²², ἥτοι, ὅτι τοῦτο εἶναι *ἐκ πάντων ἐν και ἐξ ἐνός πάντα*²³, ἐν ᾧ συγχρόνως πιστεύει, ὅτι εἶναι δυνατόν ὁ κόσμος νὰ περιέχεται ἐν τῷ Θεῷ, χωρὶς ὅμως ὁ Θεὸς νὰ ταυτίζεται μετὰ τοῦ κόσμου (Panentheismus), διότι ὡς δεικνύεται ἐκ τοῦ 108ου ἀποσπάσματος, τὸ Θεῖον ἐνταῦθα δὲν ὑπόκειται ἐν τοῖς πράγμασι και ἐπομένως εἶναι τοῦτο ἀμετάβλητον, και δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀπόλυτον, «ὑπερβατικόν», ἥτοι μακρὰν πάσης συναφείας και ἀναμείξεως, ἐποπτεῖον πάντοτε διὰ τὴν εὐρυθμὸν λειτουργίαν σήμεντος κόσμου, ὡς «ἕτερον» τῶν ἄλλων πραγμάτων διὰ τῶν μνημονευθέντων διαγράφεται ἐν τῷ ἀνωτέρῳ ἀποσπάσματι ἀμυδρῶς πῶς ἡ θεωρία τοῦ «Πανενθεϊσμοῦ» (Panentheismus, ἡ ὑπὸ τοῦ Krause (1781-1832) τὸ πρῶτον διατυπωθεῖσα²⁴.

3. Ἀνσελμος ὁ Καντεμβουργίας και Ζήνων ὁ ἐκ Κιτίου.

Ἐν τῇ βραχείᾳ ταύτῃ ἀνακινώσκει, θὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι ἐν τινι ἀποδείξει, ἣν ἐχρησιμοποίησεν ὁ Ἀνσελμος ὁ Καντεμβουργίας (1033-1109) διὰ τὴν ὑπαρξίν τοῦ θεοῦ, δύναται νὰ εὑρῇ τις ἐν αὐτῇ σπέρματα ὁμοίων συλλογισμῶν τοῦ ἐκ Κιτίου Ζήνωνος τοῦ Στωϊκοῦ (336-264), ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀπόδειξιν περὶ ὑπάρξεως τῶν Θεῶν. Εἶναι τοῖς πᾶσι γνωστόν, ὅτι ὁ Ἀνσελμος θεωρεῖται ὁ εἰσηγητὴς τῆς ἀπὸ Καντίου λεγομένης ὄντολογικῆς ἀποδείξεως²⁵, δι' ἣς ἀποδεικνύει οὗτος τὴν ὑπαρξίν τοῦ Θεοῦ. Ὁ Κάντιος βεβαίως ἔλεγε τὴν ὡς ἂν ἀπόδειξιν, ὁ δὲ σύγχρονος τοῦ Ἀνσελμου, μοναχὸς ἐν τῷ μοναστηρίῳ «Mar - Moutier» και κόμης τοῦ Montigny, GAUNILON, ἐν τῷ ἔργῳ αὐτοῦ *Pro insipiente*, ἀπέδειξε τὴν σφαλεράν τοῦ Ἀνσελμου μέθοδον.

Ἀλλ' ὡς θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, δὲν θὰ ἔδει νὰ θεωρεῖται ὁ Ἀνσελμος ὁ κατ' ἐξοχὴν εἰσηγητὴς τῆς λεγομένης ὄντολογικῆς μεθόδου, ἀλλ' ὁ ἐκ Κιτίου Ζήνων. Ἐν τινι χωρίῳ τοῦ Σέξτου τοῦ Ἐμπειρικοῦ (πρὸς *Μαθημ.*, IX, 133) ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: Ζήνων δὲ και τοιοῦτον ἥρῳτα λόγον τοῖς θεοῖς *εὐλόγως ἂν τις τιμῶη* τοῖς δὲ *μὴ ὄντας οὐκ ἂν τις εὐλόγως τιμῶη* εἰσὶν ἄρα θεοί. Ἐνταῦθα ὁ Σέξτος ὁ Ἐμπειρικός φρονεῖ, ὅτι ὁ Ζήνων δέχεται τὴν ὑπαρξίν τῶν Θεῶν, διότι ὑπάρχει σήμερον ἡ λατρεία και ἡ τιμὴ εἰς τοὺτους· εἶναι πολὺν λογικόν, λέγει, νὰ ὑπάρχῃ λατρεία και τιμὴ εἰς τοὺς Θεοὺς, ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὑπάρχουσιν οὗτοι, ἐνῷ θὰ ἦτο παράλογον νὰ τιμῶμεν τοὺτους, ἐὰν οὗτοι δὲν ὑπῆρχον: τοῖς δὲ *μὴ ὄντας οὐκ ἂν τις εὐλόγως τιμῶη*. Ἐκ τῆς ἐννοίας τῆς λατρείας συμπεραίνει οὗτος τὴν ὑπαρξίν τῶν Θεῶν· ἐκεῖνο τὸ ὅποιον ἐνταῦθα οὗτος πρόκειται νὰ ἀποδείξῃ, ἥτοι τὸ ἀποδεικτέον, ἐκλαμβάνεται ἤδη ὡς ἀποδεδειγμένον.

Τὸ αὐτὸ ἀκριβῶς πράττει και ὁ Ἀνσελμος ἐν τῷ *Proslogium*²⁶ αὐτοῦ, ὅστις παραδέχεται, ὅτι ἐκ τῆς ἐννοίας τοῦ Θεοῦ, ἣν ἔχει ὁ ἄνθρωπος ἐν τῷ νῷ αὐτοῦ (*esse in intellectu*) δύναται νὰ συμπεράνῃ οὗτος και τὴν ὑπαρξίν ἐκείνου (*esse in re*)· λέγει δηλαδὴ, ἀφ' οὗ

22. Ἴδὲ και E. ZELLER, *Philos. d. Griechen I*, 2 σ. 668 κ. ἑξ. – Th. GOMPERZ, *Griech. Denker I*, 53.

23. Ἀπ. 10.

24. K. C. F. KRAUSE, *System d. Philosophie* 1889 (2α ἔκδοσις).

25. Περιττόν νὰ τονισθῇ ἐνταῦθα, ὅτι ἡ μέθοδος αὕτη δὲν εἶναι ὄντολογικὴ ἀπόδειξις ἀφ' οὗ προχωρεῖ τις ἐκ τῆς νοήσεως εἰς τὴν ὑπαρξίν, διότι ἡ οὐσία τοῦ Θεοῦ εἶναι ἀγνωστος ἡμῖν· ἐπομένως ἡ ἀπόδειξις αὕτη ἀναχωρεῖ οὐχὶ ἐκ τῆς οὐσίας τοῦ Θεοῦ, ἀλλὰ τουναντίον ἐκ τῆς ἐννοίας ἐκείνου, ὅπως ἀκριβῶς αὕτη παρίσταται εἰς τὴν ἀντίληψιν ἡμῶν.

26. Ἴδὲ τὴν ἀπάντησιν, εἰς τοὺς ἰσχυρισμοὺς τοῦ Ζήνωνος, τοῦ Διογένηος τοῦ Βαβυλωνίου, παρὰ τῷ ΣΕΞΤῳ τῷ ΕΜΠΕΙΡΙΚῳ (πρὸς *Μαθημ.* IX, 134-136).

υπάρχει τὸ ὑψιστον ὃν ἐν τῇ παραστάσει, ἣν σχηματίζει ὁ ἀνθρώπινος νοῦς, πῶς εἶναι δυνατόν νά μὴ ὑπάρχῃ καὶ ἐν τῇ πραγματικότητι, διότι ἡ ἐννοια τοῦ Θεοῦ, τοῦ ὑπάρχοντος πράγματι, περιέχει ἐν ἑαυτῇ τὴν παράστασιν τοῦ Θεοῦ, ὅστις ὑπάρχει ἐν ἡμῖν· ἔπειτα θὰ ἦτο ἄτοπον ὁ Θεός νά ὑπάρχῃ μόνον ἐν τῇ παραστάσει καὶ οὐχὶ ἐν τῇ πραγματικότητι. Ἀφ' οὗ λοιπὸν τὸ ἐν τῇ πραγματικότητι ὑπάρχον εἶναι ἀνώτερον τοῦ ἐν τῇ παραστάσει ὑπάρχοντος, ἔπεται ὅτι, τὸ μείζον θὰ ἔδει νά περιέχῃ καὶ τὸ ἔλασσον. Ἐνταῦθα σαφῶς δείκνυται, ὅτι τὸ ἀποδεικτέον ἐκλαμβάνεται ὡς ἀποδεδειγμένον, καθ' ὅτι τόσον ἡ νόησις, ὅσον καὶ ἡ ὑπαρξις συμπίπτουν. Ἀλλ' ἀμφότερα τὰ ἀνωτέρω εἰσὶ σοφίσματα, τόσον τοῦ Ζήνωνος, ὅσον καὶ τοῦ Ἀνσέλμου τὸ «τιμητικῶς ἔχει» τοῦ Ζήνωνος, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τοὺς Θεούς, δὲν ἀποδεικνύει τὴν ὑπαρξιν ἐκείνων, ὅπως καὶ παρὰ Ἀνσέλμου ἡ νόησις δηλονότι ἐννοίας τινὸς δὲν προδικάζει καὶ τὴν ὑπαρξιν ἐκείνης.

Ὁ Ζήνων ἐν τῷ χωρίῳ τοῦ Σέξτου τοῦ Ἑμπειρικοῦ ἀποδέχεται τὴν ὑπαρξιν τῶν Θεῶν, δηλαδὴ τὸ ἀποδεικτέον ἐνταῦθα ἐκλαμβάνεται ὡς ἀποδεδειγμένον, ἡ δὲ ἐννοια τῆς λατρείας ἐπακολουθεῖ ὡς συνέπεια φυσικῇ· ὑπάρχει τι καὶ διὰ τοῦτο τιμῶ καὶ λατρεύω, ἄλλως θὰ ἦτο ἄτοπον, διότι, ἐὰν ἡ ὑπαρξις τῶν Θεῶν δὲν ἦτο πρότασις ἀποδεδειγμένη, ἀλλὰ ἀποδεικτέα καὶ ἐπομένως ἀνύπαρκτος, τότε τίνα θέοι θὰ εἶχεν ἡ λατρεία, ἀφ' οὗ δὲν γνωρίζομεν, ἐὰν οὗτοι ὑπάρχωσι τοῖς δὲ μὴ ὄντας οὐκ ἂν τις εὐλόγως τιμῶ; Ἀλλ' ἡ δικαιολογία αὕτη τοῦ Ζήνωνος δὲν ἀλλοιοῖ τὸν χαρακτηρισμὸν ὡς σοφίσματος τοῦ ἀνωτέρω.

Α. Ν. ΖΟΥΜΠΟΣ
(Ἀθήναι)

DE QUELQUES CONCEPTIONS PRÉPLOTINIENNES DE LA NOTION DE PARTICIPATION

On connaît, depuis les travaux de Lucien Lévy-Bruhl, l'importance du principe de participation dans les fonctions mentales primitives¹. Cette importance fut bien atténuée, sinon abolie, grâce à la logique bivalente aristotélicienne qui est toujours en vigueur²: elle favorise essentiellement les principes de contradiction et du tiers exclu et, de ce fait, elle constitue un «saut en avant» qui a permis le développement prodigieux de la science, tout en négligeant la part du principe ainsi réfuté, dans la pensée de l'enfant³, comme dans l'art⁴. Il aura fallu attendre l'avènement du néoplatonisme pour assister à sa réhabilitation en philosophie⁵. Toutefois on en constate déjà la présence dans la pensée présocratique, chez Platon et même chez Aristote et les Stoïciens. Il sera question, dans ce qui suit, de la notion de participation et des fonctions du principe qu'elle engendre dans les philosophies préplotiniennes⁶.

1. Mentions initiales. Le premier philosophe à avoir utilisé le terme de μέθεξις, (ne serait-ce que sous sa forme de μετοχή) semble avoir été Héraclite, à propos des possibilités offertes par le λόγος κοινός⁷. Commun à tous les esprits⁸, le logos serait également participé par eux. De son côté, la cosmologie anaxagoréenne met l'accent sur l'aspect relationnel, voire ontologique, de la participation, qui relie les espèces entre elles, tout en insistant sur le fait que cette participation est d'ordre quantitatif, dès lors qu'elle concerne, selon le cas, une partie plus ou moins grande de l'espèce participée⁹. Diogène d'Apollonie, quant à lui, fait écho à ces

1. Cf. L. LÉVY-BRUHL, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910. IDEM, *La mentalité primitive*, 15^e éd., Paris, P.U.F., 1960. Cf. J. CAZENEUVE, *La mentalité archaïque*, Paris, A. Colin, 1961, n° 354.

2. Elle est même valable en cybernétique sous la forme $0 \neq 1$. Cependant, Aristote ne dédaigne pas d'utiliser le substantif μέθεξις et le verbe μετέχειν au sens ontologique autant que politique. Cf. *infra*, et les notes 34-47.

3. Cf. par ex., J. PIAGET, *La représentation du monde chez l'enfant*, 2^e éd., Paris, P.U.F., 1946.

4. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La pensée et l'erreur*, Athènes, 1961, pp. 95-106.

5. Cf. IDEM, La participation musicale chez Plotin, *Philosophia*, 1, 1973, pp. 379-388.

6. Il y a lieu de distinguer le fait de participer de la réalité ontologique, où fait de participer à une action. Cf. *infra*, et la n. 15.

7. Cf. HÉRACLITE, fr. A 16 (D.-K.¹⁶ I, 148, 21).

8. Ce qui rappelle étrangement l'affirmation de DESCARTES, *Discours de la méthode*, I, 1, *init.*, aux termes de laquelle la raison est le seul bien à avoir été équitablement réparti entre tous.

9. Cf. ANAXAG., fr. B6 (D.-K.¹⁶ II, 36, 16): πάντα παντός μοίρην μετέχει, (= dans une certaine mesure). Toutefois, cette constatation affirmative se mue ailleurs en hypothèse conditionnelle. Cf. IDEM, fr. B 12 (D.-K.¹⁶ II, 37, 21): μετέχεν ἂν ... γερμάτων. Cf. E. MOUTSOPOULOS, La critique d'Anaxagore chez Moréri et Bayle, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix*, 33, 1959, pp. 145-150.

réflexions en soutenant que pas une seule espèce ne participe d'une autre de la même manière, introduisant ainsi, à côté de l'aspect quantitatif de la question, un aspect purement qualitatif et modal¹¹.

Loin de réfuter cette théorie, Démocrite insiste sur les conditions dans lesquelles la participation peut atteindre des degrés élevés¹⁰. Chez les Sophistes le problème semble s'humaniser en quelque sorte, puisque Thrasymaque fait état de la possibilité de participer du temps¹², alors que Gorgias transpose carrément la question sur le plan épistémologique en soutenant que l'on prend connaissance d'un événement soit en y assistant, autrement dit en participant à son déroulement soit en demandant d'en être instruit par celui qui y a participé¹³, directement ou indirectement. C'est précisément sur cette distinction, reprise par Hérodoté, que repose son estimation méthodologique de sa documentation historique¹⁴. On assiste, cela devient absolument clair, à un glissement du sens de la notion de participation, à l'intérieur de la pensée présocratique, à partir d'une conception cosmologique et ontologique (où la construction «participer de» est de rigueur) vers une conception nettement praxéologique (explicitée par la construction «participer à»)¹⁵. On pourrait éventuellement et à la rigueur combler une lacune en se référant à deux cas où il est fait allusion indirecte à la notion de participation: d'une part, à la négation de toute possibilité de participation des êtres aux non êtres et *vice-versa*, compte tenu de leur irréductibilité fondamentale, chez Parménide¹⁶; d'autre part, à la phase du balancier cosmique où, selon Empédocle, domine l'effet de la *philotès*¹⁷. Le chemin est ainsi ouvert à Platon qui scellera la problématique de la participation de son propre génie.

2. Être, connaître et agir par participation chez Platon. D'une manière générale, la philosophie platonicienne envisage la participation en tant que processus permettant à l'homme de s'accaparer la partie d'une entité transcendante qui lui est nécessaire en vue de lui assurer la possibilité d'assumer sa personnalité. Du coup, cette partie, une fois assimilée, rend immanent l'ensemble de l'entité en question. Ainsi, de par sa création, l'homme participe de

10. Cf. DÉMOCRITE, fr. B 258 (D.-K.¹⁶, II, 197, 14): μεῖζω μοῖραν μεθέξει; fr. B 263 (D.-K.¹⁶, II, 199, 4): μεγίστην μετέχει μοῖραν.

11. Cf. DIOG. APOLL., fr. B 5 (D.-K.¹⁶, II, 61,9): μετέχει δὲ οὐδὲ ἐν ὁμοίως τὸ ἕτερον τῷ ἑτέρῳ. Ὅμοίως pourrait, certes, désigner l'égalité, mais tout aussi bien le même mode de participation. Cependant égalité et identité de modalité sont toutes les deux exclues.

12. Cf. THRASYMAQUE, fr. B1 (D.-K.¹⁶, II, 322, 3): μετασχεῖν ἐκείνου τοῦ χρόνου.

13. Cf. GORGIAS, fr. B 11 a (D.-K.¹⁶, II, 299, 26 et suiv.): ἢ μετέχων ἢ τοῦ μετέχοντος πυθόμενος.

14. L'historien met constamment en évidence la distinction entre événements dont il fut le témoin oculaire et événements dont il a entendu parler.

15. Cf. *supra*, et la n. 5. Cf. E. MOUTSOPOULOS, L'idée de participation: cosmos et praxis, *Philosophia*, 32, 2002, pp. 17-21.

16. Cf. PARMÉNIDE, fr. 7 (D.-K.¹⁶, II, 237, 31): οὐποτε δαμῇ εἶναι μὴ ἔόντα. Platon reviendra, bien entendu, sur cette affirmation rigoureuse pour la modifier en l'assouplissant (cf. *Sophiste*, 264 e). Cf. E. MOUTSOPOULOS, Le modèle platonicien du système ontologique plotinien, *Diotima*, 19, 1991, pp. 9-12. Cf. *infra*, et la n. 54.

17. Cf. EMPÉDOCLE, fr. B 17 (D.-K.¹⁶, II, 312, 16-17); fr. B 20 (II, 318, 18-21). Cf. E. MOUTSOPOULOS, Le modèle empédocléen de pureté élémentaire et ses fonctions, *La cultura filosofica della Magna Grecia*, Messina, Edizioni G.B.M., 1989, pp. 119-126.

la divinité¹⁸, du bien¹⁹, du beau²⁰, de la vertu et de la prudence²¹. De plus, par ordre divin, la possibilité est donnée à tous de participer de l'αἰδώς²², bien que tous n'en font pas usage²³. À l'instar de l'âme du monde²⁴ l'âme humaine participe de l'harmonie et du raisonnement (mathématique)²⁵. Dans le même ordre d'idées, dans la dernière philosophie de Platon, la réalité participe de l'être et du non être²⁶ et, de plus, des cinq genres suprêmes, le mouvement et le repos participent de l'essence²⁷, et il est concevable que plus d'une entité participe du temps²⁸ en raison de son égalité et de son affinité internes²⁹. La participation est, par ailleurs, également partitive: elle épouse le mode d'être du participant³⁰ et, pour finir, elle entraîne l'altération de son essence³¹, car elle consiste, avant tout, à rendre le participant comme l'image du participé³². Il semble que c'est dans la mise en valeur de cette fonction de ressemblance que réside principalement l'apport de Platon à la problématique de la participation, apport dont le néoplatonisme profitera amplement³³.

3. Aspects logiques, ontologiques et politiques de la participation selon Aristote.

Il existe indubitablement, en général, une continuité entre la logique et l'ontologie aristotéliennes, qui se précise tout particulièrement à propos de la notion de participation. Ainsi dans les deux domaines est-il affirmé que les espèces participent des genres, mais que l'inverse n'est pas valable, pour la seule raison (suffisante) que ce qui distingue les uns des autres, ce sont leurs différences qui ne sauraient être ni participantes ni participées³⁴. La

18. Cf. *Protagoras*, 322 a: θείας μετέσχε μοίρας; cf. *République*, V, 455 d: ταύτη τῇ μηχανῇ θνητὸν ἀθανασίας μετέχει.

19. Cf. *Gorgias*, 467 e: ἄ... μετέχει τοῦ ἀγαθοῦ.

20. Cf. *Phédon*, 100 c: μετέχει... τοῦ καλοῦ.

21. Cf. *Ibid.*, 114 c: ὥστε καὶ ἀρετῆς καὶ φρονήσεως ἐν τῷ βίῳ μετασχεῖν; cf. *Timée*, 27 c: ὅσοι καὶ κατὰ βραδύ σωφροσύνης μετέχουσιν...

22. Cf. *Protag.*, 322 d: καὶ πάντες μετεχόντων.

23. Cf. *Sophiste*, 216 b: ὅποσοι μετέχουσιν αἰδούς δικαίας; cf. *Protag.*, 322 d: εἰ ὀλίγοι αὐτῶν μετέχουσιν.

24. Cf. *Tim.*, 36 e: λογισμοῦ μετέχουσα καὶ ἀρμονίας.

25. Cf. *Ménon*, 82 b - 84 a.

26. Cf. *Sophiste*, 255 b: μετέχετον μὴν ἑμφὼ ταυτοῦ καὶ θάτερου; cf. *ibid.*: ἅτε μετασχὼν τοῦ ἐντεῦθεν, cf. *ibid.*, 259 a: μετασχὼν τοῦ ὄντος.

27. Cf. *Ibid.*, 251 e: οὐκοῦν κίνησις τε καὶ στάσις οὐδαμῇ μεθέξετον οὐσίας; (cf. *infra*, et la n. 52); cf. *ibid.*, 256 a: διὰ τὴν μέθεξιν ταυτοῦ πρὸς αὐτήν.

28. Cf. *Parmén.*, 141 d: χρόνου μέθεξιν. Cf. cependant *ibid.*, 151 e: τὸ... εἶναι ἄλλο τί ἔστιν ἢ μέθεξις οὐσίας μετὰ χρόνου τοῦ παρόντος;

29. Cf. *ibid.*, 140 e: ὅτι... ἰσότητος χρόνου καὶ ὁμοιότητος μεθέξει.

30. Cf. *Phéd.*, 101 c: μετασχὼν τῆς ἰδίας οὐσίας ἐκάστου.

31. Cf. *Parmén.*, 129 c: πλήθους γὰρ μετέχω.

32. Cf. *Ibid.*, 132 d: ἡ μέθεξις αὐτῇ τοῖς ἄλλοις... τῶν εἰδῶν οὐκ ἄλλη τις, ἢ εἰκασθῆναι αὐτοῖς. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Tolérance et équité, Diotima*, 27, 1999, pp. 159-161.

33. Cf. IDEM, *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, 4^e éd., Paris, Vrin, 2000; IDEM, *Les structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 17-52.

34. Cf. *Topiques*, Δ1, 121 a 12: τὰ εἶδη μετέχει τῶν γενῶν, τὰ γένη οὐ μετέχει τῶν εἰδῶν, οὐ μετέχει τῶν διαφορῶν, διαφορὰ οὐδεμία τοῦ γένους μετέχει; cf. *ibid.*, Δ1 121 a 11: ὅρος τοῦ μετέχειν τὸ ἐπιδέχεσθαι τὸ τοῦ μετεχομένου ὅρον. cf. *ibid.*, Δ2, 122 a 9; cf. Δ5, 126 a 18 et 21; E4, 132 b 35-133 a 11; 6, 143 b 14 et 21; cf. *Métaph.*, Z 12, 1037 b 19; K1, 1059 b 38.

question semble préoccuper le Stagirite qui dédie toute une digression à démontrer sa thèse³⁵. À l'égard des idées platoniciennes, il maintient qu'elles seraient participables³⁶, mais qu'elles ne sauraient l'être accidentellement³⁷. Dans ce cas, il ne saurait être question de participation pure³⁸. Outre ces aspects logique et ontologique, la participation présente également un aspect actif et passif à la fois³⁹. Certes, le fait demeure que tout être animé participe de la vie⁴⁰. Or cette considération donne un sens particulier à l'état que désigne le fait de participer aux activités de la cité⁴¹, ce qui ne signifie pas que l'on participe de la cité pour autant⁴². La plupart des cités elles-mêmes sont susceptibles de participer d'un type de régime⁴³ qui, au demeurant, pourrait être plus ou moins identifié à la démocratie. Au sein du régime, tel qu'il est pratiqué par la cité, participer au pouvoir est un honneur, mais aussi une charge durable⁴⁴. Les citoyens sont appelés à participer à toutes les charges honorifiques⁴⁵ dont celle qui correspond au pouvoir suprême est de faire partie du pouvoir législatif⁴⁶. Tous ces états et activités sont toutefois soumis à un principe logique: pour qu'il y ait participant il faut nécessairement qu'il y ait participé. S'il arrive que celui-ci disparaisse participant et participation disparaissent à sa suite⁴⁷, sans laisser d'autre trace que celle, éventuelle, de leur souvenir. Plus rigoureuses que celle de Platon, les vues d'Aristote sur la participation attestent une certaine méfiance de sa part face à sa signification générale; mais, en revanche, elles gagnent en précision, surtout quand elles portent sur des aspects politiques.

4. Considérations stoïciennes. Avec l'ancien stoïcisme on constate un certain retour à des conceptions platoniciennes de la participation. Les textes qui les contiennent nous parviennent par l'intermédiaire de Diogène Laërce, de Stobée ou de Clément d'Alexandrie, mais n'en sont pas moins éloquentes pour autant. Ils font état de situations qui consistent en ce que, par ses actes, l'homme participe de la vertu⁴⁸ ou du vice⁴⁹, ainsi promu en principes. Participer de la vertu rend l'homme digne de considération⁵⁰. Les belles/bonnes actions sont

35. Cf. *ibid.*, A9, 990 b 28: εἰ ἐστὶ μεθεκτὰ τὰ εἶδη; cf. A9, 991 a 3, où τὰ εἶδη est opposé à τὰ μετέχοντα; cf. *ibid.*, M 4, 1079 a 25; cf. *Problèmes*, XXX, 9,956 b 8.

36. Cf. *Métaph.*, Z 15, 1040 a 27: πᾶσα ἰδέα μεθεκτὴ.

37. Cf. *ibid.*, A9, 990 b 31: αἱ ἰδέαι οὐ κατὰ συμβεβηκὸς μετέχονται; cf. *ibid.*, M 4, 1079 a 27.

38. Cf. *ibid.*, A9, 992 a 28: τὸ μετέχειν οὐδὲν ἐστίν.

39. Cf. *Metéor.*, B3, 358 a 26: μετέχειν τάξεως, ... cf. *ibid.*, B 7, 365 a 35.

40. Cf. *Politique*, A5, 1254 a 32: ἐμψυχον serait synonyme de μετέχειν ζωῆς; cf. *Métaph.*, A6, 987 b 9 (et 13): εἶναι κατὰ μέθεξιν.

41. Cf. *Polit.*, Θ6, 1340 b 36: μετέχειν τῶν ἔργων. Dans ce cas, on concevra la participation comme un état de communication. Cf. *ibid.*, H9, 1329 a 20; B8, 1288 a 24 et 27-28; cf. *ibid.*, Γ11, 1282 a 11: περὶ ἐνίων ἔργων καὶ τεχνῶν μετέχειν.

42. Cf. *ibid.*, Δ6, 1293 a 3-4: μετέχειν τῆς πολιτείας. Dans ce cas, la participation est entendue comme différant d'une communication.

43. Cf. *ibid.*, Δ11, 1295 a 31: πολιτεία ἢς τὰς πλείστας πόλεις ἐνδέχεται μετασχεῖν.

44. Cf. *ibid.*, Γ5, 1278 a 23: ἀπὸ τιμημάτων γὰρ μακρὸν αἱ μεθέξεις τῶν ἀρχῶν.

45. Cf. *ibid.*, B8, 1268 a 20: μετέχειν πασῶν τῶν τιμῶν.

46. Cf. *ibid.*, B9, 1270: τῆς μεγίστης ἀρχῆς, τοῦ βουλευέσθαι; cf. *ibid.*, B10, 1272 a 32; Δ4, 1291 a 27; Δ14, 1298 b 30.

47. Cf. *Éth.* à *Eud.*, A 8, 1217 b 11: ἀναιρουμένου τοῦ μετεχομένου ἀναιρεῖται τὰ μετέχοντα.

48. Cf. *Stobée*, *Écl.*, II, 57, 19 W. (*SVF* III, 17,18): τὸ μετέχειν ἀρετῆς; cf. *DIOGÈNE LAËRCE*, VII, 94 (*SVF* III, 19, 24).

49. Cf. *ibid.*, (*SVF* III, 19, 31): μετέχειν κακίας.

50. Cf. *ibid.*, (*SVF* III, 19,26): ὁ σπουδαῖος ὁ μετέχων τῆς ἀρετῆς.

le produit d'une participation de biens spéciaux qui leur correspondent⁵¹. On se voit plongé en plein platonisme, notamment dans le domaine moral. Il n'en est toutefois pas autrement à propos des domaines cosmologique et ontologique où l'on rencontre, *mutandis mutatis*, des correspondances extrêmement précises à des vues platoniciennes⁵².

* * *

Presque toutes ces occurrences sont susceptibles d'avoir influencé Plotin, grand lecteur et commentateur de Platon, d'Aristote, des Péripatéticiens et des Stoïciens, dans l'élaboration de sa propre conception de la participation, surtout, mais non exclusivement, ontologique⁵³. L'architecture de son système elle-même, n'est-elle d'ailleurs pas directement inspirée du *Sophiste* platonicien⁵⁴? L'éclosion de la *méthexis* semble avoir indiscutablement parcouru un long chemin avant d'aboutir à la floraison qu'on lui connaît dans le néoplatonisme.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

51. Cf. CLÉM. ALEX., *Stromates*, IV, 6, p. 581 Pott.: τὰ μετέχοντα τῶν ἀγαθῶν, ὡς αἱ καὶ πράξεις.

52. Cf. STOB., *Écl.*, II, 82, 11 W. (S.V.F., III, 34,30): ὅσα μετέχει κινήσεως καὶ σχέσεως κατὰ τοὺς σπερματικούς λόγους; Cf. PLATON, *Soph.*, 255 b. Cf. *supra*, et la n. 26.

53. Cf. *supra* et la n. 5.

54. Cf. *supra* et la n. 17.

LA MOTHE LE VAYER: H APETH ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ

Ἡ δυτική Εὐρώπη δοκιμάζεται στὸν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα ἀπὸ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ ἀστάθεια καὶ οἱ παραδοσιακὲς ἀξίες ἀρχίζουν ν' ἀμφισβητοῦνται¹. Στὴν προσπάθεια ν' ἀποδεσμευθεῖ ἡ φιλοσοφία ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ καθοδήγηση, ἐντάσσεται, στὸ μεταίχμιο τοῦ ἀναγεννησιακοῦ οὐμανισμοῦ καὶ τοῦ διαφωτισμοῦ, ἡ ἀρχαιογνωσία τοῦ κλασικισμοῦ. Ἐκφράζονται ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἰκανότητα τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ νὰ βρεῖ τὴν ἀλήθεια². Ὁ σκεπτικισμὸς ἀρχικὰ στὴ Γαλλία καὶ ἀργότερα μὲ τοὺς Spinoza καὶ Hume δὲν συνιστοῦσε ἀπλὴ ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου προβληματισμοῦ. Ὑπῆρξε ἓνα ρεῖμα ἰδεῶν συμπαγὲς τόσο στὸ θεωρητικὸ ὅσο καὶ στὸ ἠθικὸ ἐπίπεδο, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνονται σήμερα προσπάθειες νὰ κατανοηθοῦν καλύτερα ὁρισμένες πτυχές του. Στὸ περιβάλλον τοῦ γαλλικοῦ σκεπτικισμοῦ διαμορφώνεται τὸ φιλοσοφικὸ ἔργο τοῦ François de La Mothe Le Vayer (Παρίσι 1588-1672)³, ὁ ὁποῖος συνδυάζει τὸν παράλληλο βίο τοῦ αὐλικοῦ καὶ τοῦ ἐλευθερόφρονος λογίου (libertin érudit), τοῦ ὁποῖου οἱ θεωρητικὲς ἐνασχολήσεις συναρθρώθηκαν γύρω ἀπὸ τίς προϋποθέσεις μιᾶς πολιτισμικῆς ἀνανέωσης⁴. Ἡ στάση του ὡς προδρομικοῦ ἐκφραστῆ τῆς ἐλευθερίας τοῦ πνεύματος διαθέτει πολλαπλὸ συμβολισμό καὶ τὰ συγγράμματά του κατοπτρίζουν ἓνα ἀπὸ τὰ αἰνιγματικότερα πνεύματα τοῦ γαλλικοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα⁵.

1. Jean-Claude ARNOULD (ἐκδ.), *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Actes du Colloque organisé par l'Université de Nancy, 25-27 novembre 1993*, Paris, Honoré Champion, 1995 (collection Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 2).

2. Αἰγίουστου ΜΠΑΓΙΟΝΑ, *Ἡ φιλοσοφία στὸν 17ο αἰῶνα*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 48, André ROBINET, *La pensée à l'âge classique*, Paris, P.U.F., 1981² (collection Que sais-je?). Πβ. καὶ Christian BELIN, *La conversation intérieure: la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002 (collection Lumière classique, 42).

3. Πβ. τὴ βιογραφία του ἀπὸ τὴν Florence-Louise WICKELGREN, *La Mothe Le Vayer. Sa vie et son œuvre*, Paris, Pierre André, 1934. Ὑπῆρξε νομομαθὴς καὶ ἔγραψε διάφορα ἔργα πολιτικοῦ καὶ φιλοσοφικοῦ περιεχομένου· τὸ 1639, ἐκλέχθηκε μέλος τῆς νεοσύστατης τότε Γαλλικῆς Ἀκαδημίας, μὲ ἄμεσο διάδοχό του τὸν Ρακίνα. Διετέλεσε παιδαγωγὸς τοῦ Philippe δούκα τοῦ Anjou, μετέπειτα δούκα τῆς Ὁρλεάνης, ἀδελφοῦ τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ' καὶ ἔχει στὸ ἐνεργητικὸ του διάφορες πραγματείες, γραμμένες γιὰ διδακτικούς σκοποὺς.

4. Jonathan I. ISRAEL, *Radical Enlightenment Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2001 σσ. 15, 654, 697.

5. Ἀναφορικά μὲ τὸν σκεπτικισμὸ τοῦ δεκάτου ἑβδόμου αἰῶνα, βλ. Gianni PAGANINI, *Sceptsi moderna. Interpretazioni dello scetticismo de Charron a Hume*, Cosenza, Il Busento, 1991. Δὲν συναντοῦμε εὐνοϊκὰ σχόλια γιὰ τὸν La Mothe Le Vayer στὸ ἔργο τοῦ Richard H. POPKIN, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, University of California Press, 1979, XXII+333 σσ. [γαλλικὴ ἀπόδοση ἀπὸ τὴν Christine HIVET μὲ τὸν τίτλο: *Histoire du scepticisme d'Érasme à Spinoza*, Paris, P.U.F., 1995]· στὴν σελίδα 137 τῆς γαλλικῆς μετάφρασης, ὁ POPKIN τὸν θεωρεῖ ὡς ἓναν «Montaigne insipide» καὶ στὴν σελίδα 141 ἀναφερόμενος στὸν χριστιανισμὸ του, τὸν χαρακτηρίζει ὡς «irrationnel» καὶ «antirationalnel».

Φίλος του Μολιέρου αλλά και του Boileau, άνηκε στον κύκλο του Pierre Gassendi, χωρίς να ασπάζεται όμως τον επικουρισμό του⁶. Θέλοντας να συγκρατήσει τον χριστιανισμό με την αρχαία κλασική φιλοσοφία, ο La Mothe Le Vayer χαρακτηρίζει τον εαυτό του, μέσα στην ευρύτερη σκεπτικιστική παράδοση, «χριστιανό σκεπτικιστή»⁷. διαχωρίζει ο ίδιος την τοποθέτησή του αναφορικά με άλλους ελευθερόφρονες, οι οποίοι, αντιθεολογικοί και αντιθρησκευόμενοι, προσανατολίζονται προς την άθεia και τον υλισμό⁸. Στα ίχνη του Montaigne⁹ και μέσα από τους μαιάνδρους του πολυσύνθετου στοχασμού του, ο La Mothe Le Vayer μάς παγιδεύει, ωστόσο, σε μίαν άβυσσότητα για το αληθινό φιλοσοφικό του πιστεύω¹⁰. αποκομίζει κανείς την εντύπωση, ότι δεν πιστεύει στον Θεό ούτε του συναισθήματος, ούτε του ορθολογισμού, αλλά σ' εκείνον στον όποιον οδηγούμαστε από την ίδια την αμφιβολία¹¹. Θεωρείται, ότι εκπροσωπεί μία τάση της γαλλικής άριστοκρατίας να απελευθερωθεί ήθικά από τα δόγματα και τις απαγορεύσεις της Καθολικής Έκκλησίας.

Από μελετητές, που έχουν ενσκήψει στο έργο του, έχει ύποστηριχθεί, ότι εκπροσωπεί αντικρουόμενες όψεις του γαλλικού κλασικισμού και προσπάθησε να μετατρέψει την άβυσσότητα σε γόνιμο τρόπο του σκέπτεσθαι¹². Έξάλλου, ο γαλλικός σκεπτικισμός έχει άποτελέσει, τον τελευταίο καιρό, αντικείμενο σημαντικών συνθετικών εργασιών από μία

6. Antonina M. ALBERTI, *Sensazione e realtà. Epicuro e Gassendi*, Φλωρεντία, Leo S. Olschki Editore, 1988.

7. Αναλυτικότερα, στο πλαίσιο των συζητήσεων σχετικά με το θέμα του χριστιανικού σκεπτικισμού του La Mothe Le Vayer, βλ. τά εξής άρθρα: Jean-Michel GROS, *Le masque du «scepticisme chrétien» chez La Mothe Le Vayer, Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, 5, 2001, σσ. 83-98. Jean-Pierre CAVAILLÉ, *La Mothe Le Vayer. Libertinage et politique dans le Dialogue traitant de la politique sceptiquement, Materia actiosa. Antiquité, âge classique, Lumières, Mélanges Olivier Bloch*, Paris, H. Champion, 2000, σσ. 121-144. Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Descartes et les sceptiques modernes: une culture de la tromperie*, στο συλλογικό έργο Pierre-François MOREAU (έκδ.), *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique. Le scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, τ. 2ος, Paris, Albin Michel, 2001, σσ. 334-347.

8. Βλ. τη διδακτορική διατριβή του René PINTARD, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943 [επανέκδοση με καινούργιο εισαγωγικό κείμενο και σχόλια, Γενεύη, Slatkine Reprints, 1983]. Πβ. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ, *La Mothe Le Vayer, Gassendi, Guy Patin. Études de bibliographie et de critique suivies de textes inédits de Guy Patin*, Paris, Boivin, 1943. Πιο πρόσφατα έχουμε τη μονογραφία της Françoise CHARLES-DAUBERT, *Les libertins érudits en France au XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1998 (collection Philosophies, 106).

9. Frédéric BRAHAMI, *Le travail du scepticisme. Montaigne, Bayle, Hume*, Paris, P.U.F., 2001 (coll. Pratiques théoriques).

10. Giovanni RUOCO, *La raison humaine dans le scepticisme de la Mothe Le Vayer*, Alain MOTHU (έκδ.), *Révolution scientifique et libertinage*, Bruxelles, Brepols, 2000, σσ. 117-146.

11. Πβ. και την πρόσφατη διατριβή του Joseph BEAUDE, *La crise culturelle au début du XVII^e siècle et le problème de Dieu*, Université Paris IV, σ. 570.

12. Μεταξύ αυτών θα μπορούσα ν' αναφερθούν οι ακόλουθες συμβολές: Philippe-Joseph SALAZAR, «La divine sceptique», *Éthique et rhétorique au 17^e siècle. Autour de La Mothe Le Vayer*, Tübingen, G. Narr, 2000 (coll. Études littéraires françaises, 68), Sylvia GIOCANTI, *Penser l'irrésolution. Montaigne, Pascal, La Mothe Le Vayer. Trois itinéraires* (διδακτορική διατριβή), Paris, Honoré Champion, 2001, πρώτο μέρος, κεφάλαιο III: «De l'irrésolution à l'irreligion». Πβ. Jean-Pierre CAVAILLÉ, *Scepticisme, tromperie et mensonge chez La Mothe le Vayer et Descartes*, στο συλλογικό έργο Gianni PAGANINI (έκδ.), *The Return of Scepticism. From Hobbes and Descartes to Bayle*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer, 2003, σσ. 115-131.

πλειάδα νεωτέρων έρευνητών, που αντικρούουν προγενέστερες ανάζητήσεις, όπως εκείνες των R. Pintard και H. Porkin, και οι όποιοι δοκιμάζουν να εισάγουν εναλλακτικές θεωρήσεις για μία καινούργια ανάγνωση των Γάλλων σκεπτικιστών¹³. Στην προσπάθεια να κατανηθεί καλύτερα ή συνεκτικότητα του στοχασμού των εκπροσώπων του κινήματος αυτού, που θεωρείται ως πρώτη εκδήλωση της νεωτερικότητας, αναδύονται ερωτήματα κυρίως για το θρησκευτικό υπόβαθρο των συζητήσεών τους: κατά πόσο δηλαδή μπορούν να χαρακτηρισθούν ως συγκαλυμμένοι άθεοι, οι όποιοι, υπό το πνεύμα της κριτικής, προσπαθούν να διαχωρίσουν την πίστη από τη φιλοσοφία¹⁴. Ένδιαφέροντα κεφάλαια στη διερεύνηση του νεώτερου σκεπτικισμού αποτελούν ή διαδρομή της γαλλικής φιλοσοφίας και ό προσδιορισμός της διασύνδεσής του με κινήματα του δεκάτου όγδόου αιώνα, όπως π.χ. ό ύλισμός των Έγκυκλοπαιδιστών.

Παρ' όλο που ό νεώτερος σκεπτικισμός συνδέεται άμεσα με την ανανεωτική κίνηση για τη μελέτη των φιλοσοφικών σχημάτων της 'Αρχαιότητας¹⁵ και στη μακραιώνη ευρωπαϊκή διαμάχη 'Αρχαίων και Νεωτέρων¹⁶ ό La Mothe Le Vayer συντάσσεται υπέρ των 'Αρχαίων, τό ενδιαφέρον του για την έλληνική φιλοσοφία και γραμματεία, δέν έχει ως τώρα γίνει, από όσο γνωρίζουμε, αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. 'Ας σημειωθεί, ότι δέν συναντούμε δίλημμα πνευματικού αυτόπροσδιορισμού στον La Mothe Le Vayer, ό όποιος υποδεικνύει την ανάγκη να αποκατασταθεί μία πραγματική σχέση μεταξύ της γαλλικής παιδείας και των 'Αρχαίων, χωρίς αυτό να συνεπάγεται ανάγκη έπιλογής μεταξύ της νεώτερης και της αρχαίας γραμματείας.

Ειδικότερα, θα μάς απασχολήσει εδώ ή πραγματεία του La Mothe Le Vayer, *De la vertu des païens*, άφιερωμένη στον προσάτη του καρδινάλιο δούκα de Richelieu, ή όποία πρωτοδημοσιεύθηκε τό 1641¹⁷. Οι ειδωλολάτρες, κατά τον La Mothe Le Vayer, είναι κυρίως οι 'Αρχαίοι 'Έλληνες φιλόσοφοι, οι όποιοι άσχολήθηκαν με ζητήματα της ήθικης· μερικοί

13. Έκτός από τον La Mothe Le Vayer, μπορούμε ν' αναφέρουμε τά όνόματα των: Gassendi, Guy Pantin, Naudé, Cyrano de Bergerac, Bussy-Rabutin, Saint-Évremond, Théophile de Viau, P. Bayle, Fontenelle. Βλ. Jacques-François DENIS, *Sceptiques ou libertins de la première moitié du XVII^e siècle*. Gassendi, Gabriel Naudé, Guy Patin, Lamothe-Levayer, Cyrano de Bergerac, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

14. J.-M. GROS, Y a-t-il un athéisme libertin?, στο συλλογικό έργο E. CHUBILLEAU-E. PUISAIS (έκδ.), *Les athéismes philosophiques*, Paris, Kimé, 2001, σσ. 47-61. Βλ. επίσης Gianluca MORI, L'athée et le masque: XVII^e-XVIII^e siècle, *Libertinage et philosophie au XVI^e siècle* 5, 2001, σσ. 171-187.

15. Αναφέρομαι κυρίως στους δύο συλλογικούς τόμους υπό την διεύθυνση του Pierre-François MOREAU, *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*. I: *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle* και II: *Le scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999-2001. Βλ. και τό τεύχος 5, 2003, του περιοδικού *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle* με κεντρικό θέμα: La résurgence des philosophies antiques.

16. Marc FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes XVI^e-XVII^e siècles, précédé de Les abeilles et les araignées, suivi d'une postface de Jean-Robert ARMOGATHE*, Paris, Gallimard-Folio, 2001.

17. Η πραγματεία αυτή είχε, έξι χρόνια αργότερα, τό 1647, και δεύτερη έκδοση, επανέκδοση και συμπληρωμένη με σχόλια. Μία πρόσφατη κριτική επανέκδοσή του πραγματοποιήθηκε από τον Jacques PRÉVOT στη σειρά της Bibliothèque de la Pléiade, ειδικότερα στον δεύτερο τόμο των *Libertins du XVII^e siècle. Édition établie, présentée et annotée*, Paris, Gallimard, 2004, 3-215. Οι παραπομπές μας γίνονται με βάση αυτήν την έκδοση.

διακρίνονται για την ευσέβειά τους στον Θεό και βρίσκονται για τόν λόγο αυτόν εγγύτερα στα διδάγματα της χριστιανικής θρησκείας¹⁸. Στο σημείο αυτό, ο La Mothe Le Vayer τους συμπεριλαμβάνει στο σύνολο της ανθρωπίνης κοινότητας και έναποθέτει ένα ζήτημα, στο οποίο είχε δώσει τελική λύση η Σύνοδος του Trento. Τους επανατοποθετεί στο σύνολο της ιστορίας της ανθρωπότητας, χωρίς να συμμερίζεται τις προκαταλήψεις της παρδοσιακής θρησκείας, επικαλούμενος κατά κάποιο τρόπο την κλασική σοφία.

Ο χαρακτηρισμός του ειδωολάτρη δεν προσδίδει την σημασία του άθεου στην κριτική αποτίμηση του La Mothe Le Vayer, άλλ' ούτε και μάς προϋδεάζει για τις απόψεις του σχετικά με τα αρχαία ήθικα συστήματα. Ο ήθικός του ρεαλισμός του επιτρέπει να αντιλαμβάνεται την άρετή, εκεί όπου σύμφωνα με την παράδοση απουσιάζει. Δεν θεωρεί απαραίτητη την πίστη για τη σωτηρία της ψυχής ούτε τη θρησκεία για την επιδίωξη της αρετής. Η προσπάθειά του αυτή, με την οποία διασπάται η παρδοσιακή χριστιανική πολιτισμική παράδοση και αποκαθίστανται ήθικα όρισμένοι αρχαίοι φιλόσοφοι, διαρθρώνεται κυρίως κάτω από το πρίσμα της αντίθεσης δογματισμού και σκεπτικισμού. Επιδιώκει να μελετήσει, κατά πόσον οι Άρχαίοι θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν έναρετοι και ευσεβείς, πράγμα το οποίο, όπως ο ίδιος διευκρινίζει σε πολλά σημεία του έργου του, αποδέχονται οι περισσότεροι εκκλησιαστικοί συγγραφείς. Οι τρόποι του βίου τόν απασχολούν περισσότερο από τις ίδιες τις θρησκευτικές αρχές.

Αντίθετα από τόν Descartes, ο οποίος προχωρεί στους φιλοσοφικούς του διαλογισμούς με βάση την αυτοσυνειδησία, ο La Mothe Le Vayer ουσιαστικά εμφανίζεται έμμεσα συγκαλυμμένος από απόψεις άλλων συγγραφέων με αποδεδειγμένο θρησκευτικό κύρος, γεγονός που του προσδίδει ένα στοιχείο άμεροληψίας. Συνεπώς, η προοπτική του δεν απομακρύνεται από το πλαίσιο της χριστιανικής πίστης· εγκαταλείπει κυρίως την άριστοτελική σχολαστική φιλοσοφία και σε πολλά σημεία ακολουθεί τους συλλογισμούς του Ίερού Αυγουστίνου¹⁹. Κεντρική του θέση στο θέμα της ήθικης αρετής είναι, ότι το περιεχόμενο της δεν μπορεί να καθορισθεί απόλυτα και συνεπώς μεταβάλλεται ανάλογα με τις εποχές και τους ανθρώπους· γεγονός το οποίο εμποδίζει στον χαρακτηρισμό του έναρέτου, αφού, όπως υποστηρίζει, ακόμη και το χριστιανικό δόγμα δεν έχει τελείως ξεκαθαρίσει το θέμα²⁰. Ένυπάρχει επίσης στον La Mothe Le Vayer η άποψη για την πίστη του ανθρώπου στον φυσικό νόμο και στο φυσικό καλό, του οποίου η αναγνώριση δεν εμποδίζεται από την απουσία της χριστιανικής πίστης· αλλά ούτε πιστεύει, ότι ο φωτισμός του ανθρώπινου λογικού μπορεί να είναι τόσο λίγος, ώστε ένας άπιστος να μην μπορεί να διακρίνει το καλό από το κακό και συνεπώς να μην είναι έναρετος:

«Tout le bien de la nature ne se trouve pas si corrompu par l'infidélité, ni la lumière de l'entendement si absolument offusquée, qu'un païen ne puisse encore reconnaître ce qui est vrai et se porter au bien ensuite. C'est pourquoi comme les fidèles ne laissent pas d'être assez souvent vicieux, il n'est pas impossible non plus qu'un infidèle ne puisse exercer quelques vertus, quoiqu'elles ne soient pas accompagnées du mérite que donne la grâce qui vient de la foi»²¹.

18. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 133.

19. Στο *De la vertu des païens* απαντά στο έργο Augustinus του Cornelius JANSEN ή JANSENIUS, παίρνοντας έτσι άνοιχτά μέρος στην πολεμική κατά του γιανσενισμού, που θα καταδικασθεί το 1653 από τόν πάπα Ίννοκέντιο τόν ένδέκατο και το 1656 από τόν πάπα Άλέξανδρο τόν Έκτο.

20. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σσ. 5 κ. έξ.

21. Ένθ' άν., σ. 6.

Ἀκόμη, ἀναγνωρίζει ὅτι στὸ ἴδιο πρόσωπο μπορεῖ νὰ συνυπάρχουν ἀρετὴ καὶ κακία, ὅπως π.χ. στὸν Ἰουλιανὸν τὸν Παραβάτη:

«La doctrine des mœurs souffre qu'on considère le bien et le mal dans un même sujet. Et si une pierre précieuse ne perd rien de son prix pour être tombée entre les mains d'un voleur, la vertu a ce privilège de se faire admirer en quelque lieu qu'elle soit, et d'être vertu même sur le front d'un apostat encore qu'elle n'y reluisse que pour éclairer sa condamnation»²².

Μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ὁ La Mothe Le Vayer χρησιμοποιοῦ ἐκλεκτικὴ μέθοδο στὴν ἱστορικὴ του αὐτὴ διερεῦνηση· ὑποστηρίζει, ὅτι ὅλα τὰ ἠθικὰ συστήματα ἐνέχουν συστατικά ἀλήθειας καὶ ἐπιλέγει στὴν ἀνάλυσή του τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα θὰ μᾶς δώσουν τελικὰ μία συνολικὴ εἰκόνα ἐκείνου πού θέλει ν' ἀποδείξει. Ἡ πορεία του ὁμως πρὸς τὴν ἀλήθεια δὲν συνεπάγεται ἐκείνη πρὸς τὴν βεβαιότητα²³. Εἶναι φανερό, ὅτι βρισκόμαστε, ὅπως ὅποτε, μπροστὰ σὲ μία χριστιανικὴ ἀνάγνωση τῆς ἀρχαίας ἠθικῆς φιλοσοφίας· τὴν πλοῦσια ἐπιχειρηματολογία του τεκμηριώνει πάντοτε μὲ γνώμες τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας, ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων καθὼς καὶ ἀρχαίων ἱστοριογράφων, οἱ ὅποιοι ἐνισχύουν τὶς δικές του ἀπόψεις· καταλήγει στὸ ἐξῆς ἐνδιαφέρον συμπέρασμα:

«Aussi n'y a-t-il eu aucun des Pères de l'Église qui ait fait difficulté de parler, quand l'occasion s'en est présentée, de la prudence d'Ulysse, de la force d'Achille, de la justice d'Aristide, ou de la tempérance de Scipion... Les Pères ont encore souvent parlé ainsi faisant comparaison des vertus morales ou intellectuelles des idolâtres aux vertus infuses des chrétiens, que Dieu inspire avec sa grâce surnaturelle, et auprès desquelles les premières paraissent imparfaites et comme de faux aloi»²⁴.

Γιὰ τὸν λόγο αὐτόν, ὁ La Mothe Le Vayer ἐστιάζει τὶς ἀναζητήσεις του στὴν ἠθικὴ συμπεριφορὰ καὶ στὶς ἀδυναμίες τῶν ἀρχαίων φιλοσόφων, ὡς ἐκφραστῶν μὴς ἠθικότητας, ἡ ὁποία καλύπτεται πολλὰς φορὲς ἀπὸ ἓνα προσωπεῖο. Οἱ πράξεις τῶν φιλοσόφων ἀξιολογοῦνται σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές τῆς χριστιανικῆς πίστεως, τὶς ὁποῖες προσαρμόζει ἀνάλογα σὲ κάθε περίπτωση, χρησιμοποιώντας, μὲ λεπτὴ εἰρωνεία, θέσεις μεταξὺ τῶν ἀντιφατικῶν· ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι κοινὸς καὶ σὲ ἄλλα του ἔργα ὅπως τὰ *Quatre dialogues faits à l'imitation des anciens* (Παρίσι 1630). Συγκρατεῖ τὶς κυριότερες φιλοσοφικὲς σχολὲς τῆς ἐλληνικῆς Ἀρχαιότητος²⁵ καὶ οἱ ἀναλύσεις του ἐπικεντρώνονται κυρίως στὴ συνέπεια

22. Ἐνθ' ἀν., σ. 173.

23. Ἡ Sylvia GIOCANTI στὴ διατριβὴ της, *Penser l'irrésolution*, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 34 γράφει: «le doute de la Mothe Le Vayer est de type polémique. Il ne peut se constituer qu'à partir de la position de l'adversaire dogmatique qui affirme opiniâtement une opinion qu'il n'a pas les moyens de fonder absolument en raison...». Σημαντικὲς συμβολές πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀποτελοῦν οἱ ἐξῆς μελέτες τῆς ἰδίας συγγραφῆς: La Mothe Le Vayer: *Septicisme libertin et pratique de la contrariété, Le scepticisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, (ἐκδ. Pierre-François MOREAU), τ. 2, Paris, Albin Michel, 2001, σσ. 239-256 καὶ La Mothe Le Vayer et la pratique du doute, *La lettre clandestine* 10 (2001), σσ. 31-42. Καθὼς καὶ τὴν πρόσφατὴ ἐργασία τοῦ Jean-Pierre CAVALLÉ, *Dissimulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002 (Lumière classique, 37).

24. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 6.

25. Ἀπὸ ἱστοριογραφικὴ ἀποψη, ὁ LA MOTHE LE VAYER εἶναι ἐξοικειωμένος μὲ τὴν κλασικὴ Ἀρχαιότητα· ἔχει ἀσχοληθεῖ παράλληλα μὲ τὴ συγγραφὴ τοῦ *De la vertu des païens*, μὲ τὸ *Des anciens et principaux historiens grecs et latins*, Paris, De Sercy, 1646.

ανάμεσα στις ιδέες και τις πράξεις των αρχαίων διανοητών. Είναι φανερό ότι, η κριτική του La Mothe Le Vayer, όπως εξάλλου και του συγχρόνου του Pascal²⁶, κατευθύνεται με αμείωτη δριμύτητα κατά του δογματισμού και κάθε μορφής ορθολογισμού· δογματικοί χαρακτηρίζονται, κατά τον La Mothe Le Vayer, ό Αριστοτέλης, ό Ζήνων ό Κιτιεύς, ό Έπικουρος, έπειδή υπερηφανεήθηκαν, ότι βρήκαν την αλήθεια: «Les dogmatiques comme Aristote, Zénon de Citium, Épicure et les autres, que nous avons vus jusqu'ici, se vantent qu'ils ont trouvé la vérité»²⁷ και καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι δέν μένουν παρά οί σκεπτικοί, οί όποιοι κρατούν μία μέση θέση χωρίς νά είναι ποτέ σίγουροι γιά την γνώση της αλήθειας: «Il reste les sceptiques qui tiennent le milieu et qui, après avoir examiné les raisons des uns et des autres, cherchent encore la vérité, n'étant pas bien certains si elle se peut trouver ou non»²⁸.

Ό La Mothe Le Vayer στην ανάλυση των αρχαίων ήθικών θεωριών έχει ως άφετηρία τον Σωκράτη²⁹, τον όποιο χαιρετίζει ως πατέρα της φιλοσοφίας· όχι, όπως ό ίδιος εξηγεί, από άγνοια των προηγουμένων Έλλήνων φιλοσόφων, αλλά μέ τον τρόπο αυτό προβάλλει τά πρωτεία του κορυφαίου αυτού Αθηναίου φιλοσόφου στον τομέα της ήθικής φιλοσοφίας, γιατί «πρώτος αυτός έφερε τη φιλοσοφία στη Γη»³⁰. Ακόμη ένα άλλο σημείο πού, σύμφωνα μέ τον La Mothe Le Vayer, διαχωρίζει τον Σωκράτη ακόμη και από τους Έπτά Σοφούς, είναι ότι ό ίδιος ύψηξε ήθικό υπόδειγμα μέ την ήθική του συνέπεια στην τραγική έκβαση της ζωής του. Αναφέρεται στην αναγνώριση της ενάρετης ζωής του Σωκράτη από εκκλησιαστικούς συγγραφείς: τον Ιωάννη Χρυσόστομο, τον Άγιο Άμβρόσιο και τον Έρő Αϊγουστίνo, τον Μάρτυρα Ιουστίνo ό όποιος τον αποκάλεσε και χριστιανό. Έπισημαίνει ακόμη, από ιστοριογραφική άποψη, τον Ξενοφόντα, τον Διογένη Λαέρτιο, τον Μαρούλιο Φικίνo, γιά νά καταλήξει, ότι ή καταδίκη του Σωκράτη γιά την υπεράσπιση των ιδεών του είναι ανάλογη μέ τον θάνατο των μαρτύρων του χριστιανισμού και θά πρέπει νά είχε αποκαλεσθεί πρώτος μάρτυρας του Μεσσία, πριν ακόμη ό τελευταίος εμφανισθεί στον κόσμο³¹. Έκείνο τό όποιο τονίζει ό La Mothe Le Vayer είναι, ότι ό Σωκράτης, άν και ειδωλόλατρης, θά πρέπει νά δέχθηκε τη συγχώρεση του Θεοϋ και νά εισήλθε στον Παράδεισο³². Ένδιαφέρον παρουσιάζει τό γεγονός, ότι πλάι του τοποθετεί και τον Κομφούκιo, «τόν Σωκράτη της Κίνας»³³, έπειδή και αυτός ασχολήθηκε αποκλειστικά μέ την ήθική:

«De sorte qu'on peut dire que Confutius fit descendre, aussi bien que Socrate, la philosophie du ciel en terre par l'autorité qu'ils donnèrent tous deux à la morale, que les curiosités de la physique, de l'astronomie et de semblables spéculations avaient presque fait mépriser auparavant»³⁴.

26. Martine PÉCHARMAN (έκδ.), *Pascal: qu'est-ce que la vérité?*, Paris, P.U.F., 2000 (collection Débats philosophiques).

27. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 123.

28. Ένθ' άν. Πβ. και την πραγματεία του, ή όποία τιτλοφορείται *Petit traité sceptique sur cette commune façon de parler: «N'avoir pas le sens commun»*, Paris, 1646.

29. Πβλ. J.-P. CAVAILLÉ, *Socrate libertin, Socrate in Occidente*, Grassina, E. Lojaco, Le Monnier, 2004, σσ. 33-65.

30. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 18: «nous attribuerons volontiers l'avantage de rang à celui qu'on a dit avoir le premier de tous fait descendre la philosophie du ciel en terre».

31. Ένθ' άν., σ. 40.

32. Ένθ' άν., σ. 47.

33. Ένθ' άν., σ. 133: «on peut fort bien le nommer le Socrate de la Chine».

34. Ένθ' άν., σ. 134.

Για τὸν «θεϊκό» Πλάτωνα, υπογραμμίζει, ὅτι τόσο οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ὅσο καὶ ὁ Ἱερὸς Αὐγουστίνος στὸ *De Civitate Dei* ἔχουν ὑποστεί την γοητεία του³⁵. Προβάλλει τὶς πλατωνικὲς ἀντιλήψεις γιὰ τὴν ἀγαθότητα τοῦ Θεοῦ καὶ τὴν ἀνάγκη τῆς θεϊκῆς λατρείας· ἀναλύει ἀκόμη τὶς ὁμοιότητες μεταξὺ τῆς πλατωνικῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς χριστιανικῆς θεολογίας³⁶. Στὴν προσπάθειά του ν' ἀναιρέσει τὶς κατηγορίες ἐνάντια στὸ πλατωνικὸ σύστημα, ἀντλεῖ ἐπιχειρήματα ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἀπὸ τὸν Ἱερὸ Αὐγουστίνου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν Βησσαρίωνα, στοῦ ὁποῖου τὶς γνώμες ἀποδίδει ἰδιαιτέρη βαρύτητα, ἐπειδὴ ἀπηγεῖ, κατὰ τὸν La Mothe Le Vayer, ἀπόψεις Ἑλλήνων λογίων³⁷. Ἡ ὑπεράσπιση αὐτῆ τοῦ Πλάτωνα ἀπὸ ἓναν σκεπτικιστὴ δὲν εἶναι παράδοξη, ἀν σκεφθεῖ κανεῖς, πόσο ἡ πλατωνικὴ μεθοδολογικὴ ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων χαρακτηρίζεται ἀπὸ πολυμέρεια καὶ πῶς, πολλὰς φορές, ἡ διαπραγμάτευση ὁρισμένων θεμάτων παραμένει ἀνοιχτή.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν Ἀριστοτέλη, ὁ La Mothe Le Vayer δὲν ἐκδηλώνει τὸν ἴδιο ἐνθουσιασμό ὅπως στὶς προηγούμενες περιπτώσεις· μάλιστα ἀπορρίπτει τὴν αὐθεντία τοῦ Φιλοσόφου καὶ ἀποδοκιμᾷ τοὺς μεταγενέστερους ὁπαδοὺς του. Ἀποκαλεῖ τὸν Σταγειρίτη «πνεῦμα τῆς φύσης», υπογραμμίζοντας τὴν ἐπικράτηση τοῦ συστήματός του κατὰ τὴν διάρκεια πολλῶν αἰώνων ἀνάμεσα σὲ λαοὺς τόσο πολιτισμικά διαφορετικούς³⁸. Ἀναφέρεται στὴ συμβολὴ τοῦ Μεγάλου Ἀλβέρτου καὶ τοῦ Θωμᾶ Ἀκινάτη, καθὼς καὶ σ' ἐκείνη τῶν Ἀράβων, στὴν εὐρύτερη διάδοση τοῦ ἀριστοτελισμοῦ· χρησιμοποιεῖ ἀκόμη καὶ πληροφορίες περιηγητῶν, οἱ ὅποιοι πιστοποιοῦν τὸν σεβασμὸ τοῦ προκαλεῖ τὸ ὄνομά του σὲ λαοὺς, ποὺ δὲν εἶχαν ἀσπασθεῖ τὸν χριστιανισμό, ὅπως π.χ. τοὺς Ὀθωμανοὺς. Ἀποδίδει στὸν Ἀριστοτέλη τὴν κατηγορίαν τῆς ἀσέβειας³⁹ σχετικὰ μὲ τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς καὶ τὸν θεωρεῖ ἔνοχο γιὰ διάφορα ἠθικὰ ἀτοπήματα, ἐπικαλούμενος σχετικὲς μαρτυρίες τοῦ Ἡσύχιου καὶ τοῦ Πολύβιου. Καταλήγει πάντως στὴ διαπίστωση, ὅτι ὁ βίος του δὲν ὑπῆρξε ὑποδειγματικὸς γιὰ τὶς ὑπόλοιπες γενεές:

«Ce ne sont pas là des legs, ce me semble, d'une personne qui eût la foi implicite et qui, persuadée dans la loi de la Nature de l'existence d'un seul être Souverain, lui ait présenté son cœur en mourant pour obtenir sa miséricorde».

Δίνοντας ἔμφαση στὶς καταδικαστικὲς ἀριστοτελικῶν ὡς αἰρετικῶν ἀπὸ τὴν Καθολικὴ Ἐκκλησία, ἀπομυθοποιεῖ τὸν ἀριστοτελισμὸ, ὁ ὁποῖος, γι' αὐτόν, ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει στὸ σκότος:

«Je pense qu'on se doit se souvenir là-dessus du surnom de "Sphinx", que ces mêmes interprètes lui donnent presque tous à cause de cette obscurité affectée parmi une si grande contrariété de sentiments, qu'il a répandue exprès en plusieurs lieux d'œuvres, comme la seiche fait son encre afin que les opinions qui lui étaient propres ne fussent pas si facilement reconnues»⁴¹.

35. Ἐνθ' ἄν., σσ. 48-49. Ὁ La Mothe Le Vayer ἀσχολήθηκε μὲ τὴν πλατωνικὴ φιλοσοφία ἐπίσης σὲ ξεχωριστό του σύγγραμμα μὲ τὸν τίτλο *De la lecture de Platon et de son éloquence*, τὸ ὁποῖο ἐκδόθηκε τὸ 1643.

36. Ἐνθ' ἄν., σ. 51.

37. Ἐνθ' ἄν., σ. 58: «Le cardinal Bessarion montre combien saint Denys et tous les théologiens grecs l'ont estimé lorsqu'ils ont employé ses plus belles distinctions aux mystères de notre foi».

38. Ἐνθ' ἄν., σ. 59.

39. Constance BLACKWELL and Sachiko KUSUKAWA (ἐκδ.), *Philosophy in the sixteenth and seventeenth century: conversations with Aristotle*, Aldershot, Hants, Ashgate, 1999.

40. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 68.

41. Ἐνθ' ἄν., σ. 62.

Παρ' ὅλη αὐτὴν τὴν πολὺπλευρὴ ἐπιχειρηματολογία του, ὁ Γάλλος σκεπτικιστὴς ὀπισθοχωρεῖ μπροστὰ στὴ θετικὴ γνώμη τοῦ Ἱεροῦ Αἰγνουστίνου καὶ ἀναγνωρίζει τελικὰ ὁ ἴδιος, ὅτι χρωστὰ στὸν Ἀριστοτέλη τὸ πιὸ γερὸ τμῆμα τῶν γνώσεων του⁴².

Ὁ La Mothe Le Vayer συνεχίζει τὴν ἀνάλυσή του μὲ τὸν Διογένη καὶ τοὺς Κυνικοὺς⁴³. ἡ ἐπιλογή τοῦ Διογένη ὑπαγορεύεται πάλι ἀπὸ θετικὲς γνώμες ἐκκλησιαστικῶν πατέρων, παρ' ὅλο πού, ἱστορικά, ὁ Ἀντισθένης θεωρεῖται θεμελιωτὴς τοῦ κυνισμοῦ. Ἀποδέχεται τὶς διαφορὲς κατηγορίες, οἱ ὁποῖες ἔχουν διατυπωθεῖ γιὰ τὸν τρόπο τῆς ζωῆς τοῦ Διογένη, ἀλλὰ τὸν θεωρεῖ σημαντικὸ φιλόσοφο καὶ καταλήγει μὲ τὴν σκέψη, ὅτι, ἂν πρέπει νὰ μιμοῦμε τοὺς ἀνθρώπους γιὰ τὶς πράξεις τους, τότε θὰ πρέπει νὰ γίνουμε ἀνάνθρωποι καὶ νὰ μὴν ἀγαποῦμε ποτὲ κανέναν⁴⁴. Ὁ Ζήνων ὁ Κιτιεὺς εἶναι ὁ ἐπόμενος φιλόσοφος τὸν ὁποῖο μελετᾷ ὁ La Mothe Le Vayer καὶ ἡ ἐπιλογή του αὐτὴ βασίζεται στὴν αὐστηρότητα τῶν ἠθῶν, ἡ ὁποία ἐπικρατοῦσε κατὰ τὴν ἐποχὴ του στὴ Στοά⁴⁵. ἀφιερώνει πολλὰς σελίδες ἐπίσης στὸν Σενέκα τοῦ ὁποῖου ἀναγνωρίζει σπάνιες γνώσεις καὶ ἰδιαίστες ἀρετὲς (*vertus singulières*)⁴⁶. ὥστόσο, ἡ κριτικὴ του γιὰ τὸν στωικὸ σοφὸ ἐπικεντρώνεται στὸ ἰδανικὸ τῆς ἀπάθειας καὶ στὴ θεωρία γιὰ τὴν αὐτοχειρία, τὴν ὁποία ἀπερίφραστα καταδικάζει⁴⁷. Καί, ἐνῶ ἀνιχνεῖ κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στὴ στωικὴ ἠθικὴ καὶ τὸν χριστιανισμό, δὲν ἀποδέχεται τὴν ἠθικότητα τοῦ Ζήνωνα:

«Encore qu'on ne puisse pas nier qu'il n'ait été un très grand personnage puisque tous les siècles depuis lui jusques à nous en ont convenu, sa fin néanmoins telle que nous l'avons présentée, sans aucune marque de repentance ni d'invocation divine, nous empêche de pouvoir rien penser que de très misérable touchant l'état de son âme»⁴⁸.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἀκολουθεῖ τὴν κριτικὴ τοῦ Ἱεροῦ Αἰγνουστίνου στὸν στωικισμό⁴⁹, τὸν ὁποῖο ὁ La Mothe Le Vayer ἀπορρίπτει στὸ σύνολό του ὡς «ἐξεζητημένο», ἔχοντας ὑπ' ὄψιν του τὴν ἐπισήμανση τῶν ἀντινομῶν τοῦ φιλοσοφικοῦ αὐτοῦ συστήματος ἀπὸ τὸν Πλούταρχο⁵⁰. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν Ἐπίκουρο καὶ τοὺς ὀπαδοὺς του, καταδικάζει θέσεις καὶ πράξεις τους γιὰ ἀσέβεια· ὥστόσο τηρεῖ στάση συμφιλωτική, ἐπειδὴ δὲν ἀποτελοῦν τὴν χειρότερη μορφή ἀθείας, ἀλλὰ πολλὲς ἰδέες τους ὑπῆρξαν καλὲς ἀπὸ τὶς πράξεις τους⁵¹. Θὰ σταθεῖ μὲ θαυμασμό στὶς ἀτόψεις τοῦ Πυθαγόρα γιὰ τὴ φιλία μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων καὶ τὴν δυνατότητα ἐμπειρίας τοῦ θείου, μὲ τὶς ἐξῆς παρατηρήσεις:

42. Ἐνθ' ἄν., σσ. 67-68.

43. J.-M. GROS, La place du cynisme dans la philosophie libertine, *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle*, 7, 2003, σσ. 121-140.

44. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σσ. 80-81.

45. Ἐνθ' ἄν., σ. 81.

46. Ἐνθ' ἄν., σ. 150.

47. Julien-Aymard D' ANGERS, Stoïcisme et «libertinage» dans l'œuvre de La Mothe Le Vayer, *Revue des Sciences Humaines*, nouvelle série, fasc. 75, juillet-septembre 1954, σσ. 259-284. Ὁ La Mothe Le Vayer ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀνανεωτικὴ ἐριμνεία τοῦ στωικισμοῦ τῆς ἐποχῆς του. Πβ. Pierre-François MOREAU, *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, I: *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999.

48. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 93.

49. IVAN GOBBY, La critique augustinienne du stoïcisme, *Diotima* 20, 1992, σσ. 113-119.

50. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 12: «l'extravagante pensée des stoïciens». Πβ. Margaret J. OSLER (ἐκδ.), *Atoms, pneuma and tranquillity: Epicurean and Stoic themes in the European thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

51. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 119.

«Si l'on considère la grande doctrine de ce païen, ses préceptes touchant l'adoration divine, sa morale qui lui faisait examiner tous les soirs et tous les matins très soigneusement sa conscience, avec le reste de ses qualités qui l'ont rendu si admirable, il est impossible qu'on ne dise que c'est grand dommage que tant de belles vertus n'aient été chrétiennes»⁵².

Ὁ Πύρρων καὶ ὁ σκεπτικισμὸς ἀποτελοῦν ἓνα ξεχωριστὸ κεφάλαιο τῆς πραγματείας τοῦ La Mothe Le Vayer⁵³. Ἀρχικά, προβάλλει τίς διδαχές τοῦ Πύρρωνα γιὰ τὴ θεότητα ἀλλὰ διαχωρίζει τὴ σημασία τῆς μεθόδου του· παρατηρεῖ, ὅτι, ἂν κανεὶς ἀποκλείσει τὰ σφάλματα τῶν σκεπτικιστῶν, τὰ ὁποῖα συναντοῦμε καὶ σὲ ἄλλα συστήματα, οἱ φιλόσοφοι αὐτοὶ θὰ μπορούσαν νὰ ἀποβοῦν ἱκανοὶ ν' ἀποδεχθοῦν τὰ μυστήρια τῆς χριστιανικῆς θρησκείας⁵⁴. Καταλήγοντας ἀναγνωρίζει, ὅτι ὁ ἴδιος ἀποδέχεται τόσο τίς ἀμφιβολίες τῶν σκεπτικιστῶν, ὅσο καὶ τὴν ἄγνοιά τους:

«Voilà ce qui m'a donné des pensées si favorables pour une philosophie que je ne crois pas plus criminelle que les autres, pourvu qu'on lui fasse rendre les respects qu'elles doivent toutes à notre sainte théologie et que, comme une suivante seulement, elle soit appelée avec les autres au service de cette divine maîtresse»⁵⁵.

Τέλος, ἀπὸ τίς ἀναλύσεις γιὰ τὴν εὐσέβεια τῶν Ἀρχαίων φιλοσόφων, διαφαίνεται, ὅτι ὁ La Mothe Le Vayer ἀκολουθεῖ τὴ θεωρία τοῦ Montaigne γιὰ τὴν ἐλευθερία τῆς συνείδησης καὶ ἀφήνει τελικὰ ἀνοιχτὸ στὸν ἄνθρωπο τὸν δρόμο τῆς πίστεως· δὲν ἀπαρνιέται, ὅπως ὁ Spinoza, τὴ θρησκεία γιὰ τὸ λογικὸ ἀλλὰ μονάχα ὑπογραμμίζει τὴ στενότητα τοῦ περιεχομένου τῆς χριστιανικῆς ἀρετῆς. Ἡ ἀξιολόγηση τῶν ἀρχαίων ἠθικῶν θεωριῶν γίνεται κυρίως κάτω ἀπὸ τὴν αὐθεντία τῆς συνείδησης ὡς πρὸς τί εἶναι ὀρθὸ καὶ καλὸ, παρ' ἅλληλα μὲ τὴ συμμόρφωση πρὸς τὸ θεῖο θέλημα καὶ ὁ χριστιανικὸς σκεπτικισμὸς τὸν ὁδηγεῖ στὴν πίστη ὡς τελευταῖο του καταφύγιον⁵⁶.

Ρωξάνη ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ
(Ἀθήναι)

52. Ἐνθ' ἄν., σ. 108.

53. Sophie GOUVERNEUR, La Mothe Le Vayer et la politique, ou l'usage libertin du scepticisme antique, *Libertinage et Philosophie au XVII^e siècle*, 7, 2003, σσ. 189-202.

54. LA MOTHE LE VAYER, *De la vertu des païens*, σ. 128.

55. Ἐνθ' ἄν., σσ. 131-132.

56. Βλ. τὴν κατατοπιστικὴν εἰσαγωγή τοῦ Jacques PRÉVOT, Ἐνθ' ἄν., σσ. 1443-1457.

**LA MOTHE LE VAYER:
LA VERTU DES ANCIENS****Π ε ρ ί λ η ψ η**

Le scepticisme moderne essentiellement lu à partir du scepticisme grec ou à partir du cartésianisme a souffert de ne pas être reconnu dans sa spécificité et sa cohérence tant théorique qu'éthique. La plupart des études consacrées à François de La Mothe Le Vayer (1588-1672) par ses biographes ou commentateurs ont été, jusqu'à présent, d'un intérêt inégal. Dans son ouvrage *De la vertu des païens*, il brosse une analyse critique de la philosophie morale de l'Antiquité. Son réalisme moral l'autorise à voir la vertu là où elle est réputée absente, chez les païens par exemple; car, il n'estime pas la foi indispensable au salut, ni une religion à la vertu. En réintégrant les peuples païens dans la communauté humaine, il tranche un problème que le Concile de Trente avait abandonné à l'indécision. Parmi les doctrines morales de l'Antiquité, La Mothe Le Vayer donne une place primordiale à celle de Socrate à qui il ne cesse de comparer non seulement Pythagore mais également Confucius, le «Socrate de Chine» comme il le qualifie. Il préfère Platon à Aristote, et se méfie de l'aristotélisme et de ses commentateurs. Il attribue des vertus à Épicure et Pythagore; mais c'est la secte sceptique qu'il considère de toutes les doctrines philosophiques, la moins contraire à la religion chrétienne, et la plus appropriée à recevoir les lumières surnaturelles de la foi.

Ρωξάνη ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΚΑΝΤ ΕΠΙ ΤΟΥ HAMILTON

Ἄν καὶ οἱ δύο αὐτὲς μεγάλες μορφές τῆς διανόησης ἔζησαν σὲ διαφορετικὲς ἐποχές οἱ δρόμοι τοὺς συναντήθηκαν ἀφοῦ ὁ μεγάλος ἱρλανδὸς μαθηματικὸς¹ ἀναζήτησε τὴ θεμελίωση τῆς ἀλγεβρας στὶς θεωρήσεις τοῦ Kant².

Ὁ Hamilton³ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους ποὺ γύρω στὰ 1830 μελετᾷ τὴν φιλοσοφία

1. Ὁ William Rowan Hamilton (1805-1865) ἀπὸ πολὺ μικρὸς ἔδειξε τὴ μεγαλοφυΐα του. Δέκα ἐτῶν μιλοῦσε καὶ ἔγραφε ὄχι μόνον λατινικὰ καὶ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ καὶ πολλὰς εὐρωπαϊκὰς γλώσσας ἀλλὰ καὶ ἑβραϊκὰ, περσικά, ἀραβικά καὶ σανσκριτικά. Παράλληλα ὁμοῦς ἀρχισε νὰ διαφαίνεται καὶ τὸ μεγάλο ταλέντο του γιὰ τὰ Μαθηματικά. Μὲ τὴν εἰσαγωγή του στὸ Trinity College στὸ Δουβλίνο (Πβ. C. E. MAXWELL, *A History of Trinity College Dublin, 1591-1892*, Dublin, The University Press, Trinity College, 1946 καὶ W. M. DIXON, *Trinity College Dublin*, London, F. E. Robinson & Co., 1902). Τὸ 1823 γνωρίζει τὰ σύγχρονα Μαθηματικά μέσα ἀπὸ τὴ μελέτη ἀγγλικῶν βιβλίων ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῶν διδασκτικῶν βιβλίων τῆς παρισινῆς École Polytechnique, τοῦ πιὸ φημισμένου τότε κέντρου γιὰ μαθηματικὰς σπουδὰς. Οἱ ἐργασίες του ἀρχικὰ στὴν ὀπτική καὶ ἀργότερα στὴ φυσικὴ, προκαλοῦν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν εἰδικῶν καὶ πρὶν ἀκόμα ἀποφοιτῇ διορίζεται, τὸ 1827, βασιλικὸς ἀστρονόμος στὸ ἀστεροσκοπεῖο Dunsink τῆς Ἰρλανδίας, θέση ποὺ θὰ διατηρήσει σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ. Τὸ ἔργο του στὰ Μαθηματικά καὶ στὴ Φυσικὴ τὸν καθιστοῦν γνωστὸ καὶ σεβαστὸ στὸν εὐρωπαϊκὸν ὅλον. Τὸ 1832 ἐκλέγεται μέλος τῆς Βασιλικῆς Ἰρλανδικῆς Ἀκαδημίας καὶ ἀπὸ τὸ 1837-1845 πρόεδρος τῆς. Λίγο ἀργότερα ἐκλέγεται πρῶτος ξένος ἑταῖρος στὴ νεοῦ-δρυθεῖσα Ἑθνικὴ Ἀκαδημία Ἐπιστημῶν τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν. Τὸ ἀρκετὰ σημαντικὸ ποιητικὸν τοῦ ἔργο καὶ τὸ πάθος του γιὰ τὴ μουσικὴ συμπληρῶνουν αὐτὴν τὴν ἔξοχον πολυπρισματικὴν μορφή. Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες, πβ. R. P. GRAVES, *Life of Sir William Rowan Hamilton*, τόμοι 3, Longmans Green, 1882-89.

2. Στὸν Kant ὁ χρόνος ὑπάρχει στὸν ὁρισμὸ τοῦ ἀριθμοῦ, ἀφοῦ κάθε σχῆμα εἶναι γινόμενο τῆς φαντασίας, τὸ ὁποῖο καθορίζει *a priori* τὴν μορφή τῆς εἰσώτερης αἰσθήσης. «Ὁ ἀριθμὸς λοιπὸν εἶναι ἡ μονάδα τῆς σύνθεσης μιᾶς ποικιλίας μιᾶς γενικῆς ὁμογενοῦς ἐνόρασης, εἰσάγοντας τὸν χρόνο στὴν ἀντίληψη τῆς ἐνόρασης». Κατὰ τὸν Kant ἡ ἀκολουθία τῶν ἀριθμῶν δὲν εἶναι ἀναστρέψιμη (*endeutig*) δὲν ἀκολουθεῖ ἀνάδρομη φορά, μποροῦμε μονάχα κάθε φορὰ νὰ μετρήσουμε τὸν ἐπόμενον ἀριθμὸ. Οὐσιαστικὰ κάνει μιὰ τομὴ μεταξὺ «παρελθόντος» καὶ «μέλλοντος» ἀφοῦ οἱ ἀριθμοὶ τοῦ «παρελθόντος» ἔχουν ἤδη δοθεῖ ἐνῷ οἱ ἐπόμενοι «βρίσκονται σὲ ἀναμονή» καὶ φυσικὰ δὲν ἔχουν δοθεῖ, ἂν καὶ «οἱ παρελθόντες ἀριθμοὶ» παράγουν τοὺς «μελλοῦμενους». Σ' αὐτὴ ὁμοῦς τὴ θεώρηση τοῦ Kant, πὼς ὁ ἀριθμὸς εἶναι γενικὰ τὸ σχῆμα τῆς ποσότητος, ἐμπλέκεται τὸ ζεῦγος πεπερασμένο καὶ ἀσυνεχές, χαρακτηριστικὸ τοῦ ἀριθμοῦ μὲ τὸ ζεῦγος ἀπειρο καὶ συνεχές, χαρακτηριστικὸ τῆς ποσότητος, στὰ ὁποῖα ὁ Kant δὲν ἀπαντᾷ. Ἡ ἔννοια τοῦ συνεχοῦς θὰ μελετηθεῖ πολὺ ἀργότερα ἀπὸ τὸν Georg Cantor.

3. Πβ. Sir William R. HAMILTON, *Our Potrait Gallery* n° XXVI, *Dublin University Magazine*, 19, (Jan. - June) 1842, σσ. 94-110.

του Καντ^{4,5,6} και κυρίως μετά την πρώτη του πολύ σημαντική εργασία. Γιά τη γενική μέθοδο στη δυναμική⁷ την οποία παρουσιάζει στη Βασιλική Έταιρεία το 1834. Ο ένθουσιασμός του γιά την καντιανή μεταφυσική απεικονίζεται στην αλληλογραφία του εκείνης της εποχής, αν και τα Μαθηματικά έχουν πιά αποβάλει τον μανδύα της μεταφυσικής^{8,9}. Από το 1827 ο Hamilton εργάζεται γιά να θεμελιώσει την άλγεβρα στην θεώρηση του χρόνου, πολύ πριν διαβάσει την *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Στά Άρχεα του Hamilton έχει ήδη βρεθεί ένα προσχεδιασμά με τίτλο *Θεώρηση γιά κάποια σημεία στη μεταφυσική των κα-*

4. Ο βαπτιστικός του, ο William Wordsworth, γιός του ποιητή, ο οποίος ενδιαφερόταν γιά φιλοσοφικά θέματα (πβ. G. DURRANT, *Wordsworth and the Great System. A Study of Wordsworth's Poetic Genius*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970 καθώς και M.M. RADER, *Wordsworth: A Philosophical Approach*, Oxford Clarendon Press, 1967) σπουδάζει στη Γερμανία και ο Hamilton του ζητά ένα αντίτυπο της *Κριτικής του Καθαρού Λόγου*.

5. Εκείνη την εποχή μιά μεγάλη κατηγορία διανοουμένων, οι φυσικοί φιλόσοφοι «αναζητούν την ομορφιά και την αλήθεια στη φιλοσοφία. Οι περισσότεροι γράφουν ποίηση και εκφράζουν τη συγκίνησή τους σε στίχους... Το πνεύμα είναι τόσο ύπαρξτο όσο και το σώμα... ανακάλυψαν τον Kant γιά να απαντήσουν στην προσωπική τους αγωνία (Angst)» L. W. PEARCE, *Kant, Naturphilosophie and Scientific Method*, εις *Foundations of Scientific Method: The Nineteenth Century*, (εκδ. Ronald N. Giere and Richard Westfall Bloomington), Indiana University Press, 1973 σσ. 5-6.

6. Γιά περισσότερες λεπτομέρειες πβ. το βιβλίο του R. WELLEK, *Immanuel Kant in England 1773-1838*, Princeton, N. J. Princeton University Press, 1931. Γιά τη σημερινή εποχή πβ. Σ. ΒΙΡΒΙΔΑΚΗ, «Η παρουσία του Kant στη σύγχρονη αγγλόφωνη φιλοσοφία: ο μετασχηματισμός της υπερβατολογικής προσέγγισης», *Νέα Έστία*, τ. 156, τεύχος 1773, Δεκέμβριος, 2004, σσ. 798-848.

7. On a general Method in Dynamics, *Math. Papers*. τ. 1, σσ. 120-168. Υπάρχουν δύο μελέτες με αιτόν τον τίτλο. Στην πρώτη αποδεικνύει πώς η χαρακτηριστική συνάρτηση στην οπτική μπορεί ανάλογα να χρησιμοποιηθεί στη δυναμική, ενώ η δεύτερη παρουσιάζει την «κανονική εξίσωση» της κίνησης, την αρχή του Hamilton και την δική του έκδοχή της εξίσωσης Hamilton-Jacobi (Πβ. C. J. JACOBI, Über die Reduction der Integration der partiellen Differentialgleichungen erster Ordnung zwischen irgend einer Zahl Variablen auf die Integration eines einzigen systemes gewöhnlicher Differentialgleichungen. *Journal für die reine und angewandte Mathematik*, τ. 17, 1837, σσ. 97-162).

Γιά περισσότερες λεπτομέρειες Πβ. A. CAYLEY, Report on the Recent Progress of theoretical Dynamics, *British Association Reports*, 1857, σσ. 9-26.

8. «Ήδη ο J. L. Lagrange στην κλασική του πραγματεία *Θεωρία των αναλυτικών συναρτήσεων...* (1797) αναφέρει πώς με τη μέθοδο του (ανάπτυξη της συνάρτησης σε σειρά Taylor) έχει απαλλάξει την ανάλυση από τη μεταφυσική. Επίσης και ο A. L. Cauchy θεμελιώνοντας αυστηρά την ανάλυση στην έννοια του όριου, την έχει απελευθερώσει από την μεταφυσική. Πβ. και H. HANKEL, *Die Entdeckung der Mathematik in den letzten Jahrhundert. Ein Vortrag*, Tübingen, 1869.

9. Θα θέλαμε να θυμίσουμε πώς εκείνη την εποχή στη Μεγάλη Βρετανία υπήρχε μιά «αντιπαλότητα» στο πρόγραμμα σπουδών των Πανεπιστημίων του Δουβλίνου και του Cambridge με τα Πανεπιστήμια της Σκωτίας. Τα δύο πρώτα έδιδαν μεγαλύτερο βάρος στη μαθηματική παιδεία ενώ τα σκωτικά Πανεπιστήμια στη μεταφυσική. Με αιτόν τον τρόπο κράτησαν ανοιχτό το πρόβλημα της σχέσης των Μαθηματικών με τη μεταφυσική και τη λογική.

θερῶν *Μαθηματικῶν*¹⁰ όπου ἀναφέρει πῶς ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου μπορεῖ νὰ τοῦ χρησιμεύσει γιὰ «νὰ δώσει μεγαλύτερη ἀκρίβεια καὶ ἀπλότητα στὴν γνώση μας γιὰ τὸν λόγο»¹¹.

Καθὼς ἡ χαμιλτονιανὴ θεώρηση, χρησιμοποιεῖ τὴν καντιανὴ θεώρηση τοῦ χρόνου καὶ ἀφοῦ ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου εἶναι γενικώτερη ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ χώρου, ὁ μεγάλος ἰρλανδὸς μαθηματικὸς συμπεραίνει¹² πῶς ἡ γεωμετρία παύει νὰ εἶναι ὁ γενικώτερος καὶ βασικώτερος κλάδος τῶν Μαθηματικῶν καὶ τὴ θέση της παίρνει ἡ ἀλγεβρα. Καὶ ἡ ἐνόραση τοῦ καθαροῦ χρόνου «θὰ βρεθεῖ νὰ συνυπάρχει καὶ νὰ ταυτίζεται μὲ τὴν Ἀλγεβρα ἐφ' ὅσον ἡ Ἀλγεβρα εἶναι Ἐπιστήμη»¹³.

Χρησιμοποιεῖ τὴν ἔκφραση καθαρὸς χρόνος σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ φαινομένου χρόνου καὶ εἶναι ἡ καθαρὴ μορφή τῆς ἐνόρασης κατὰ Kant καὶ ὄχι τὰ ἀντικείμενα τῆς ἐνόρασης ἢ ἡ διάταξη τῶν γεγονότων. Ὅμως καὶ στὴν Ὑπερβατολογικὴ ἀναλυτικὴ ὁ Kant παρουσιάζει τὴν ἐνόραση τοῦ χρόνου ὡς οὐσιαστικὴ.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ θεώρηση ποὺ ἀναπτύσσει στὶς σημειώσεις του γιὰ τὶς *Μεταφυσικὲς Παρατηρήσεις στὴν Ἀλγεβρα*¹⁴: «Σὲ ὁλόκληρη τὴ μαθηματικὴ ἐπιστήμη μελετᾶμε καὶ συγκρίνουμε σχέσεις. Στὴν ἀλγεβρα οἱ σχέσεις ποὺ πρωτομελετοῦμε καὶ συγκρίνουμε εἶναι σχέσεις μεταξὺ διαδοχικῶν καταστάσεων κάποιου μεταβαλλομένου πράγματος ἢ σκέψης. Καὶ οἱ ἀριθμοὶ εἶναι ὀνόματα ἢ οὐσιαστικὰ τῆς ἀλγεβρας. Σημεῖα ἢ πρόσημα, μὲ τὰ ὁποῖα μιά ἀπὸ αὐτὲς τὶς διαδοχικὲς καταστάσεις μπορεῖ νὰ ἀπομονωθεῖ καὶ νὰ διακριθεῖ ἀπὸ τὴν ἄλλη ... Ἐτοὶ σχέσεις μεταξὺ διαδοχικῶν σκέψεων θεωροῦνται ὡς διαδοχικὲς καταστάσεις μιάς γενικότερης καὶ μεταβαλλόμενης σκέψης, ἀποτελοῦν βασικὲς σχέσεις τῆς ἀλγεβρας... Μὲ τὸν Χρόνο καὶ τὸν Χώρο συνδέουμε ὅλες τὶς συνεχεῖς μεταβολές καὶ μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Χρόνου καὶ τοῦ Χώρου λογιζόμεθα... Τὰ σημάδια τῆς χρονικῆς καὶ τῆς τοπικῆς θέσης, τὰ τότε καὶ τὰ ἐδῶ γίνονται ἀμέσως σημεῖα καὶ ἐργαλεῖα αὐτοῦ τοῦ μετασχηματισμοῦ μὲ τὰ ὁποῖα οἱ σκέψεις γίνονται πράγματα καὶ τὸ πνεῦμα τίθεται στὸ σῶμα καὶ ἡ δράση καὶ τὸ πάθος τοῦ νοῦ φαίνονται ἐνδεδυμένα μὲ τὴν ἐξωτερικὴ ὑπαρξη καὶ παρατηροῦμε τοὺς ἑαυτοὺς μας ἀπὸ μακριά. Καὶ ἕνας τέτοιος μετασχηματισμὸς ὑπάρχει, ὅταν στὴν ἀλγεβρα μελετοῦμε τὴν μεταβολὴ τῶν σκέψεων μας ὡς ἂν ἦταν ἡ πρόοδος κάποιου ξένου πράγματος καὶ εἰσάγει τοὺς ἀριθμοὺς ὡς σημάδια καὶ σημεῖα γιὰ νὰ δηλώσουν τὴ θέση σ' αὐτὴ τὴν πρόοδο»¹⁵.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ θέλαμε νὰ ὑπενθυμίσουμε πῶς ὁ Descartes ἤθελε μὲ ἐργαλεῖο, τὰ Μαθηματικὰ νὰ ἀναθεωρήσει τὴ φιλοσοφία βασιζόμενος στὴν ἔννοια τῆς κίνησης¹⁶, θεώρηση¹⁷ ἢ ὁποῖα διαπέρασε τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ φιλοσοφία καὶ τὰ ἀρχαία ἐλληνικὰ μαθη-

10. Consideration on some points in the Metaphysics of Pure Mathematics. Misc. Papers box 6.

11. *Αὐτόθι*.

12. W. R. HAMILTON, *Mathematical Papers*, T. 3, σ. 7.

13. *Αὐτόθι*.

14. Note book 24. 5. fol. 49, (χειρόγραφες σημειώσεις του Hamilton), Trinity College Dublin.

15. Note book 24. 5 fol. 49, Trinity College Dublin.

16. «La nature du mouvement duquel j'entends ici parler, est si facile à connaître que les Géomètres mêmes, qui entre tous les hommes se sont les plus étudiés à concevoir bien distinctement les choses qu'ils ont considérées, l'ont jugée plus simple et plus intelligible que celle de leurs superficies et de leurs lignes; ainsi qu'il paraît en ce qu'il ont expliqué la ligne par le mouvement d'un point et la superficie par celui d'une ligne», *Ἐνθ' ἄν.*, XI, σ. 39.

17. Πβ. Chr. PHILL, Has flux's concept ancient roots? An attempt at an approach, *Galileo*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo Uruguay, 2002, σσ. 1-7.

ματικά¹⁸.

Σ' ένα κείμενο του Hamilton του 1832 αναφέρει πώς η γνώση μας για τόν χρόνο φαίνεται να περιέχει πολύ περισσότερα από την καθαρή διάταξη ή διαδοχή γιατί αναφέρεται σε γεγονότα που έγιναν ενώ η άλγεβρα βασίζεται σε μία καθαρά νοητική ιδέα της διάταξης ή όποια μπορεί να μεταβληθεί. Συγκεκριμένα αναφέρει: «η ιδέα του χρόνου είναι μία αντικειμενική διάταξη. Όταν τη δούμε υποκειμενικά, ότι προσπαθεί να φθάσει σε σκέψεις παρά σε πράγματα, σχηματίζουμε την πλησιέστερη προσέγγιση της ιδέας του χρόνου όταν σκεφθούμε μία διάταξη ως τη νοητική βάση της άλλης, και θεωρήσουμε την τελευταία διευθέτηση, ή όποια σ' αυτή την άποψη ομοιάζει στη σειρά των γεγονότων, ως περιορισμένων σε μία νοητική εξάρτηση της πρότερης διευθέτησης που αντιστοιχεί στη σειρά του χρόνου. Αλλά αν και κάνουμε αυτή την προσέγγιση ... την ιδέα του χρόνου δεν την επιτυγχάνουμε εντελώς ούτε την εκφράζουμε σωστά, ούτε με άλλη μέθοδο που αποκλείει την απόδοση της αντικειμενικότητας ή καθιστά την διάταξη του χρόνου μία ήθελμένη διευθέτηση του νοῦ. Πρέπει λοιπόν να απορρίψω τη θεωρία του Kant ότι ο χρόνος είναι υποκειμενικός και εις τόν νοῦν; Όχι, αν σωστά πιστεύω την θεωρία πώς ο χρόνος είναι μία μορφή ανθρώπινης σκέψης, ένα αποτέλεσμα του μηχανισμού της κατανόησής μας. Αλλά σίγουρα, άκόμα και σύμφωνα με αυτή τη θεωρία έτσι ερμηνεύουμε, η σκέψη του χρόνου είναι άκονα και η διευθέτηση ή η διάταξη του χρόνου απέχει του να είναι αντικειμενική. Γνωρίζω πώς πολλοί θα το ονομάσουν ένα παιχνίδι των λέξεων, αλλά έχω τη γνώμη όπως η Madame de Staël¹⁹ και άλλοι, ότι όταν οι άνθρωποι διαφωνούν για τις λέξεις υπάρχει πάντα κάποια διαφορά στις ιδέες επίσης και το ζήτημα αν ο χρόνος δεν είναι εν μέρει αντικειμενικός, χρησιμεύει τουλάχιστον να κάνει σαφέστερη τη σημασία την οποίαν αποδίδει ο ερωτώμενος στη λέξη αντικειμενικό αν όχι στην ιδέα του χρόνου»²⁰.

Ο αντικειμενικός χαρακτήρας του χρόνου είναι εκείνος που τόν οδηγεί στην μελέτη του για την ύπαρξη των μαθηματικών αντικειμένων. «Αν θεωρήσουμε κάθε στιγμή στην απροσδιόριστη διαδοχή του χρόνου ως ένα αντικείμενο της σκέψης πρέπει να την σκεφθούμε έχοντας κάποια δική της θέση στη διαδοχή με την όποια διακρίνεται ως ένα αντικείμενο από όλες τις άλλες στιγμές του χρόνου... η δυνατότητα να χρησιμοποιούμε στιγμές στην άλγεβρα και σημεία στη γεωμετρία ως αντικείμενα, φαίνεται να είναι ένα βασικό αξίωμα σ' αυτές τις επιστήμες»²¹.

Στά αρχαιοελληνικά μαθηματικά κριτήριο ύπαρξης ήταν η δυνατότητα κατασκευής, αργότερα η ύπαρξη θεωρείτο δεδομένη με την λήψη ή την έκθεση της εξεταζόμενης ποσότητας. Με την απόδειξη του Gauss για το θεμελιώδες θεώρημα εγκαινιάζεται η καινούργια προσέγγιση για τη μαθηματική ύπαρξη. Αργότερα τα θεωρήματα ύπαρξης θα αποτελέσουν κοινό τόπο για τα Μαθηματικά του 19ου αιώνα²².

18. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, *Περί Ψυχής* 409 α4: «Ἐπεὶ φασὶ κινηθεῖσαν γραμμὴν ἐπίπεδον ποιεῖν, στιγμὴν δὲ γραμμὴν».

19. Ἐπίσης ὁ Hamilton ἔμαθε γιὰ τὴν καντιανὴ φιλοσοφία καὶ ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς Madame de Staël, *Allemagne*, ἀπὸ τοὺς φίλους του, τοὺς ὀνομαστοὺς ποιητὲς Coleridge, Carlyle καὶ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ D. STEWART, *Philosophical Essays*.

20. R. W. HAMILTON, *Misc. Papers*, box 6 21, April, 1832.

21. Trinity College Dublin, Note book 35.5 (χωρὶς ἀρίθμηση σελίδων).

22. Ὅπως τὰ θεωρήματα ύπαρξης λύσης στὶς διαφορικὲς ἐξισώσεις. Πβ. π.χ. τὴ μελέτη τοῦ A. L. CAUCHY, *Mémoire sur l'emploi du nouveau calcul, appelé calcul des limites, dans l'intégration d'un système d'équations différentielles. Comptes Rendus Ac. Sc. Paris*, τ. 15, 1842, σσ. 14-25. Ἡ μέθοδος τοῦ λογισμὸς τῶν ὁρίων εἶναι αὐτὴ πού σήμερα ὀνομάζουμε μέθοδος τῶν ἄνω φραγμένων συναρτήσεων.

Φυσικά οι θεωρήσεις του Hamilton για την αντικειμενικότητα του χρόνου είναι επηρεασμένες από τη μελέτη του στον Kant. Οι αναλογίες της έμπειρίας προσφέρουν το βάθος για την ανάπτυξη των θεωριών του μεγάλου Ιρλανδού μαθηματικού. Στο κεφάλαιο αυτό ο Kant αποδεικνύει πως η έμπειρία είναι δυνατή μόνο από την παράσταση της αναγκαιότητας σύνθεσης των αντιλήψεων, ενώ από τις τρεις αναλογίες η δεύτερη είναι σημαντική για την άλγεβρα αφού συνδέεται με την διαδοχή των παραστάσεων στο χρόνο. Μάλιστα ο Kant αναφέρει πως: «αυτή καθ' αυτή η έμπειρία... είναι... δυνατή μόνο όταν εκθέσουμε την διαδοχή των παρουσιάσεων και γι' αυτό κάθε μεταβολή, σύμφωνα με το νόμο της αιτιότητας»²³. Αυτός ο νόμος είναι μία a priori συνθήκη για να αποκτήσουν τα φαινόμενα διάταξη στο χρόνο. Είναι γνωστό το παράδειγμα ενός παρατηρητή που κοιτά την πρόσοψη ενός μεγάλου σπιτιού και ενός άλλου που κοιτά μία βάρκα μέσα σ' ένα ρεύμα»²⁴.

Στην προσπάθειά του να αναθεωρήσει την άλγεβρα, ο Hamilton επιλέγει να ρίξει το κεντρο βάρους στα στοιχεία, και όχι στο *modus operandi*, που τις θεωρούσε δευτερεύουσες, αναζητώντας την αληθινή τους σημασία σε κάποια νοητική ενόραση. Αυτή η ενόραση θα τον βοηθήσει να κατασκευάσει την έννοια του αριθμού. Η καντιανή²⁵ θεώρηση της μορφής της εσωτερικής αίσθησης, όπως ονομάζει ο μεγάλος γερμανός φιλόσοφος την καθαρή ενόραση του χρόνου, ικανοποιούσε τον Hamilton καθώς ο χρόνος αποτελούσε τη βάση για τις αριθμητικές και άλγεβρικές έννοιες στην Κριτική του Καθαρού Λόγου.

Με την έννοια του καθαρού χρόνου ο μεγάλος Ιρλανδός μαθηματικός²⁶ θα κατασκευάσει όχι μόνο τους πραγματικούς αριθμούς, αλλά και τα ζεύγη και τα *quaternions* δεν περιορίζεται στους πραγματικούς αριθμούς της αριθμητικής αλλά μπορεί να δημιουργήσει παράξενα κατασκευάσματα, παράξενους αριθμούς με τις δικές τους πράξεις αρκεί να μπορούν να κατασκευασθούν από τη θεώρησή του για την ενόραση του χρόνου.

Ο Hamilton πίστευε πως οι καντιανές θεωρήσεις είναι κατάλληλες για τη δημιουργία της άλγεβρας. «Υπάρχει κάτι το μυστηριώδες και το υπερβατικό στην ιδέα του χρόνου, αναφέρει, αλλά υπάρχει επίσης κάτι καθορισμένο και σαφές, και ενώ οι μεταφυσικοί διαλογίζονται για το πρώτο, οι μαθηματικοί λογίζονται με το δεύτερο»²⁷.

Ο Hamilton θέλει να προσεγγίσει την άλγεβρα με διαφορετικό τρόπο καθώς την θεωρεί «ως κλάδο και σχεδόν ως ένα είδος φιλοσοφίας του νου»²⁸ και το χρόνο «ως εσωτερική αίσθηση» την πιο άρχονη από όλες τις ενόρασεις. Έτσι η επιστήμη της καθαρής ενόρασης θα σχηματίσει την θεμελιώδη²⁹ επιστήμη της ανθρώπινης σκέψης.

Το απόσπασμα που σημάδεψε τον Hamilton, είναι το παρακάτω: «Ο χρόνος και ο χώρος είναι επομένως δύο πηγές γνώσης από τις οποίες μπορούν να προέλθουν σώματα της a priori συνθετικής γνώσης. (Τα καθαρά Μαθηματικά αποτελούν ένα λαμπρό παράδειγμα

23. A 189 - B 234.

24. A 190 - B 235, A 133 - B 238.

25. Πβ. W. PEARCE, Kant, *Naturphilosophie and Scientific Method in Foundations of Scientific Method: The Nineteenth Century*, ed. R. M. Giere and R. S. Westfall. Bloomington: Indiana University Press, 1973, σσ. 3-22.

26. Για περισσότερες λεπτομέρειες πβ. R. WELLEK, *Immanuel Kant in England. 1793-1838*. Princeton, N. J. Princeton University Press, 1931.

27. R. W. HAMILTON, *Math. Papers*, Vol. 3, σ. 7.

28. Trinity College Library Dublin, M.S.S., 5123-33.

29. Οι απόψεις αυτής της θεώρησης θα ενσαρκωθούν στα έργα του G. BOOLE που διακηρύσσουν πως η άλγεβρα μπορεί να θεωρηθεί ως σύστημα τυπικής λογικής, πβ. *Mathematical Analysis of Logic* (1847) και *Investigation of the Laws of Thought* (1854).

μα τέτοιας γνώσης, ειδικά όπως θεωρεί το χώρο και τις σχέσεις του). 'Ο χρόνος και ο χώρος, λαμβανόμενα μαζί, είναι καθαρές μορφές όλων των ἐνοράσεων και έτσι κάνουν a priori δυνατές τις συνθετικές προτάσεις»³⁰.

Ώθούμενος απ' αυτό ο Hamilton θέλει να θεμελιώσει την άλγεβρα στη μορφή της ἐσώτερης ἔννοιας, που ὀνομάζει χρόνο, όπως ακριβώς ἡ γεωμετρία θεμελιώνεται στη μορφή της ἐξωτερικῆς αἰσθήσης που ὀνομάζεται χώρος.

Ὁ Hamilton γιὰ πρώτη φορά ἀναφέρεται δημόσια στὴ θεωρία του, στὴν θεώρηση τῆς ἀλγεβρας ὡς καθαροῦ χρόνου τὸ 1832 στὸ μάθημά του³¹ στὸ Trinity College. Μὲ τὴν ἐκδοσὶ τοῦ ἔργου του *Theory of Conjugate Functions, or Algebraic Couples, with a preliminary and elementary essay on algebra as the Science of Pure Time*, θεωρεῖ πῶς στὴν μακροσκελὴ ἐργασία του παρουσιάζει τὴν ἔνωση Μαθηματικῶν καὶ Μεταφυσικῆς³².

Μὲ τὸ ἔργο του αὐτὸ ὁ Hamilton ἐπιχειρεῖ νὰ θεμελιώσει τὴν ἀλγεβρα στὴν ἔννοια τοῦ καθαροῦ χρόνου, θεώρηση πού ἀποδεικνύει ὅχι μόνο τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ μεγάλου ἱρλανδοῦ, ἀλλὰ καὶ τὴν πρωτοτυπία του. Τὴν ὅλη αὐτὴ σύλληψη, ὅπου ἡ φαντασία παίξει ἀποφασιστικὸ ρόλο, θὰ τὴν χρησιμοποιήσει καὶ ἀργότερα γιὰτί ὅπως πιστεῖται «θὰ δημοσιεύσει καὶ ἄλλες ἐφαρμογές, ἰδιαίτερα στὶς ἐξιιώσεις, στὰ ὁλοκληρώματα, στὴ θεωρία τῶν triplets καὶ συνόλου στιγμῶν,.... καὶ ἀριθμῶν, πού περιλαμβάνει τὴν θεωρία τῶν ζευγῶν»³³.

Τὸ 1837 παρουσιάζει τὴ σημαντικὴ μελέτη του: *Θεωρία συζυγῶν συναρτήσεων ἢ ἀλγεβρικῶν ζευγῶν μαζί μὲ τὸ προκαταρκτικὸ καὶ στοιχειῶδες δοκίμιο γιὰ τὴν ἀλγεβρα ὡς ἐπιστὴμὴ τοῦ καθαροῦ χρόνου*³⁴. Γιὰ νὰ θεμελιώσει τὴν ἀλγεβρα³⁵ σὲ μιὰ στέρη βᾶση συνεχίζοντας τὴν τάση τοῦ 19ου αἰῶνα, τῆς ἀναθεώρησης καὶ αὐστηρῆς θεμελίωσης τῆς ἀνάλυσης, ἀναζητᾷ νὰ δημιουργήσει γιὰ τὴν ἀλγεβρα κάποιες ἐνορατικές ἀρχές καὶ ὁ Hamilton θεωρεῖ πῶς αὐτὲς μποροῦν νὰ ληφθοῦν ἀπὸ τὴν ἐνόραση τοῦ καθαροῦ χρόνου.

Ποιά ὅμως εἶναι ἡ ἐννοιολογικὴ θεώρηση πού δίδει ὁ μεγάλος ἱρλανδὸς μαθηματικὸς στὴν ἔννοια τοῦ καθαροῦ χρόνου; Μελετώντας τὴν *Κριτικὴ τοῦ Καθαροῦ Λόγου* ἐπηρεάζεται καὶ θεωρεῖ τὸν καθαρὸ χρόνο ὡς τὴ μορφή τῆς ἐσώτερης αἰσθήσης μὲ τὴν ὁποία διατάσσουμε ὅλες τὶς ἀντιλήψεις ἢ αἰσθητὲς ἐνοράσεις νὰ ὑπάρχουν ταυτόχρονα ἢ διαδοχικά. Δηλαδή θέτοντας μιὰ σχέση διάταξης, σὲ σύγχρονη μαθηματικὴ γλῶσσα θὰ μεταφράζουμε αὐτὴ τὴ θεώρηση ὡς $A=B$ ἢ $A<B$ ἢ $A>B$ ὅπου M εἶναι ἓνα σύνολο στιγμῶν καὶ $A, B \in M$ ³⁶.

30. A 38-39 - B 55-56.

31. Τὸ 1833 δημοσιεύεται στὸ *Dublin University Review*.

32. Ἐπιστολὴ τοῦ Hamilton τῆς 4ης Ὀκτωβρίου 1835 στὸν de Vere. Πβ. GRAVES, ἔνθ.' ἀν., τ. 2, σ. 164.

33. Ἐνθ.' ἀν., σ. 165.

34. *Theory of Conjugate Functions, or Algebraic Couples; with a preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time*, *Transactions of the Royal Irish Academy*, 17, 1837, σσ. 293-422. Πβ. ἐπίσης W. R. HAMILTON, *Mathematical Papers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, T. 3, σσ. 3-96. Τὸ πρῶτο μέρος πού στὴν πραγματικότητα εἶναι τὸ τρίτο παρουσιάζεται στὴν Ἰρλανδικὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τὸ Νοέμβριο τοῦ 1833, τὸ δεῦτερο τὸν Ἰούλιο τοῦ 1835. Μαζί μὲ τὸ πρῶτο μέρος, καὶ τὶς γενικὲς εἰσαγωγικὲς παρατηρήσεις δημοσιεύεται τὸ 1837 στὰ *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας*.

35. Στὴν ἐπιστολὴ του τῆς 4ης Ὀκτωβρίου 1835 στὸ φίλο του A. de Vere θεωρεῖ πῶς αὐτὴ ἡ ἐργασία του «εἶναι ἡ πρώτη ἐγκαθίδρυση... πάνω στὴ ἔνωση Μαθηματικῶν καὶ Μεταφυσικῆς». GRAVES, ἔνθ.' ἀν., τ. 2, σσ. 96-97.

36. Αὐτὴ τὴ θεώρηση τοῦ Hamilton χρησιμοποιεῖ ὁ Κ. Καραθεοδωρῆς ὅταν τὸ 1924 παρουσιάζει στὴν Πρωσοικὴ Ἀκαδημία Ἐπιστημῶν τὴν ἐργασία του γιὰ τὴ θεμελίωση τῆς

“Όπως ξέρουμε στην καντιανή θεώρηση για την κατασκευή του αριθμού³⁷, ο χρόνος αποτελεί μία βασική ενόραση, ούτε αυτήν όμως ξεκαθαρίζει ούτε την κατασκευή της. Έξ’ άλλου δεν καθορίζει ούτε τη διαμέριση ούτε την διαδοχή του χρόνου. Ο Hamilton θα παρουσιάσει την κατασκευή του αριθμού με τη βοήθεια της έννοιας του χρόνου, θεωρώντας πως «αν έχουμε σχηματίσει τη σκέψη οποιασδήποτε χρονικής στιγμής μπορούμε μετά είτε να επαναλάβουμε αυτή τη σκέψη, είτε να σκεφτούμε μία διαφορετική στιγμή»³⁸. Η σύγκριση δύο τέτοιων στιγμών δημιουργεί την έννοια της βαθμίδας είτε προγενέστερα είτε μεταγενέστερα. Ο αριθμός λαμβάνεται από μία ακολουθία ίσων χρονικών βαθμίδων είτε μεγαλύτερων είτε μικρότερων του μηδενός, ενώ έχουμε τυχαία επιλέξει τη χρονική στιγμή μηδέν. Έτσι λοιπόν ένα «αντίθετο, από το θετικό» βήμα μάς πάει πίσω στο χρόνο, με αυτήν την αντίθετη κατεύθυνση του χρόνου, ο Hamilton όριζε τους αρνητικούς αριθμούς και όχι ως *magnitudo negativas*.

Ουσιαστικός στόχος αυτής της σημαντικής μελέτης του είναι να εγκαταλείψει ως βάση της άλγεβρας την θεώρηση του αριθμού αλλά να χρησιμοποιήσει την εννοιακή θεώρηση του καθαρού χρόνου.

Στην καταπληκτική του σύλληψη, που τη θεωρούσε εφάμιλλη της δημιουργίας του άπειροστικού λογισμού και βασικό εργαλείο στη φυσική, στη θεωρία των Quaternions^{39,40}, ο Hamilton ομολογεί πως η μελέτη της Κριτικής του καθαρού Λόγου ήταν καθοριστική καθώς ο Kant στο κλασικό του έργο δηλώνει πως είναι δυνατή, ή επιστήμη του καθαρού χρόνου⁴¹.

“Όλα αυτά τα δημιουργήματα του Hamilton, ζεύγη, triplets, και όλοι οι καινούργιοι υπερφανταστικοί αριθμοί αποτελούν μέρος της ίδιας θεώρησης ή όποια βασίζεται στην μεταφυσική έννοια του καθαρού χρόνου. Καθώς δε η εσώτερη έννοια του χρόνου είναι γενικότερη από την εξωτερική του χώρου, καταλήγει να υποθέσει πως η άλγεβρα είναι γενικότερη και πιο βασική από την γεωμετρία⁴².

Στά Μαθηματικά ο Kant δίδει εξαιρετική σημασία σε δύο έννοιες: στην ενόραση και την κατασκευή· το ίδιο ακριβώς θεωρεί και ο Hamilton. Οι έννοιες αυτές γίνονται σαφέστερες όταν εφαρμόζονται στη γεωμετρία παρά στην άλγεβρα, ίσως γι’ αυτό να τις προτιμούσε ο Kant.

ειδικής θεωρίας της σχετικότητας. K. CARATHÉODORY, Zur Axiomatik der speziellen Relativitätstheorie, *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Physikalisch - mathematische Klasse*, 1924, σσ. 12-27.

37. Αργότερα ο D. Hilbert, αντίθετος στην «γενετική μέθοδο», με την οποία μέσω διαδοχικών επεκτάσεων φθάνουμε από την έννοια των μονάδων, στην γενική θεώρηση της έννοιας του αριθμού στην αξιωματική μέθοδο όπου εισάγει τους αριθμούς συλλογικά, ως στοιχεία ενός συνόλου το οποίο είναι εφοδιασμένο μ’ ένα σύστημα αξιωμάτων που επιτρέπουν να εξάγουμε κάθε ιδιότητα από μία πεπερασμένη διαδοχή συλλογισμών. Πβ. D. HILBERT, Ueber den Zahlbegriff, *Jahresbericht der deutschen Math. Verein*, τ. 8, 1900, σσ. 180-194.

38. R. W. HAMILTON, *Ένθ.* ‘άν., τ. 3, σ. 9.

39. Ο Hamilton δεν θεωρεί τριάδες αλλά τετράδες (α, β, c, d) ωθούμενος από την κλασική παράσταση των μιγαδικών αριθμών $a+bi+cj+dk$ όπου $i^2=j^2=k^2=ijk=-1$ και $ij=k, ji=-k, jk=i, kj=-i, ki=j, ik=-j$. Σε σύγχρονη μαθηματική γλώσσα θα λέγαμε πως το σύνολο των quaternions σχηματίζει μία μη μεταθετική division άλγεβρα στους πραγματικούς αριθμούς.

40. Πβ. *Lectures on Quaternions*, 1853 και *Elements of Quaternions*, τόμοι 2, 1866, 2η εκδ. 1899-1901, Chelsea reprint, 1969.

41. W. R. HAMILTON, *Mathematical Papers*, Cambridge University Press, 1967, τ. 3, σ. 117.

42. R. W. HAMILTON, *Mathematical Papers*, τ. 3, σ. 7.

Ἡ ἐμμονὴ τοῦ Kant στὴν κατασκευὴ, θὰ βρεῖ στὸ πρόσωπο τοῦ Hamilton ἕναν ἄξιο συνεχιστὴ. Ἐτοί ὁ μεγάλος ἱρλανδὸς μαθηματικὸς ἐκθέτει, ὅπως εἶδαμε, τὴν κατασκευὴ τῶν ἀριθμῶν καὶ γίνεται ὁ προάγγελος τῶν ἐνορατικῶν Μαθηματικῶν.

Τὸ 1907, ὁ L. E. J. Brouwer στὴ διδακτορικὴ του διατριβὴ γιὰ τὰ *Θεμέλια τῶν Μαθηματικῶν*⁴³ διατυπώνει τὴν θεωρίαν τῶν ἐνορατικῶν Μαθηματικῶν. Γιὰ τὸν ὁλλανδὸ μαθηματικὸ ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς μαθηματικοῦ ἀντικειμένου⁴⁴ ἀποδεικνύεται μέσα ἀπὸ μιὰ διαδικασίαν «κατασκευῆς» του. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαδικασίαν ἐπιλέγεται τὸ τί εἶναι καὶ τὸ τί δὲν εἶναι ἀποδεκτὸ ἀπὸ τὴν ἐνόραση⁴⁵ καὶ σὲ αὐτὴ τὴ διαδικασίαν βρίσκεται ἡ μόνη δυνατὴ θεμελίωσις τῶν Μαθηματικῶν⁴⁶.

Χ. ΦΙΛΗ
(Ἀθῆναι)

43. L. E. J. BROUWER, *Over de Grondslagen der Wiskunde* (1907). Πβ. ἐπίσης G. ROUSSOPOULOS, Brouwer's intuitionism: mathematics and language. *Φιλοσοφία*, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, τ. 19-20, Ἀθήνα, 1989-1990, σσ. 424-439. *Collected Works*, ἐκδ. A. Heyting τ. 1, North Holland, Amsterdam, 1975, σσ. 11-15.

44. Οἱ φορμαλιστὲς ἀντιτάσσουν τὸν στατικὸ καὶ ἀχρονο χαρακτῆρα τῶν μαθηματικῶν ἀντικειμένων.

45. Πβ. L. E. J. BROUWER, Intuitionism and Formalism, *Amer. Math. Soc. Bull.*, (δὴλ. *Bull.*), T. 20, 1913-14, σσ. 81-96 καὶ *Mathematik, Wissenschaft und Sprache, Monatshefte für Mathematik und Physik*, 36, 1929, σσ. 153-164. Καθὼς καὶ *Consciousness, philosophy and Mathematics, Proceedings of 10th International Congress of Philosophy*, North Holland Amsterdam, 1948, σσ. 1235-1249.

46. Ἀρκετοὶ μαθηματικοὶ νύθετοῦν τὰ ἐνορατικὰ Μαθηματικὰ καὶ παρουσιάζουν τὰ ἐρευνητικὰ τους ἀποτελέσματα. Πβ. A. HEYTING, Untersuchungen über intuitionistische Algebra, *Verhandelingen der Ned. Akad. von Wetensch. Afd. Naturkunde* 1, sectie 18, n° 2, 1941, 36 σσ. καὶ *Intuitionistic Views on the Nature of Mathematics, Synthese*, 27, 1974, σσ. 88-92. H. FREUDENTHAL, Zum intuitionistische Raumbegriff, *Compositio Mathem.*, τ. 4, 1936, σσ. 82-111. B. van ROOTSELAAR, Generalization of the Brouwer integral, *Dissert. Univ. of Amsterdam*, 1954.

CORPUS PHILOSOPHORUM MEDII AEVI
BYZANTINOI ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ - PHILOSOPHI BYZANTINI

- VOL. 1: Νικολάου Μεθώνης, *Ἀνάπτυξις τῆς Θεολογικῆς Στοιχειώσεως Προκλου Πλατωνικοῦ Φιλοσόφου*. A Critical Edition with an Introduction on Nicholas' Life and Works by Athanasios ANGELOU, 1984, LXXXII, 204 p.
- VOL. 2: Νικηφόρου Βλεμμύδου, *Ἀπόδειξις ὅτι οὐχ ὠρίσται τοῦ καθέκαστον ἡ ζωὴ*. Erste Ausgabe mit Übersetzung und kommentierenden Anmerkungen von Wolfgang LACKNER, 1985, XCVI, 124 S.
- VOL. 3: Γεωργίου Γεμιστοῦ Πλήθωνος, *Περὶ ἀρετῶν*, Édition critique, introduction, traduction et commentaire par Brigitte TAMBUN-KRASKER, 1987, XCII, 127 p.
- VOL. 4: Γεωργίου Παχυμέρου, *Ὑπόμνημα εἰς τὸν Παρμενίδην Πλάτωνος Ἀνωήμου Συνέχεια τοῦ Ὑπομνήματος Προκλου*. Critical Edition with Translation by T.A. CADRA, S.M. HONEA, P.M. STINGER and G. UNHOLTZ. Introduction by L.G. WESTERINK, 1989, XXIV, 125 p.
- VOL. 5: Boethius, *De topicis differentiis* καὶ οἱ μεταφράσεις τῶν Μανουὴλ Ὀλοβόλου καὶ Προχόρου Κυδώνη. Εἰσαγωγή καὶ κριτικὴ ἐκδόση τῶν κειμένων ὑπὸ Δημητρίου Ζ. ΝΙΚΗΤΑ, 1990, CLIV, 270 p.
- VOL. 6: Ἀνωήμου, *Φιλοσοφικά Σύμμεικτα*. [A Miscellany in the Tradition of Michael Psellos (God. Baroccianus Gr. 131)]. Critical Edition and Introduction by Ilias N. PONTIKOS, 1992, CCXXIV, 144 p.
- VOL. 7: Γεωργίου Γεμιστοῦ Πλήθωνος, *Μαγικά λόγια τῶν ἀπὸ Ζωροάστρου μάγων*. Ἐξήγησις εἰς τὰ αὐτὰ λόγια. Édition critique, introduction, traduction et commentaire par Brigitte TAMBUN-KRASKER, 1995, LXXX, 187 p.
- VOL. 8: Βασιλαῆμ τοῦ Καλαβροῦ, *Λογιστική*. Kritische Edition, Übersetzung und Kommentar von Pantelis CARELOS, 1996, XCII, 284 p.
- VOL. 9: Βοηθοῦ *Βιβλὸς Περὶ παραμυθίας τῆς φιλοσοφίας*, ἣν μετήνεγκεν εἰς τὴν ἐλλάδα διὰλεκτον Μάξιμος ὁ Πλανουδης, Édition critique par Manolis PAPATHOMOPoulos, 1999, LXXXII, 258 p.
- VOL. 10: Θεοφάνους Νικαίας, *Ἀπόδειξις ὅτι ἐδύνατο ἐξ αὐδίου γεγενῆσθαι τὰ ὄντα καὶ ἀνατροπὴ ταύτης*. A Critical Edition with Introduction, Translation in Modern Greek, Notes and an English Summary by J.D. POLEMIS, 2000, 260 p.
- VOL. 11: Demetrios Kydones (14th c.), *Translation of the Soliloquia of Ps.-Augustinus*. First Critical Edition, Introduction (in Greek), Indices by A. Koltsiou-Nikita, Athens 2005, ca. 300 p.

CORPUS PHILOSOPHORUM MEDII AEVI
BYZANTINA ΣΧΟΛΙΑ ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ
COMMENTARIA IN ARISTOTELEM BYZANTINA

- VOL. 1: Ἀρέθα Καισαρείας, *Σχόλια εἰς τὴν Πορφυρίου Εἰσαγωγὴν καὶ τὰς Ἀριστοτέλους Κατηγορίας*. A Critical Edition by Michael SHARE, 1994, XVI, 293 p.
- VOL. 2: Γεωργίου Παχυμέρου, *Ὑπομνήματα εἰς τὰ Ἀριστοτέλους Μετὰ τὰ Φυσικά*. Erste kritische Ausgabe von Eleni PAPPAS, 2002, X+142*+118 p.
- VOL. 3: Georgios Pachymeres (13th c.) *Philosophia Book 11: Commentary on the Nicomachean Ethics of Aristotle*. Editio princeps, Introduction, Text, Indices by Constantin Oikonomakos, Athens 2005, ca. 240 p.

