

## RECENSIONS

### **La fatalité poétique**

*par Marie-Anne Lescourret, Paris, Flammarion, 1999, 520 p.*

Les ouvrages généraux ou spécialisés sur Goethe sont innombrables. Dans toutes les langues. La grandeur ne laisse pas indifférent. A fortiori quand s'y mêlent l'exception géniale, l'histoire européenne et une géographie culturelle à l'échelle des plus hautes pensées. De Herder à Schiller, des frères Schlegel à Fichte et Hölderlin, de Hegel à Schelling, Humboldt, Jacobi ou Madame de Staël ; ou encore comme on sait, Napoléon en campagne voulant saluer l'auteur de Werther ou un peu plus tard, Madame de Staël ; mais aussi, Beethoven, Schubert ou Félix Mendelssohn, hébergé en la maison du Ministre du Duché de Weimar, ou croisés, encore, Berlioz – auteur d'un Faust –, ou Delacroix illustrant le deuxième du même nom, Lavater, Cuvier... Pour n'en citer que les plus fameux.

Les dernières figures citées, mais aussi des dizaines d'autres se retrouvent dans le livre de M. A. Lescourret qui est un peu plus qu'une traditionnelle biographie car, tout en suivant la chronologie précise d'une existence et ses aléas, elle déploie le destin de la pensée qui la guide, sa genèse, ses arcanes et ses enjeux. En quatre parties et douze chapitres subdivisés, tenant de la fresque se voulant exhaustive.

La séduction goethéenne joue ici à nouveau son rôle d'entraînement, de fascination et de charme exercé vis-à-vis des portraitistes.

À force de visages changeants, de facettes, de reflets multiples et de rôles où la sagesse voudrait répliquer aux turbulences du hasard et la pensée s'allier aux inévitables métamorphoses.

Il faut rendre hommage à l'auteur de ce travail de parvenir à croiser l'anecdote ou le détail d'une vie avec les mœurs ou les institutions du temps, par exemple l'université d'Iéna et la modalité des cours qui y étaient donnés, le fonctionnement du théâtre de Weimar, les usages de l'édition, inclus en termes de droits d'auteur, ou le code mondain des salons de l'époque. L'auteur du Faust nous y est rendu plus vivant, humain, situé, mais en même temps jamais séparé non pas seulement d'un projet – il en eut tant – mais de son cheminement entre « poésie et vérité », en une véritable construction spirituelle où le travail, la vie et l'œuvre se conjuguent pour faire advenir un soi.

La poésie, entendue comme inspiration divine, mais aussi écoute humaine de ce qui l'excède ou la questionne, déchiffrement d'une nature apparemment celée, est ce verbe cosmique reliant la terre et le ciel, l'invention de formes nouvelles où doit se retrouver une unité supérieure de l'esprit et se dissoudre ainsi le grand mystère d'exister, en une activité réconciliatrice et comme sacrée. La théorie ou la philosophie, sans être récusées, ne seront qu'un en deçà de ce registre où une expérience se doit de se donner, faire sentir, penser sous le régime d'une totalisation ou au moins le « schème » de sa

visée, seule unifiante.

La « fatalité poétique » est ce destin qui ne peut échapper à un plus grand que lui-même, bien sûr dans l'ordre de l'esprit, où la nature, l'homme et sans doute l'amour – comme éros plus qu'agapè – ont la part majeure, non d'une nécessité ou d'un devoir – ce qui n'exclut en rien la plus ferme des disciplines –, mais d'une conquête. Le Faust qui fait l'objet des dernières pages et des derniers travaux du maître, en livre une des clefs. L'amour est d'abord désir sans lequel la vie s'étirole ou se perd. Et le désir est ce qui soutient sans cesse la vie qui est œuvre, d'abord dans les formes qu'elle a créées ou inventé à notre insu, puis dans celles à portée qui s'offrent au travail des hommes et leur effort pour la rejoindre, se concilier sa grâce infuse à extraire, tenter d'exprimer, vivre ou non.

**Claude-Raphaël Samama**

**Goethe e la storia**

**Studio sulla « Geschichte der Farbenlehre »**

*par Leonardo Pica Ciamarra, Naples, Liguori, 2001, 120 p.*

Le nœud théorique de la spéculation goethéenne (ou, autrement dit, le centre de ses sentiments) est la nature. Ceci semble éloigner Goethe et de la philosophie et de l'histoire. Si la philosophie est rejetée parce qu'elle n'est pas capable de saisir l'immédiateté constituée par le monde, l'histoire semble être totalement phagocytée par l'importance que l'auteur accorde à la nature. Le mérite principal du livre de Leonardo Pica Ciamarra consiste, non pas à nier ces deux points de vue mais à les remettre profondément en question.

En ce qui concerne l'objet central du livre, c'est-à-dire le rapport de Goethe avec l'histoire, Pica Ciamarra se consacre de manière assez judicieuse au concept d'individualité. Après un long corps à corps avec les études les plus importantes sur Goethe (notamment celles de Simmel, *Bemerkung über Goethe*, in « Der Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur », 13, 1907 ; de Cassirer, *Goethe und die geschichtliche Welt*, Berlin, 1932 ; et de Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, Munich et Berlin, 1936), l'auteur italien propose d'affronter ce concept en se concentrant sur les *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, la partie historique de la Théorie des couleurs de 1810 (nous disposons d'une traduction en français de ces deux œuvres majeures de Goethe : *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*, par M. Elie, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003 ; *Traité des couleurs*, par H. Bideau, Paris, Triades, 1980).

Pica Ciamarra justifie son choix méthodologique en se fondant sur une lettre que Goethe envoie à Wilhelm von Humboldt en février 1798. Dans cette missive, le poète allemand écrit que l'histoire des couleurs est l'histoire de l'esprit humain « im kleinen ». Pica Ciamarra fait remarquer que cette position ne découle pas simplement du fait que l'histoire des couleurs est le point d'intersection entre des savoirs fondamentaux : le savoir scientifique, le savoir philosophique et le savoir pictural. Il y a quelque chose de plus. La couleur présente un véritable

caractère originaire, primordial. En effet, c'est cette façon dont la totalité se présente à l'œil, l'organe physique et spirituel par lequel l'homme peut la saisir. C'est pourquoi nous pouvons retrouver dans cette Histoire des couleurs la véritable « crux » de toute spéculation historique, à savoir le rapport entre l'individu et le cosmos, l'homme et la totalité. Pica Ciamarra utilise une expression assez convaincante pour exprimer ce rapport : il parle d'une « morphologie spirituelle ». L'Histoire des couleurs veut être la description, l'illustration des effets, des variations, de différentes prééminences et interactions à travers lesquelles la totalité se présente au regard des hommes. C'est seulement en saisissant l'individualité, la concrétude, par laquelle la totalité s'offre chaque fois, que l'individu peut s'éduquer à la vision de cette totalité même. Si le rapport entre la totalité et l'individualité se réalise grâce à l'œil humain nous pouvons alors comprendre pourquoi le concept d'histoire peut se superposer à celui d'expérience chez Goethe.

À cette aune, par exemple, nous n'avons jamais une histoire des sciences, mais une histoire des hommes. Ceci conduit Pica Ciamarra à des observations fort justes sur le problème du rapport entre le concept historique et éthique d'individualité humaine et le concept naturaliste (et artistique) de « Gestalt ». La dernière partie de son livre est consacrée à la question du statut de l'art. Que peut-nous dire l'art dans un discours proprement historique ? Il peut présenter le paradigme de ce rapport entre l'individualité et la totalité. Les racines de l'art se trouvent évidemment dans l'individualité, dans ce que les Grecs appelaient le « démon ». Or, la puissance démonique fait devenir autonome, égoïste, le sujet en le poussant vers une course infinie (narcissique) dans le tout (un peu selon le modèle de l'Actéon de Giordano Bruno). C'est sa rencontre avec Eros qui permet au « démon » de reconnaître enfin l'autre et de s'identifier avec l'objet, en cessant sa poursuite infinie. Mais ce qui est encore plus intéressant c'est le passage successif, lorsque, sur la base même de cette reconnaissance, le sujet finit par reconnaître une seconde nature, le monde historique des institutions. Aussi le concept d'histoire chez Goethe n'est-il plus seulement celui d'expérience immédiate, mais aussi celui des formations de sens qui se sont constituées dans le passé. En effet, après sa longue chevauchée, l'individu est contraint de confronter son « caractère » avec la tradition, les exemples historiques, l'héritage culturel. Et même dans cette deuxième perspective il est fondamental de comprendre le « conflit » qui anime le rapport entre l'individualité et la totalité : le sujet lutte aussi bien contre l'expérience immédiate que contre la tradition médiante. C'est indubitablement par ce double conflit que nous comprenons la situation de l'homme en tant que lié au monde et également en tant qu'acteur du monde, si par individualité, nous entendons aussi les activités pratiques, civiles, inventives qui affirment le plan d'immanence.

Thomas Mann avait désigné les matériaux historiques de la *Farbenlehre* comme un roman de l'esprit européen. En les reprenant et en présentant, par leur biais, une lecture innovatrice de Goethe, Leonardo Pica Ciamarra démontre pleinement la dimension européenne aussi des études goethéennes. Cette

circulation de l'esprit européen à travers l'œuvre de Goethe a trouvé en Italie des figures majeures, en particulier celle de Francesco Moiso à Milan qui a concentré ses travaux sur les aspects scientifiques et philosophiques de l'œuvre de Goethe. D'autres, dans la lignée de Benedetto Croce, ou même dans un débat polémique avec celui-ci, ont admiré surtout la puissance poétique de l'Allemand. L'originalité de l'étude de Pica Ciamarra consiste aussi dans la conciliation qu'elle propose entre ces savoirs sédimentés dans la culture italienne et européenne, et des approches plus spécifiques de l'école à laquelle il appartient. En effet, Leonardo Pica Ciamarra s'est formé à la Faculté de Philosophie de Naples où la tradition de l'historicisme est particulièrement vive, incarnée par des philosophes comme Fulvio Tessitore, Giuseppe Cantillo et Giuseppe Cacciatore. Fort de cette tradition, Pica Ciamarra a su éclaircir des aspects importants de la pensée de Goethe.

**Luca Salza**

### **Géographie de l'espoir.**

#### **L'exil, les Lumières, la désassimilation**

*Par Pierre Birnbaum, NRF essais, Gallimard, 2004, 486 p*

Le destin juif peut être abordé de plusieurs manières qui tôt ou tard doivent ramener à lui-même, comme quête autant qu'identité. L'ouvrage de Pierre Birnbaum ne déroge pas à cette règle, qui en outre, parcourt sous des modalités originales un certain nombre des itinéraires qui illustrent justement ce destin dans sa modernité. Huit destinées de théoriciens ou de grands intellectuels passées au peigne fin de leur origine ou d'une appartenance font la matière de ce livre. Différentes trajectoires voudraient indiquer une dynamique qui, croisant la perte et le renoncement, passe par la fausse libération des Lumières européennes, pour ouvrir aujourd'hui au modèle possible d'un authentique retour à soi. Bien sûr l'environnement historique, le pays et la personnalité de chacun des auteurs retenus introduisent des variables essentielles, mais au bout du compte tous se laissent rapporter au degré de fidélité à une identité spécifique comme substance spirituelle collective et le degré de son assomption.

Marx, Durkheim, Simmel, Aron, Arendt, Berlin, Walzer et Yerushalmi sont les huit auteurs traités. Reprendre pour chacun son histoire, sa pensée et ses rapports au judaïsme ou à sa propre judéité, serait fastidieux. On se contentera de donner seulement quelques aperçus sur cet ouvrage très dense où l'érudition ne nuit pas à la clarté des démonstrations, qu'il s'agisse d'une parfaite maîtrise de l'œuvre des auteurs étudiés et de leur environnement intellectuel ou d'une connaissance minutieuse des détails biographiques et généalogiques de tous. Il est vrai que ces derniers éléments sont fondamentaux quant à une continuité ou non dans la transmission. Les auteurs choisis pour le propos appartiennent tous ou presque à la sphère des sciences sociales et politiques. À ce

titre, ils ont plus que d'autres à voir avec la question de l'assimilation et de la place structurelle ou inconsciente faite au judaïsme dans leur œuvre et autour d'eux. La pertinence du choix de ces grandes figures intellectuelles s'avère ainsi plus forte et sert la démonstration, les penseurs abordés fournissant la matière d'une typologie qui en effet recoupe la problématique d'ensemble.

Marx, juif converti par son père, écrit *La Question juive* qui est un plaidoyer pour la disparition du peuple supposé l'engendrer. Il reste étonnamment l'ami très proche, comme l'atteste la correspondance reproduite, d'un Heinrich Graetz, le grand historien du peuple juif et sa fille Eleanor qui se déclare « fière d'être juive » exhortera en yiddish les ouvriers de Londres, sans rompre des relations familiales dans la même sphère. Durkheim se voit appliqué un traitement assez particulier quant à ses traits juifs, soit repoussés par lui au nom d'un idéal républicain et de valeurs laïques intransigeantes, soit infiltrés à son insu comme arrière-plan de ses œuvres. La thèse centrale d'un de ses principaux ouvrages, le suicide moindre chez les personnes de confession juive, est paradoxalement occultée comme matériau déterminant de son travail majeur sur ce phénomène. Il en va ainsi de nombreuses références au corpus mosaïque et à l'histoire biblique, par exemple la mémoire de Massada qui donne son titre au chapitre. Ses relations avec son neveu et disciple Marcel Mauss attestent aussi clairement d'une appartenance forte où la sphère privée familiale se veut déterminante au plan des valeurs et d'une tradition. Témoignent autant ses engagements pendant l'Affaire Dreyfus ou diverses solidarités à l'égard de ses coreligionnaires. Tout au long de sa vie, il maintient, par ailleurs une pratique respectueuse du culte hébraïque, certes sans jamais d'interférence avec son personnage public.

Georg Simmel est un autre exemple de maître de la sociologie européenne qui puisera dans son ascendance juive – et les traits, inclus physiques, qui le font reconnaître et identifier par les autres – une véritable théorie de l'étrangeté créatrice et de la sociabilité dynamique, sinon du paradigme universel qu'engendre la rencontre avec l'autre, dont le juif serait le modèle. Tant l'Europe que les États-Unis puiseront dans la sociologie simmélienne des modèles heuristiques pour penser la différence, l'exil, le déracinement, le « ghetto », mais aussi la créativité sociale et l'intégration culturelle. De Robert Ezra Park à Louis Wirth en passant par une bonne partie des chercheurs de l'École de Chicago. En dépit de son assimilation et de sa distance à un judaïsme plein, Simmel reste un penseur attaché à cette tradition déterminante, sinon cette condition que véhicule toute son œuvre.

Raymond Aron est cet autre grand intellectuel dont l'itinéraire voudrait servir à la démonstration que toute désassimilation n'est qu'apparente. En contrepoint de la célèbre thèse sartrienne du juif créé par l'autre dont Aron se défera progressivement, il retrouve, sur la question d'Israël et des menaces contre cet État, une identité propre à base de fidélité intrinsèquement

fondée, sans nul reniement d'une citoyenneté et d'une culture françaises fermement revendiquées. Hannah Arendt se voudrait rattachée au destin emblématique de Rahel Varnhagen, cette haute figure du romantisme allemand convertie au nom d'un mariage supposé libérateur, mais sans aboutir à l'oubli de soi ni à une émancipation acceptée par les autres, à laquelle elle consacre une importante biographie. Elle illustre quant à elle, un parcours ambigu sinon atypique, choisissant un éloignement identitaire plus intellectuel et théorique qu'existential, en dépit de ses assertions. Ses mariages non juifs, sa longue liaison avec Heidegger, ouvrent une ambivalence au regard d'un destin juif à assumer et distancier tout à la fois, en vue d'accéder à une condition humaine libérée et sans illusions.

Les trois derniers auteurs auquel Birnbaum consacre la suite de sa recherche sont l'Anglais Isaiah Berlin et les Américains Michael Walzer et Yosef H. Yerushalmi. Sans les mettre sur le même plan, leurs approches des questions d'assimilation, d'affirmation symbolique et de coexistence culturelle rejoignent celles des possibilités de permanence d'un judaïsme revendiqué et accepté enfin par un environnement ouvert à l'épanouissement des cultures. L'auteur expose remarquablement la théorie des uns et des autres qui, contrairement aux premiers, sont ici dans l'affirmation de soi et la défense du multiculturalisme comme fondement des sociétés libres, démocratiques et heureuses. C'est plutôt en celles-ci que le judaïsme pourra trouver le terreau fertile d'une continuité et d'un enrichissement mutuel avec son environnement cultural, offrant le paradigme même du divers identitaire mutuellement reconnu, clef des sociétés tolérantes et pacifiques.

La matrice herdérienne du « nationalisme culturel », du respect de la spécificité irréductible des peuples et de la défense des particularismes, constitue en effet – surtout pour Berlin – l'antithèse de l'universalisme abstrait des Lumières et de la fusion des identités dans l'homogène. Les théories de Burke, autant que celles de Montesquieu, opposées à Voltaire sur la « tolérance » souhaitable à l'égard des juifs et de leur identité historique, sont par ailleurs, pour plusieurs des auteurs invoqués, le contrepoint au rationalisme formel considérant un homme soit disant universel, finalement imaginaire sinon introuvable ou abstraitement construit car n'épuisant jamais la diversité locale et la spécificité des individus comme des groupes humains, toujours situés. Déjouant le risque des interprétations nationalistes et de la hiérarchie des peuples où a pu verser le nationalisme, Berlin adossa sa pensée à l'idéal de la préservation identitaire sur fond de loyauté citoyenne intangible et d'État-nation garant des libertés. Walzer fut un de ses disciples qui théorisa à son tour l'efficacité du multiculturalisme au sein de la démocratie américaine, dont il est une des données structurelles. Yerushalmi, élève de Salo Baron l'un des maîtres des études juives américaines, qui dirigea sa célèbre thèse sur le marranisme, vient conclure la galerie des portraits présentés.

Il représenterait enfin, la figure du chercheur juif dont les études, outre leur profondeur historique, auraient pour enjeu de rétablir, pas seulement la continuité d'une histoire que faillit interrompre la Shoah, mais l'existence réconciliée des juifs avec la géographie, en effet, d'une espérance, celle de la durée et de la fidélité à une vocation telle, qui voudrait se démarquer des illusions coûteuses de l'assimilation.

Cette « géographie de l'espoir » pose la question de sa configuration. On y discerne les péripéties tragiques de la destinée juive dans les deux derniers siècles. L'Europe n'y fut pas à son avantage et les États-Unis, comme pour bien d'autres domaines, ont pris la relève du continent européen et d'abord comme terre d'asile d'une bonne part d'élites persécutées. Dans tous les cas, pour les études juives et la fameuse Wissenschaft des Judentums qui fleurit avec tant de force en Allemagne après les Lumières, le centre s'y est déplacé. La fécondité incontestable des sciences sociales et politiques, comme de l'anthropologie, autant que leur progrès épistémologique fut une autre conséquence de ce basculement.

On peut s'interroger toutefois sur l'insistance que met l'auteur à « récupérer » en quelque sorte de la judéité ici et là, chez les personnages qu'il étudie, cela va de leurs portraits caractéristiques (Marx, p. 81 ; Simmel, p. 129), à leurs sentiments familiaux scrutés dans l'intime ou des comportements rémanents après leur conversion ou leur supposé éloignement de la sphère juive (Durkheim, Aron, Arendt), ou aux détails reconstituant les généalogies souvent européennes de pratiquement tous les auteurs (Aron, p. 170 ; Walzer, p. 286 ; Baron, p. 339). On apprend par exemple, qu'Arendt fit réciter le kaddish sur la tombe de son mari non juif, H. Blücher (p. 206), que Durkheim exerçait bien vis-à-vis de son neveu, M. Mauss, une autorité morale de transmission de la tradition juive et de ses rituels (pp. 122-123), que les uns et les autres entretenirent des relations plus ou moins solidaires avec leurs communautés. Et dès lors, sans relativiser l'enjeu et la portée de cet ouvrage savant et profond, on doit prévenir le lecteur d'une double lecture sinon d'une double entrée dans sa perspective, celle de la saisie en quelque sorte interne et singulière des destinées juives mises en jeu dans leur pensée respective, celle de leur portée universelle dans le champ des sciences humaines et sociales et, dans cette foulée, des enjeux pour le politique et l'histoire des nations qui s'y trouvent réfléchis à travers des constructions théoriques et des débats de bien plus vaste portée.

Les avantages de l'assimilation citoyenne – en particulier au XIXe siècle, la conduite de tant de vies heureuses et créatives pour tant de Juifs d'Europe occidentale, ne constituent-ils pas un contrepoint à une certaine vision théorisée qui ne prendrait pas en compte la mémoire longue et un avenir aujourd'hui ouvert, différemment.

***Claude-Raphaël Samama***

**Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo**

**con il carteggio completo fra Nietzsche e  
Heinrich von Stein 1882-1885**

*par D. Morea et S. Busellato, Pise, ETS, 1999, 79 p.*

**Giordano Bruno. Pensieri sulla sua dottrina e la  
sua vita**

*par H. von Stein, Formello, Seam, 2001, 102 p.*

**Le philosophe-artiste**

*par Jean-Noël Vuarnet, Paris, Léo Scheer, 2004, 235 p.*

La fin du millénaire a vu la célébration de deux tristes anniversaires. Le 17 février 1600 Giordano Bruno a été brûlé par l'Église catholique, le 25 août 1900 Friedrich Nietzsche mourrait dans les ténèbres de la folie. Cette coïncidence a fourni également l'occasion de s'interroger sur la question du possible rapport entre la pensée nietzschéenne et la « Nolana filosofia ». Diverses publications en font foi. Au centre de ce rapport, il y a la figure de Heinrich von Stein, c'est lui qui présente à Nietzsche la philosophie (et la poésie) de Bruno. Les deux penseurs se sont connus par l'intermédiaire de Lou Salomé et ont entrepris une correspondance très amicale. Par la suite von Stein s'occupe surtout d'esthétique : en 1882 il publie son livre *Les héros et le monde* et entre 1882 et 1883 il édite, avec Glasenap, le *Wagner Lexicon* (bien sûr, Nietzsche ne partage pas l'exaltation de von Stein pour Wagner, mais, par respect des ferveurs juvéniles, dont lui-même a été victime, il n'abordera jamais le sujet avec son jeune interlocuteur). Grâce à l'appui de Dilthey, ses études valent à von Stein, la chaire d'esthétique à l'Université de Berlin (la première en Allemagne). Malheureusement il meurt le jour suivant sa nomination, le 20 juin 1887, à l'âge de trente ans. Nietzsche éprouve une profonde affliction pour cette tragédie, comme en témoignent différentes lettres postérieures à l'annonce de la mort de son cher ami.

Donatella Morea et Stefano Busellato ont publié en italien ces lettres (Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo, con il carteggio completo fra Nietzsche e Heinrich von Stein 1882-1885, Pise, ETS, 1999). Bruno apparaît le temps d'un éclair dans la correspondance entre Nietzsche et von Stein. Le grand philosophe a envoyé à son jeune ami la troisième partie du *Zarathoustra*. Von Stein en est enthousiaste, il ne sait pas comment remercier Nietzsche : c'est alors que « pour exprimer sa gratitude » il pense lui envoyer trois poèmes bruniens traduits en allemand par lui-même. Il s'agit d'une poésie de l'épître liminaire au dialogue *De l'infini, de l'univers et des mondes* (« Et qui donc m'emplume, qui me réchauffe le cœur ? / Qui m'empêche de craindre fortune ou mort / Qui a brisé les chaînes, et ces portes / dont bien peu se dégagent pour sortir à l'air libre ? / Les âges, les années, les mois, les jours, les heures, / armes et filles du temps, et cette cour / contre qui le fer, ni le diamant ne vaut / m'ont protégé de leur fureur. / Aussi déployé-je dans l'air mes ailes confiantes, / sans craindre de heurter cristal ni verre ; / je fends les cieux, et dans l'infini m'élance. / Et tandis que de mon globe je fonds sur les autres,

/ et plus avant pénètre dans le champ éthéré, / ce que les autres voient de loin, je le laisse derrière. ») ; d'un poème latin mis en tête des dialogues du De la cause, du principe et de l'un (« Mont, quoique enraciné dans le fond de la terre / qui te tient, au sommet tu peux toucher le ciel ; / esprit, du plus haut du réel un esprit frère / fait de toi la frontière entre Mânes et Zeus. / Ne perds point tes droits ici-bas ni, t'effondrant / sous les coups, ne touche aux eaux du noir Achéron : / que plutôt ta nature explore les hauteurs, / car, au contact de Dieu, tu seras feu ardent. »), et d'une poésie des Fureurs héroïques (« Dans les bois, le jeune Actéon, alors que le destin l'engage sur la voie douteuse et imprudente, détache mâtins et lévriers et les lance aux traces des bêtes sauvages. Or voici qu'au sein des eaux, il voit le plus beau buste et le plus beau visage que puisse voir œil mortel ou divin – pourpre, albâtre et or pur. Il l'a vu, et le grand chasseur est devenu gibier. Le cerf qui, vers les fourrés plus épais, dirigeait sa course plus légère fut bientôt dévoré par la meute nombreuse de ses grands chiens. Ainsi je lance mes pensers sur la proie sublime, et mes pensers retournés contre moi me font mourir sous leurs dents cruelles. ») déjà traduite et « que Wagner jadis aima beaucoup ». La réponse de Nietzsche à l'envoi de von Stein est surprenante : « Ces poésies de Giordano Bruno représentent un cadeau dont je vous suis reconnaissant de tout mon cœur. Je me suis permis de m'en approprier, comme si je les avais écrites moi-même et pour moi-même – et je les ai reçues comme des gouttes fortifiantes. Si seulement vous saviez comment il est rare que je reçoive de l'extérieur quelque chose de fortifiant ! ». Les références à Bruno dans la correspondance Nietzsche von Stein se limitent à cela. Toutefois, le livre de Busellato et Morea, qui ne contient pas seulement la traduction en italien de cette correspondance (par F. Tarli) mais aussi un commentaire critique, essaie d'aller au-delà de la correspondance avec von Stein pour saisir le rapport entre Bruno et Nietzsche. En analysant les textes des deux philosophes, Busellato et Morea (jeunes étudiants à l'université de Pise, où enseigne Michele Ciliberto) dégagent les lignes d'une rencontre possible entre la vie, la pensée et l'écriture de Bruno et de Nietzsche. Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette possibilité, mais il serait probablement préférable de parler d'objectifs polémiques communs que tous les deux visaient, ou plutôt d'une certaine manière d'affronter les questions spéculatives (par exemple le rapport entre la philosophie et l'art), que de parler d'une « communauté d'esprit » entre eux.

Dans un ton un peu trop professoral, Antimo Negri fait valoir cette même critique à ce livre. D'ailleurs, lui aussi nous a livré une contribution importante sur ce thème en préfaçant une édition italienne de von Stein (Heinrich von Stein, Giordano Bruno. Pensieri sulla sua dottrina e la sua vita, Formello, Seam, 2001). Il s'agit de la traduction en italien des écrits de von Stein sur Bruno publiés par Friedrich Poske en l'occasion du troisième centenaire de l'anniversaire de la mort de Bruno (Giordano Bruno. Gedanken über seine Lehre und sein Leben von Heinrich von Stein. Zum dreihundertjährigen Gedenktage der Verbrennung Giordano Brunos, Leipzig und Berlin, Meyer,

Heimat-Verlag, 1900).

Il est évident que c'est seulement le bref rapport avec von Stein qui permet de comprendre la façon dont Nietzsche pouvait « penser » Bruno. L'échange épistolaire que nous avons évoqué date du printemps 1884, quelques mois plus tard Nietzsche et von Stein se rencontrent à Sils-Maria pendant trois longues journées (26, 27, 28 août 1884). Nous avons fort raison de croire que cette rencontre a été aussi l'occasion d'approfondir la discussion sur Bruno. Ce n'est pas un hasard alors si, comme Busellato et Morea nous le rappellent, nous trouvons une importante référence à Bruno dans les fragments posthumes nietzschéens datés du « Printemps-automne 1884 » : « Je pose le problème du rang (Platon) qui revient à l'artiste d'une façon neuve ; en même temps je mets l'image de l'artiste aussi haut que je peux. En fait nous voyons tous les artistes soumis à de grands mouvements de l'esprit, et non pas les dirigeant : souvent ils les mènent à leur achèvement, par ex. Dante pour l'Église catholique, Richard Wagner pour le mouvement romantique, Shakespeare pour la libre pensée de Montaigne. Les formes supérieures où l'artiste n'est qu'une part de l'homme – par ex. Platon, Gœthe, Giordano Bruno. Ces formes se produisent rarement ». (in Fragments posthumes. Printemps-automne 1884, éd. G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par J. Launay, in Œuvres philosophiques complètes, X, Paris, Gallimard, 1982, p. 182, été-automne 1884, 26 [42]). Il nous semble donc juste établir un rapport entre les poèmes de la lettre de von Stein, la rencontre estivale des deux philosophes et ce fragment. Malheureusement, nous ne savons rien sur la maillon central de cette chaîne : pour expliquer le rapport entre Nietzsche et Bruno, nous devons nous appuyer sur les deux autres maillons pour démontrer, enfin, qu'il sont intimement liés (ce qui confirme le « fil rouge » entre la lettre de von Stein, la rencontre de Sils-Maria et la production du fragment).

Le rapport entre la philosophie et l'art est le nœud théorique décisif du fragment et des poèmes que von Stein envoie à Nietzsche. Ce genre de rapport nous amène à ouvrir un autre livre sur Bruno et Nietzsche. Il s'agit d'un livre paru dans une époque « lointaine » : *Le philosophe-artiste*, Paris, 10/18, 1977, par Jean-Noël Vuarnet, livre qui a été toutefois récemment réédité chez Léo Scheer en 2004. Dans son étude, anticipée déjà par la conférence qu'il avait faite au colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, « Nietzsche aujourd'hui ? », Vuarnet présente la notion de philosophe-artiste chez Nietzsche pour l'appliquer ensuite à Bruno. Le philosophe-artiste n'est ni artiste ni philosophe : il est l'un et l'autre ou l'un par l'autre. C'est l'impureté qui le distingue. Il se différencie du vrai philosophe comme de l'artiste pour différentes raisons. Nous retiendrons celles qui nous semblent les plus importantes en fonction de leur intérêt pour Bruno : a) le mélange des genres, b) la création, non pas simplement d'une œuvre, mais d'une vie (il se crée lui-même) et aussi de nouvelles possibilités de vie (rapport avec le politique). a) En effet, tout comme Nietzsche, Bruno agit soit en tant que philosophe (*De umbris*,

De minimo, Souper des Cendres) soit en tant qu'artiste (Chandelier). Au meilleur de lui-même, il parvient à fondre le poétique et le théorique (Expulsion de la bête triomphante, Fureurs héroïques). b) Mais Bruno n'a pas seulement construit ses textes, il a également construit sa vie : il représente véritablement les valeurs qu'il défend.

À travers ce point Vuarnet démontre fort bien ce qui unit Nietzsche à Bruno : le mouvement par lequel cette « construction » devient une forme de « destruction ». Les poésies brunienues envoyées par von Stein traitent toutes du rapport entre la philosophie et la vie, et aussi du « danger » qui peut découler de ce rapport. En effet, Nietzsche aurait pu répondre à ces poésies par l'aphorisme 110 (Origine de la connaissance) du Gai Savoir : « Dans quelle mesure la vérité supporte-t-elle l'assimilation ? – Voilà la question, voilà l'expérience à faire ». Un des grands problèmes que Bruno a laissés à la modernité (on pourrait dire son image la plus persistante) est la relation intime que sa vie a eue avec la recherche du vrai. En d'autres termes, Bruno a réellement fait l'expérience dont parle l'Allemand. Nietzsche sait bien que la vie ne peut supporter aucune vérité car elle s'affirme dans la fiction. Mais il sait aussi (comme Leopardi) que la connaissance finit toujours par s'imposer contre ses « masques ». La maladie de Nietzsche, comme l'a bien montré Gianni Vattimo, est la difficulté d'incorporer la vérité dans la vie (c'est pourquoi chaque œuvre lui semblait une victoire sur la maladie, comme en témoigne la Préface au Gai Savoir). Or, le fait que Bruno ait « accepté » de mourir, d'être brûlé (« hérétique impénitent » qui « veut mourir obstiné »), nous permet de dire que le Nolain a été confronté à ce même problème : la vérité peut-elle être intégrée dans la vie ? Une fois encore, la réponse ne peut être que dramatique : accepter jusqu'au bout de porter la vérité dans la vie signifie mourir.

Nous ne savons pas si tout cela est la « conséquence logique » de la pensée de Bruno, ou bien si la maladie est la « logique extrême » de la philosophie nietzschéenne. Nous nous méfions un peu des pensées sacrificielles. Et pourtant nous constatons que le rapprochement entre la philosophie et la vie s'est effectivement réalisé maintes fois (trop de fois) dans l'odeur de brûlé (voir aussi Empédocle, Héraclite), dans les cris – et le rire – de la folie (voir aussi Démocrite, peut-être Lucrèce)... Les poésies de von Stein ne posent pas seulement le problème du statut de la « vérité » dans la « vie » : elles ne se réfèrent pas seulement au « but » de la philosophie et de la vie, mais elles nous expliquent aussi le « moyen » que l'on emploie pour réaliser ce « but ». Ce moyen n'est rien d'autre que la poésie elle-même et donc l'art. Voilà alors qu'apparaît le philosophe-artiste. Mais le problème de l'art, dans l'ambiance brûlante, dans la situation de mort, de maladie que nous avons rappelée, nous renvoie à une autre question, celle du « mysticisme ». C'est seulement par un « chemin » bien précis, que nous définirons pour l'heure « mystique », que peut se réaliser un rapport avec le vrai. Dans les Fureurs héroïques, dans l'histoire d'Actéon, dans le feu, nous avons une réelle

préfiguration du « dionysiaque » nietzschéen. Maintenant le problème est de comprendre de quel genre d'extase il s'agit. En effet, Colli avait déjà vu que derrière le dionysiaque de Nietzsche fourmillait toute une tradition qui du Phédon de Platon arrivait aussi jusqu'à Bruno (in *Nature aime se cacher*, éd. E. Colli, traduit de l'italien par P. Farazzi, Paris, L'Éclat, 1994, p. 259). C'est certainement ainsi que nous nous expliquons le parallèle entre Bruno et Platon que Nietzsche établit dans le fragment cité. Le philosophe-artiste serait celui qui est capable, comme Actéon, d'atteindre le vrai par une forme de « purification ».

En réalité, la notion de philosophe-artiste, telle que Jean Noël Vuarnet la définit, s'oppose aussi bien à la figure de métaphysicien-artiste qu'à toute mystique spéculative de type néo-platonicien. Or, il nous reste à voir si Bruno s'insère dans cette mystique, tout comme Nietzsche semble l'affirmer par moments, à partir du rapport que le Nolain a eu avec la « vérité » : « Choisissez la bonne solitude, la solitude libre, capricieuse et légère, celle qui vous accorde aussi le droit de rester bons en quelque manière. Comme toute longue guerre rend venimeux, sournois, mauvais, quand elle ne se poursuit pas franchement dans la violence ! Comme on devient personnel à force de craindre et d'épier ses ennemis, ses ennemis possibles ! Ces exclus de la société, ces persécutés, ces malmenés – et aussi ces ermites par obligation, les Spinoza et les Giordano Bruno – finissent toujours par devenir, fût-ce sous le travesti le plus intellectuel, fût-ce peut-être à leur insu, des individus subtilement vindicatifs et des empoisonneurs (...), sans même mentionner la pesanteur de l'indignation morale, signe certain, chez un philosophe, que l'humour philosophique l'a quitté. Le martyr du philosophe et son « immolation à la vérité » mettent crûment en lumière ce qui l'apparentait à l'agitateur et au comédien... » (in *Par-delà le bien et le mal*, éd. G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par C. Heim, Œuvres philosophiques complètes, VII, Paris, Gallimard, 1971, pp. 44-45).

Giordano Bruno, en vérité, n'a rien de « mystique », ni la « pesanteur » (à partir du *Chandelier* jusqu'à ses derniers poèmes de Francfort, il revendique toujours le droit à l'humour, ce que Pirandello avait assez bien compris), ni la vaine recherche de l'unité. Le « mysticisme » d'Actéon, tout comme celui du philosophe-artiste nietzschéen, ne vise à atteindre aucun « port de paix », dans la mesure où le vrai ne coïncide pas pour le Nolain (comme pour Nietzsche) avec l'unité pure, mais avec un monde éclaté, privé de centre et de sens. C'est pourquoi la métamorphose ne conduit pas le héros vers une vie sereine, à l'enseigne de la pure contemplation (comme dans le platonisme). En effet, cette métamorphose est motivée par une continuelle recherche de sens, et donc par une « création », un art. Aussi, on se souviendra de la différence que le Nolain établit entre le « sage » et le « héros furieux ». Bruno est bien conscient du fait qu'il ne peut espérer en aucune ataraxie. Actéon est condamné à une activité perpétuelle. Toujours Platon, encore la « manie » : mais cette fois dans le corps d'un « philosophe » (-artiste) et non plus dans celui d'un histrion.

Cela ouvre la voie à une philosophie qui a sa « vérité » dans l'action et jamais dans la contemplation : une pensée pratique par excellence. C'est pourquoi le « mysticisme » d'Actéon est dionysien : il ne fuit pas la vie, mais il lui dit toujours OUI.

**Luca Salza**

**La réalité de l'artiste  
(The Artist's Reality. Philosophies on Art)**

*par Mark Rothko, avec une introduction de Christopher Rothko,  
traduction française par P.E Dautzat, Paris, Flammarion, 2004, 295 p.*

Cet ouvrage donne à lire une véritable philosophie de l'art par un artiste qui compte parmi les très grands peintres de l'expressionnisme abstrait et a le mérite de faire pénétrer dans le futur laboratoire d'une peinture devenue à sa fin, un paradigme de l'abstraction chromatique pure. Il offre un passionnant exposé d'esthétique, d'aperçus profonds sur l'histoire de l'art depuis l'origine et présente les conceptions plastiques de Rothko quant aux enjeux, souvent incompris de l'art moderne abstrait.

Après une introduction qui donne un aperçu de la vie du peintre suicidé en 1970 et narre l'histoire du manuscrit retrouvé après sa mort, les vingt chapitres du livre constituent un itinéraire passionnant qui, si même ils traitent principalement de la peinture, peuvent aisément être transposés aux enjeux esthétiques du temps présent et tracer l'horizon de la modernité. D'où le titre et le sous titre, ouverts à une problématique d'ensemble. On en retiendra cinq grandes propositions.

**Les fonctions de l'art**

On trouve dans les premiers chapitres une véritable conception anthropologique de l'art, qui la démarque des approches habituelles qui ne font qu'enregistrer et décrire les productions esthétiques d'une époque, sans questionner leur fondement d'essence. Soutenue par un artiste qui prendra sa place dans l'histoire de la peinture quelques années plus tard, elle n'en a que plus de valeur. L'art est une forme d'action sociale et culturelle qui prend en charge toutes les données de son temps – l'état de son développement scientifique, culturel, économique, tout autant qu'idéologique – assumées ou remises en cause. Il en assume sa « mythologie » – ses images dominantes –, sans pouvoir même le plus souvent s'en défaire. À ce titre, il en est un des reflets les plus profonds. Il ne serait qu'une activité parmi d'autres s'il n'était aussi une « fonction biologique » comme nécessaire à l'homme, qui transmet une énergie et soutient le désir de ceux qui l'élisent comme une pratique sérieuse. Il est alors une activité exprimant cette pulsion qui pousse l'homme à se prolonger dans un autre espace rendu perceptible et un environnement nouveau à proposer. L'artiste se voit ainsi attribuer une fonction sociale et une responsabilité, dont évidemment il apportera le témoignage qu'il les assume, sans céder à des demandes où il peut aussi ne pas vraiment créer ou inventer. La création

véritable, qui ne se confond pas avec la répétition ou l'imitation, arbitraire de sa réussite. Elle est un mouvement, créateur de flux et de vie d'abord, si elle existe ou à tout le moins en réfléchit les forces secrètes.

### **La réalité de l'artiste**

Elle est certes, celle de son idiosyncrasie, de son talent propre, bien sûr aussi de la manière dont il a assimilé les productions antérieures, mais surtout, elle a à voir avec son mode de relation intime, physique avec le réel et ses enjeux, qui, plus que les images, sont l'espace, la couleur et la lumière et aussi le temps, au sens musical de ce vocable. Ce dernier est, pour Rothko, une notion double, qui ne concerne pas seulement l'intérieur de la toile, son rythme, ses séquences, son dynamisme ou son immobilité ou le rapport des deux, mais le sujet même ou le contenu des tableaux comme acte. De nombreux passages montrent avec une grande efficacité démonstrative, en contrepoint justement de l'abstraction, que les sujets de la peinture, jusqu'à la modernité ont à voir avec le mythe. Les croyances d'une époque (l'antiquité, l'art byzantin, la Renaissance, les deux ou trois siècles qui la suivent), les symboles qui y prédominent (sujet religieux ou profane, dans l'art hollandais des XVI-XVIIes, par exemple) sont conditionnés, réfèrent de toute évidence à une foi religieuse, une idéologie ou une philosophie du monde, à un moment de l'histoire. Les seules échappées ne peuvent être alors que techniques (invention de la perspective, du clair-obscur, plus tard de la lumière...), qui curieusement ne modifient pas une thématique récurrente. Ce que l'on pourrait appeler la déconstruction ou l'analyse plus tardive du « réel » en ses éléments (impressionnisme, avec la lumière, expressionnisme cézannien, avec la fragmentation ou la fractalité objectale, pointillisme, avec une décomposition reconstructive, cubisme, comme découpage et construction) n'atteignent pas pour autant la réalité ultime d'une perception. Nous pourrions dire de l'être tel qu'il apparaît alors en une figure – en-soi et pour-soi, fusionnés –, et se donne ainsi, hors des connotations de la culture, des usages – fonctionnels, marchands, idéologiques dominants, ludiques, etc.

### **La plasticité**

Mais quels sont donc, le critère majeur, la qualité suprême, l'essence que doit rejoindre, trouver ou retrouver, l'œuvre véritable qui se démarque et atteint à l'art comme réalité intrinsèquement artistique et que Rothko distingue de celle qu'il qualifie d'« illusoire » ? Il avance ici, un caractère original, dont toute la mesure ne sera donnée et accomplie que dans son dernier œuvre peint, à partir de la fin des années 1940. On notera que le livre est écrit dans les années 40-41, bien avant la période des chromatismes et que la page de garde du manuscrit a failli l'intituler plasticity. La tactilité est bien cette qualité physique que le vrai peintre doit rechercher, c'est celle du regard d'une profondeur, de ce mouvement idéal apparenté à l'intérieur de la toile, s'en dégageant, saisissant et comme faisant vivre en son sein un essentiel d'elle, donc de ce qui y fut mis d'énergie et de mouvement. Qu'on imagine maintenant que le sujet soit supprimé ou non figuré ou... absent, il restera cela même qui vibre et retient. Subsistent la sensualité, l'émotion « tactile », l'affection, attachées, suspendues

à la toile, nichées en elle dans des effets de miroirs purs et réfléchissants, que nul support à référence figurative ou représentations subséquentes ne vient soutenir. Il faut avoir vu les Multiformes de la toute fin des années 1940 pour en effet ressentir la couleur en fusion ou expansion, comme une véritable dramaturgie au retentissement à éprouver comme tel. La perception y devient autre chose et le dessein pictural entraîne vers un sensualisme qui n'a plus rien d'intellectuel, mais peut tirer vers une émotion mystique ou spirituelle. On a pu qualifier ainsi, a posteriori, l'effet de la peinture de Marc Rothko.

### **Le rôle du mythe**

Véritable herméneute de l'histoire de la peinture, Rothko, aperçoit bien le rôle des croyances et des mythes qui imprègnent, influencent ou orchestrent les différentes périodes ou écoles de l'histoire de la peinture. Ils y sont représentés dans les sujets religieux ou profanes, à foison, au point que peu y échappent. Les grandes civilisations (La Mésopotamie, l'Égypte, La Grèce, l'Inde, puis la chrétienté à Byzance ou Rome) ne représentent dans leur art que le mythe de leur civilisation, soit une conception sacrée ou religieuse des formes, événements privilégiés ou « anecdotes » que leur sert une religion, des croyances, des canons symboliques articulés à une manière de concevoir mythologiquement le monde et l'homme ou leurs interactions, jamais l'homme en lui-même ou le monde en soi. Ceux-ci sont assujettis à une singularisation issue de corpus symboliques ou de visions prédéterminées, d'une certaine conception du monde, finalement orientée. L'artiste n'échappe ainsi jamais au mythe de son temps et un Michel-Ange lui-même ne contourne cette contrainte que par la forme donc et non le sujet ! Il y a là une vue originale dont peu d'historiens ont aperçu l'enjeu et la relation comme systémique à une essence de l'art, inclus un Panofsky ou un Gombrich, chez qui la place de la sémiotique ou de la sémantique picturales, sous cet angle des déterminations décrites, reste trop privilégiée ! Dans son esthétique Hegel pourtant, voit bien lui, une progression de l'esprit vers son expression de plus en plus absolue... sauf qu'il fait trôner la poésie au sommet de son esthétique et que la peinture n'épuise pas la potentialité totale de l'expression spirituelle. Rothko, qui cite souvent Platon (pp.121,195, 208, 215, 229), reconnaît cependant aussi à la poésie son éminence. Ce n'est peut-être pas par hasard. Il en va certes d'une autre façon, chez un Malraux par exemple, où la fonction de l'art se veut transcendante. Celle-ci relève du transcendantal chez Rothko, qui fut sans doute, à la fin, écartelé entre ces deux dimensions... Ajoutons, pour être complet, l'utilisation que Rothko lui-même a fait de sujets mythologiques dans sa production surréaliste des années 40, avant sa grande période d'abstraction. Mais, outre une figuration stylisée, épurée et seulement allusive, elle est à prendre dans un sens figuré et symbolique, que vite d'ailleurs, il dépassera (Antigone,1939 ; The Omen,1940).

### **L'essence de l'art moderne**

Celui-ci se distingue des arts décoratifs, d'illustration autant que des arts traditionnels, populaires ou primitifs, si même il peut ou doit les intégrer, mais jamais s'y assujettir. La véritable

modernité en art n'est pas plus dans le traditionalisme figuratif, l'indigénisme ou ses synthèses, telles qu'elles se présentent, par exemple, dans l'art muraliste des grands mexicains ou des modes ou usage décoratifs. Il n'y a là que des constructions artificielles, plus ou moins abouties, eussent-elles la valeur d'œuvres représentatives ou correspondant à des intentions locales – Rothko dit « vernaculaires » – ou d'opportunité. L'art moderne véritable est « généralisateur », opérant des synthèses de l'espace et de la durée comme mouvement, il réfléchit à sa manière les réalités de l'espace-temps culturel qui l'environnent, en les intégrant dans l'œuvre contrapuntique qui les sublimerait. Il ne cherche ni à plaire, ni donc à décorer, mais ouvre un champ de formes dynamiques à ressentir ou vivre, dans l'inouï ou l'invention de leur construction. Le critère de la « plasticité » – chapitres 4 et 5 –, ci-avant évoqué, de dynamisme interne et d'émotionnalité propres à l'œuvre doit prévaloir sur tout autre. Le goût ou la mode, les habitudes perceptives ou les attentes du public ne doivent pas influencer la création qui reste celle d'un individu confronté à son projet unique d'artiste. Ainsi Rothko, contrairement à d'autres abstraits, ne donnera jamais de titre à ses toiles pour accroître plus encore le dépaysement et renforcer le rôle de la perception et des sensations que le peintre voudrait faire naître. Ce livre, parfois difficile par le croisement des perspectives abordées, éclaire les conceptions profondes d'un peintre dont le travail a réussi à porter l'abstraction chromatique à un état de concentration et d'émotion rares. On comprend mieux après l'avoir lu, pourquoi et comment la genèse des grandes œuvres ne doit rien au hasard et ici à une intelligence subtile, plus que des formes, de l'acte qui les génère, si elles doivent provoquer en nous l'écho potentiel d'une substance picturale efficiente et d'un projet d'expression humaine, autant que ce qu'on voudrait qu'elles signifient.

### ***Claude-Raphaël Samama***

#### **L'héritage de l'Europe**

*par Hans-Georg Gadamer, traduction et préface de P. Ivernel, Paris, Payot Rivages, 2003, 173 p.*

Cette édition de poche reprend une première traduction française de 1996, parue chez le même éditeur. Elle contient une série d'articles et de conférences datant de 1989, de l'auteur de *Vérité et Méthode*, disparu en 2002 et considéré comme un des maîtres de l'herméneutique.

L'intérêt de découvrir ou relire ce recueil tient à son titre qu'essayent de recouper les différents thèmes abordés. Au-delà, la proposition d'aborder la question de l'héritage européen a l'avantage de poser une question cruciale pour le présent et l'avenir du concept d'Europe et sa réalité culturelle, aujourd'hui problématique en dépit des avancées de sa construction et des pas accomplis depuis.

L'ouvrage comporte neuf articles dont on retiendra les principaux thèmes ou thèses.

L'Europe est d'abord unitaire dans son inspiration. À l'origine, elle est grecque, inspirée, conduite par ce qui la distinguerait d'autres civilisations, c'est-à-dire sa vocation à la science et à l'idéal du savoir. Quelles que soient par la suite les périodes considérées, l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance, l'Age classique, puis les Lumières et la modernité romantique ou scientifique, cette vocation a guidé l'évolution d'une conscience se confortant d'élargir son savoir et d'objectiver la connaissance. C'est le choix de la science qui a formé l'Europe et la distingue d'autres civilisations.

L'Europe est aujourd'hui confrontée à la diversité et au recul d'un horizon du monde, autant qu'à sa détermination par la technique ou l'économie mondialisée qui peut-être va de pair avec le déploiement de cette dernière. Elle est menacée par la perte de cette essence humaniste qui la constitue comme monde vécu et partagé, ethos traditionnel et diversités reconnues, en particulier ses langues ou un art, de communion partagée. Son évolution ne la fait pas échapper aux coups de boutoir d'une technique déchaînée, à l'égoïsme des nations, au danger, surtout, de perdre équilibre, tradition et sagesse du temps, raison, mémoire et prudence. Valeurs que les Antiques, Platon et Aristote, avaient déjà aperçues comme science du gouvernement de soi d'abord et de la cité, à moins qu'en ordre inverse, les deux étant de toutes les façons, liées.

La philosophie a ici une tâche d'importance qui consiste à distinguer entre eux les savoirs, principalement, différencier sciences de la nature et sciences de l'esprit où ni les enjeux, ni les méthodes ne sont, ni ne doivent être les mêmes, pour la raison évidente qu'elles n'ont pas le même objet, ni la même visée (cf. « L'avenir des sciences de l'esprit européennes », p. 43 et sq., et « La tâche de la philosophie », p.165 et sq.). Le langage, l'art, la religion ou les différents symbolismes culturels renvoient à des intuitions, des fonctions, et des représentations différentes, non susceptibles d'expériences homogènes mais spécifiques sinon irréductibles. Calcul mathématique et traduction en quantités sont eux le critère des sciences se donnant des objets naturels, alors que l'historicité marque les productions qualitatives de l'esprit. Celles-ci n'ont pas les mêmes fondements, ni ne dépendent des mêmes modalités d'existence et relèveraient plutôt de la tradition ou de la formation (Bildung). La liberté qui engendre les unes ne concerne pas les autres et délimite alors le monde éthique qui reste l'enjeu majeur d'une politique. Celle de l'Europe ne peut que s'articuler autour des valeurs de la reconnaissance, du dialogue, d'un partage à reconnaître, toutes rapportées cependant à une source fondatrice et non aux aléas contingents des époques. D'où le paradigme fréquemment utilisé par Gadamer de l'Antiquité grecque et les références à l'idéalisme platonicien ou au naturalisme politique et prudentiel péripatéticien. D'où les critiques implicites faites au monde présent où, tant l'enseignement – « À propos d'enseignants et d'apprenants » p. 57 et sq. – des générations futures que les modalités du pouvoir – en particulier celle du rôle exagéré ou illégitime des différentes « expertises » – « Les limites de l'expert » p.137 et sq. –,

brouillent les harmonies possibles dans le monde vivant et son seul déploiement anthropologique (voir l'article « Les bases anthropologiques de la liberté humaine », p.127 et sq.).

Cet ouvrage qui ne se veut, certes, ni exhaustif, ni inscrit dans un projet critique, est à plusieurs titres stimulant vis-à-vis d'une réflexion en effet, sur l'héritage de l'Europe. Il ne peut pas entraîner au moins quelques remarques.

Il est intéressant, tout d'abord, de constater son préjugé européen-centriste qui laisse à nouveau, complètement en dehors, outre le prolongement de l'héritage européen vers l'Amérique et son empire – pas forcément inscrits dans la même vocation –, la question de la puissance acquise et des retournements ou des mutations culturelles entre aires de civilisation ; ensuite la forclusion complète de l'horizon des cultures bouddho-confucéennes ou islamiques qui ne s'y reconnaissent pas ou lui empruntent sans lui faire forcément allégeance.

À un autre niveau, on peut s'interroger sur le leitmotiv du dialogue, du partage, de cet humanisme récurrent et quasiment conclusif de tous les articles où le respect de l'altérité sinon même son culte, seulement théorique d'ailleurs – de Levinas à Habermas ou Derrida, bien sûr Gadamer lui-même, et tous les discours rassurants sur les fameux « droits de l'homme » ou la communication démocratique, etc. – ne font qu'occulter une réalité plus complexe et dissemblable. Entre le mouvement rampant de l'homogénéisme civilisationnel (ou « communicationnel », pour reprendre le concept d'Habermas), et peut-être la perte des identités, où le seul respect de la diversité des langues, comme le pense Gadamer, n'est pas la panacée à un « monde-devenu » et son rétrécissement – en dépit des apparences – au seul pratico-utile désorienté des uns ou au virtuel des autres qui signe une perte d'être...

L'héritage de l'Europe est-il aujourd'hui géré à l'aune proposée par l'auteur ou placé à la hauteur de ses valeurs les plus hautes, souvent trahies. Le temps présent invite, plus que jamais à reprendre l'examen.

***Claude-Raphaël Samama***