



> Le lycée Chateaubriand

Albert Wiel : L'Albatros et la fourmi.

Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 25 janvier 2005.

Mise en ligne le 26 janvier 2005.

Albert Wiel est professeur de Philosophie au Lycée Chateaubriand. Il préside la Société Bretonne de Philosophie.

Lisez trois autres conférences d'Albert Wiel :

- Deux sur ce site, [André Gide ou la fiction de l'Éros chrétien](#) et [La société contre l'État. Une illusion des sciences sociales](#)
- et une dans les pages de la Société Bretonne de Philosophie, [Le Pouvoir et la peur](#)

© : Albert Wiel.

---

## L'Albatros et la fourmi

### Les aventures de la métaphore animalière

Le titre de cette conférence semble promettre une courte fable, fruit d'une liaison dangereuse et improbable entre la Muse de Baudelairei et la Muse de la Fontaineii. Mon sous-titre corrige cette attente. Je dois avouer cependant que j'ai tenté d'imaginer une telle fable. Hélas, sans succès. Essayez vous-même d'imaginer le dialogue entre d'une part la libre poésie, en principe solitaire et aérienne, accidentellement empêtrée dans les filets du monde moderne, exilée de sa véritable patrie, et d'autre part l'insecte travailleur, prévoyant et terrestre, englué dans l'amour de la sécurité matérielle, soldat discipliné de la productivité, et peut-être métaphore animalière de ces « derniers hommes » inventés par Nietzsche, ceux qui clignent de l'œil et haussent les épaules pour résister *ensemble* à l'appel prophétique de Zarathoustra.

Une telle rencontre est *a priori* improbable, voire absurde. Si l'on s'entête à l'imaginer, on peut faire surgir un film d'horreur, assez éloigné de cette merveilleuse fable qu'est

« La Cigale et la Fourmi ».

Car la cigale affamée, qui crie famine et mendie sa nourriture, ne peut pas croquer la fourmi, cette voisine dont elle peut, en tant que voisine, espérer la charité, alors que l'Albatros, affamé et territorialisé de force, privé de son milieu marin, pourrait être contraint de le faire. Pour que le drame n'ait pas lieu, il faudrait alors imaginer le plaidoyer de la fourmi rusée face à un Albatros, bientôt convaincu de devoir, pour tenir son rang, comme un certain héron, de ne pas mépriser ce misérable repas. Il est bien vrai que le poète affamé peut vouloir obéir à sa propre muse qui n'est pas si cruelle et chez qui la faim ne suggère pas le crime. En lui, il entend un démon dissuasif et socratique, et ce démon vole au secours de la fourmi qui veut vivre ! Mais ventre affamé n'a pas d'oreilles selon un de ses confrères poètes. Alors pourquoi écouter une fourmi qui ne veut pas être mangée... Que peut désormais faire la fourmi pour éviter le bec de l'Albatros ? Démontrer qu'elle est innocente ? La fourmi certes n'est pas un agneau, mais notre Albatros poète, exilé de sa patrie, pressé d'y revenir, pourrait se sentir dans la circonstance, bien proche du loup : Il songe agréablement à démontrer à la fourmi qu'il doit la manger pour prendre des forces. Que peut répliquer la fourmi ? Que dire et argumenter quand son prédateur potentiel manie la rhétorique bien mieux qu'elle ? C'est sûr, il va la voir venir. De plus notre poète aux grandes ailes blanches connaît la fable « Le Corbeau et le Renard ». Il n'est pas aussi bête que son confrère le corbeau. Cause toujours ! pense-t-il, je ne vais pas abandonner la proie pour l'ombre. Et puis, se dit-il, la fourmi égoïste n'est pas le renard individualiste... En la croquant, je lui fournis l'occasion d'être enfin altruiste et charitable...

N'insistons pas, cette fable-là est trop déplaisante. Elle ferait du poète égaré dans le monde moderne un monstre inhumain, qui part à l'assaut du ciel et retombe dans le crime, à la façon de ces personnages de Dostoïevski révoltés contre la société moderne. La chose est peut-être une entité romanesque. Mais le roman et le romancier se passeront aisément de toute métaphore animalière pour parler des hommes. Ou bien ils en useront ironiquement. La « *métamorphose* » de Kafka n'utilise pas vraiment des ressources de la métaphore. Mieux, elle en établit l'incongruité. Les grands romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas l'exquise politesse de la Fontaine qui prenait les gants de la métaphore animalière pour peindre la comédie humaine. Ionesco ou Kafka ne prennent pas de tels gants ! Ou alors des gants de boxe ! Faut-il alors parler d'une usure mortelle de cette ressource littéraire ? Le sarcasme romantique et critique auraient-ils triomphé de l'humour et de la poésie classiques ? Je me propose de suivre cette piste et d'examiner ce soir, à l'intérieur d'une promenade philosophique, les aventures et les mésaventures

historiques de la métaphore animalière.

\*\*\*

La métaphore animalière est bien plus que vieille, elle est archaïque, sans origine assignable, elle est consubstantielle à l'imagination humaine. Les « peintres de Lascaux » la pratiquaient déjà pour peu qu'on consente à attribuer un style à ces artistes premiers. Georges Batailleiii l'a fait lorsqu'il voulut voir dans les peintures rupestres de la célèbre grotte les arts premiers du chasseur néanderthalien. Si l'art est ce par quoi les formes deviennent style, comme Malraux l'affirmaitiv, la représentation mimétique des formes naturelles, le corps et le mouvement des animaux en l'occurrence, est en soi métaphorique. Ce dessin est le transport de la pensée dans une matière, spatiale et colorée, qui d'un seul mouvement révèle et cache ce qui est pensé. Inutile de chercher la pensée d'avant le dessin, elle est bien plutôt le mouvement — visiblement très sûr — de la main qui trace une forme, et la pensée est alors entièrement dessin, elle s'épuise en ce mouvement. Avant de déchiffrer le mystère du monde et du moi en y appliquant des catégories logiques, avant de se retrouver dans les objets de son expérience, la conscience chiffre tout ce qu'elle touche, mais elle ne voit pas son propre travail s'effectuerv. Elle l'effectue tout simplement...

Ainsi se crée un univers primitif de signes où la métaphore est souveraine. Son règne paraît universel, puisque, selon le vers d'Horace, *ut pictura poesis*. La poésie première est comme la peinture, à savoir l'imitation musicale — le chant — des mouvements de l'âme. Avec ce chant, le monde visible se met à résonner, et le phénomène sensible externe fait écho à la musique naturelle de l'âme. Le chant de l'homme et le chant du monde se confondent et/ou se répondent.

Rousseau le précise dans son *Discours sur l'origine des langues*. La figure imitative, mimétique a précédé et dominé tous les signes linguistiques, lesquels se sont progressivement détachés de leur référence mimétique. La marche vers l'arbitraire du signe est une longue histoire. D'emblée, la musique naturelle de passions humaines, vives et colorées, a animé la voix et s'est inscrite dans le ton de la parole. Puis le cri naturel des passions s'est modulé et s'est différencié et l'habitude s'est prise de marquer nos idées par des signes sonores d'abord imitatifs de ce qu'ils voulaient représenter puis, plus tard, affranchis de ce mimétisme sonorevi. Le destin des mots est de moins en moins d'évoquer les choses ou de les représenter en leur absence mais de rendre présentes des idées. Ces idées prendront désormais en charge la prose du monde puis les opérations logiques de l'entendement. La communication des idées l'emporte progressivement sur la représentation des choses, sans toutefois abolir entièrement le

lien représentatif. Le lien entre le signifiant et le signifié s'intellectualise si intensément qu'il finit par distendre et dissoudre le rapport mimétique et symbolique au référent.

Il y a donc une primauté et un privilège historique de la métaphore, du sens figuré sur le sens propre. En l'absence de l'observation *interne* qui relie la vertu du courage au battement du « cœur » et qui aperçoit, liés à un acte courageux particulier, une modalité particulière de la circulation sanguine, un certain échauffement ou bouillonnement du sang, on dira de l'homme courageux ou héroïque, à l'aide d'une observation *externe* que c'est un « lion », qui affronte le danger et s'apprête à se battre avec plus fort que lui. Le rapport à la vaillance coléreuse du « cœur » est encore présent dans le mot « courage », mais il suppose une observation interne de l'homme courageux sur lui-même, une réflexion sur un état physiologique, alors que l'exercice de la force et de la puissance du lion est d'une visualisation facile, là où du moins l'on aperçoit des lions. Et l'âme de l'homme courageux est trop hors d'elle-même, entièrement absorbée par l'action, pour observer avec attention les battements précipités d'un cœur ardent et courageux.

Généralisons. Les phénomènes objectifs du monde physique ou biologique sont naturellement les symboles des états du moi. Et ils sont d'abord essentiellement cela. La rivière symbolise le flux de la conscience, l'orage, la passion de la colère et l'oiseau planeur, l'esprit qui plane au-dessus des eaux. La réalité prosaïque n'existe pas, du moins elle n'est pas encore passée au premier plan des préoccupations humaines. Ce règne souverain de la métaphore vive correspond à ce moment de l'existence humaine où le monde visible ou sensible, sans être une illusion, tant il paraît généralement consistant, n'est toutefois que le film que la conscience se donne d'elle-même à son propre sujet. Tout le dedans est aussi dehors. La majeure partie du dehors exprime le dedans. La confusion de l'objectif et du subjectif est maximale sans toutefois être totale puisqu'il y a toujours, quoique marginalement, de l'étrange. L'objet, et particulièrement le vivant qui se débat avec son milieu, ne sont que des modalités extérieures du monde intérieur. L'introspection de soi s'effectue à *son insu* dans le regard archaïque sur le monde.

La Bible dit qu'Adam fut, par la volonté de Dieu, le maître des premiers noms. Adam ne put qu'emprunter les sonorités naturellement attachées aux mouvements de son âme pour nommer les plantes et les animaux. Le premier bestiaire des hommes ne pouvait certainement pas être une zoologie positive, mais une sorte de très courte psychologie différentielle des mouvements de l'âme. Par ailleurs, La familiarité de l'homme avec l'animal, qu'on entend limiter à l'animal domestique instrumentalisé et dressé, concerne

alors tous les animaux visibles et invisibles. Leur mobilité et leur activité illustrent la variété des émotions humaines. L'animal est le miroir primitif de l'homme. De l'individu comme de l'homme en société. C'est pourquoi les multiples bestiaires racontent et effectuent à *leur manière*, qui n'est pas socratique, le « Connais-toi toi-même » socratique.

Dès lors l'identification de l'homme en société à son animal totemique, source d'un culte élaboré vis-à-vis de l'animal totem, peut fournir les bases de la différenciation sociale. La zoologie n'était d'abord qu'une psychologie, mais elle sera tout aussi bien aussi une sociologie des individus et des groupes. Le totémisme est moins religion primitive — quoi qu'en dise Durkheim<sup>vii</sup> — que la grandiose métaphore de l'ordre social et humain, la classification des ressemblances et des différences entre les hommes. Lévi-Strauss notera que l'intégration et la différenciation sociale des individus relèvent de cette logique singulière<sup>viii</sup> qui détermine le rôle et le statut social des groupes et des individus, et donc inscrit leur destin social dans la légende de l'animal totem. Ces mythes et ces légendes ne sont nullement respectueux, on l'aura remarqué, des observations éthologiques rigoureuses et positives de l'animal isolé dans son biotope ou son environnement. La pensée mythique se fiche bien de ces observations positives, et elle fabrique indifféremment une pléiade d'animaux très anthropomorphes et d'hommes très zoomorphes. Le chien « mythique » est aussi peu le chien « zoologique et éthologique » que la constellation céleste qui porte le nom du Chien est un animal aboyant. L'animal mythique peut bien vivre alors toutes les aventures métaphysiques de la mort de la survie et de la résurrection. Il peut figurer le destin métaphysique de l'homme comme dans la religion égyptienne.

Ce qui compte pourtant, ce n'est pas son destin métaphysique, c'est son âme en tant qu'elle dirige son mouvement. C'est-à-dire le principe *interne* de la sensation et du mouvement. Pour le chien, c'est sa hargne de fils de loup ou sa fidélité de chien domestique, celle que l'homme hargneux ou fidèle identifie sans hésitation à la sienne. Lui aussi sait défendre son os ; lui aussi se réjouit de revoir son maître. Le chien mythique ou fabuleux peut donc vivre une aventure humaine, et nullement métaphysique, qui lui fera rencontrer son ancêtre le loup, et cette rencontre prototypique figurera la rencontre de l'homme civilisé, discipliné et domestiqué avec l'homme sauvage.

Mais La Fontaine qui va raconter cette rencontre suppose Ésope. Or le fabuliste grec n'a semble-t-il cure des mythes et des cultes. Le grec Ésope, repeneur de contes immémoriaux et folkloriques, mais aussi éthologiste des hommes, les rafraîchit et ces

histoires anciennes sont pures de tout symbolisme religieux, à la mode égyptienne qui fait encore de l'animal une figure de la divinité. L'humanisation de l'animal, propre à la fable animalière suppose qu'on ait préalablement désacralisé et démythifié ce que les traditions religieuses avaient pu inscrire en lui de divin. Sa part de divinité est moins grande que celle de l'homme et son âme, le principe de sa vie et de son mouvement, n'est pas supérieure, mais inférieure.

En Grèce, les dieux vont recevoir une figure strictement humaine. Quand il n'est plus symbole du divin, l'animal peut alors figurer l'homme en société, en rapport avec les autres hommes, mortels ou immortels, et tel est le ressort de la fabulation grecque. L'Égypte ne fait pas de fables avec le sphinx, elle s'incline devant lui ; elle sacralise ce gardien silencieux du tombeau ; mais le mythe grec raconte à travers la mise à mort œdipienne de son énigme, la destitution de l'obscurité symbolique. Elle met ainsi à mort une figure métaphorique de l'immortalité. Si l'on en croit Hegel dans son *Esthétique*, la figure symbolique et obscure de l'homme pacifié par la domination de la vie intellectuelle et contemplative doit céder à la figure classique de l'homme grec où l'intériorité subjective et l'intellectualité éclatent dans la sérénité du visage et le maintien du corps. Ce qu'il y a de divin dans l'homme c'est son âme, elle est immortelle en tant qu'elle pense et cette âme divine de l'homme ne s'incarne pas dans le corps d'un bête mortelle, tout juste bonne à représenter l'humain et le trop humain, dans ce qu'il a de mortel et de transitoire. Les âmes de bêtes sont celles d'hommes qui n'ont pas su s'immortaliser et ont subi la réincarnation dans un corps de bête. Tous les mythes platoniciens le répètent à l'envi : la vocation de l'homme est d'échapper au cycle infernal des réincarnations animales pour vivre la vie de ces Dieux immortels qui conservent et magnifient la forme humaine.

Si, comme le dit Socrate dans son second discours à Phèdre, — cette géniale palinodie du premier discours —, si toute âme est immortelle, il est impossible qu'une âme immortelle qui n'a pas vu la vérité s'incarne dans le corps d'un homme, car la forme humaine ne convient qu'à celui qui contient la possibilité de la réminiscence de cette vision des formes. La jouissance du savoir n'est pas permise à l'animal, cela à cause de *l'absence de toute vision antérieure* ; son âme bien qu'immortelle n'a pas accès à l'éternité mais demeurera asservie au temps. L'animal non humain sera donc la figure de l'inhumain dans l'homme, comme la figure humaine est la figure du divin en lui. Cet « inhumain » est d'abord la servitude de l'esprit, par laquelle l'être humain se rend par moments semblable aux bêtes. L'immortalité de l'âme n'implique pas nécessairement l'expérience de l'éternité ; elle n'est qu'une condition de possibilité de l'accès à l'éternité,

et le destin final de l'âme du tyran, selon le livre X de la *République*, est de se réincarner dans le corps d'une bête très sauvage et très prédatrice où s'inscrit la perte *absolue* de ce qui est humain dans l'homme. C'est pourquoi un platonicien, *a fortiori* un philosophe, ne sera jamais heureux dans une quelconque jungle. C'est qu'il ne supporte pas la sauvagerie mais admire la discipline et la mesure, base de son affection légitime pour lui-même. « *Le sage est le musicien de son âme* » dit Platon, et de manière analogue, selon la vertu de l'analogie, le beau cheval n'est parfaitement beau que lorsque sa liberté sans sauvagerie évoque et occulte dans l'aisance du mouvement toute la discipline rudement imposée par le cavalier. Comme si tout l'art du « manège était dedans et non plus dehors. L'âme humaine n'est belle que si elle est « musicale », c'est-à-dire parfaitement ordonnée et en même temps parfaitement libre, et donc inspirée par les muses.

L'amour secret de la sauvagerie, l'attrait irrésistible pour sa splendeur, seraient-ils déjà une perversion du goût classique ? C'est ainsi que nous croyons percevoir des éclats énigmatiques et inquiétants dans l'œil apparemment serein d'un chat. Cet animal, d'autant plus qu'il est familier, semble aspirer notre sentiment de liberté dans son énigme, comme un trou noir aspire les corps célestes dans le néant. à moins qu'il ne nous invite à trembler comme la souris. Cet animal très familier et d'apparence très civilisée, semble retenir des pulsions sauvages, ou rêver de sa jungle perdue. Il est le triomphe de l'ambiguïté et le miroir où l'individu se regarde vivre entre servitude et liberté. Le chat, cet associé sulfureux des sorcières médiévales, cette réincarnation du diable, ce piège à superstitions, serait-il aussi la figure du « ça » latent, le symbole de la démesure dans l'apparente mesure ?

Montaigne, grand lecteur de Platon, qui joue avec son lecteur le jeu piquant de la conversation, lui dit aussi qu'il joue avec sa chattexi et, il s'amuse comme à son habitude, à nous faire douter de son indépendance lorsqu'il joue avec elle. Qui joue avec l'autre, entre le maître et le chat ? Allez savoir ! dit Montaigne. Le jeu des regards entre l'homme et son chat est intrinsèquement le jeu dialectique de la conscience qui se cherche dans son autre et non en elle-même et qui manque ainsi l'accès au « cogito ». Ainsi le clin d'œil du chat est une invitation complice à dormir. Lévi-Strauss achève ses *Tristes tropiques*, livre désenchanté s'il en est, en célébrant ironiquement cette complicité involontaire de l'homme et de l'animal familier. Ce n'est pas l'invitation au voyage, mais l'invitation à ce sommeil de la raison peuplé des monstres qu'il engendre et nourrit. Il faut alors se réveiller en secouant la tête non de haut en bas mais de droite à gauche.

Penser, c'est dire non !

Mais seul l'homme qui a dépassé le « cogito » et ainsi bridé la « folle du logis », peut en connaître la préhistoire, celle qu'il va inscrire dans une narration dramatique de la découverte métaphysique de l'homme<sup>xii</sup>. Descartes fut, comme tous les jeunes gens bien nés de sa génération, un lecteur de Montaigne. Mais la magnanimité cartésienne a dû se cabrer devant le texte « séducteur » des *Essais*<sup>xiii</sup> consacré à l'intelligence animale. Ce philosophe distingué n'a pas le goût mortel de la confusion et de l'indistinction. Il n'est guère difficile d'imaginer le jeune Descartes en train de lire le fameux passage des *Essais*, et de pousser le cri qui exprime la passion cartésienne de la distinction : « Mais quoi ! Ce sont des bêtes ! » Ce cri que j'imagine seulement comme possible serait alors l'équivalent et peut-être la source cachée du célèbre « Mais quoi ce sont des fous », bien inscrit dans la première méditation métaphysique. C'est une « prémonition » philosophique de l'identification classique entre la folie et la bestialité. Michel Foucault<sup>xiv</sup> montrera la rencontre entre cette pensée là et la pratique médicale nouvelle, à savoir le grand enfermement des fous dans l'hôpital général à l'âge classique : « *La folie emprunte son visage au masque de la bête.* »

Ce « cri cartésien », fictif et vraisemblable, constitue l'origine et le fondement non seulement d'un humanisme métaphysique, mais d'une physique mécaniste indispensable pour résister à la séduction zoologique. D'un côté l'héroïsme cartésien de la différenciation, et de l'autre la tentation vivace de l'indifférenciation. Les animaux, autres que l'homme, ne sont que des machines, et quoique l'animal humain soit aussi machine, dans les trois quarts de son action dira Leibniz, et qu'il se serve habilement de sa machine pour n'être pas machinal — ce sera l'ambition de Pascal de plier la machine pour convertir l'homme et le rendre à l'amour perdu de Dieu — il est donc aussi celui qui plie la machine au lieu de se plier à elle. Il corrige ses automatismes et ses emballements, il joue les passions les unes contre les autres et il les conduit à servir la raison ce qui suppose qu'on les connaisse et qu'on reconnaisse aussi leur bon usage. Il ne le fait pas toujours, mais quand il réussit à le faire, il peut reconnaître la possibilité d'un pouvoir absolu de l'âme sur ses passions. La réalité prouvant la possibilité.

Descartes confirme à sa manière le retrait platonicien devant l'animal. Il va même l'aggraver. Traduisons alors la fabulation platonicienne en langage cartésien. Platon dit en substance : « L'âme qui n'a pas vu la vérité ne peut s'incarner dans le corps d'un homme mais devra s'incarner dans le corps d'une bête. » Cette formule pourrait devenir chez Descartes : « L'homme qui n'a pas effectué le "Cogito" et qui n'y a pas vu le premier principe de la philosophie, n'aura pas l'idée claire et distincte de l'homme. »

Quand l'esprit n'aperçoit pas l'esprit, il ne peut accéder à lui-même, à l'idée claire et distincte de lui-même, à cette idée adéquate qui chasse l'idée inadéquate comme le soleil chasse les ténèbres. Il subira donc, dans les intermittences de la conscience réfléchie, dans les lacunes de l'attention, la tentation de la confusion et de l'indistinction. Il va donc confondre la pensée qui ne se pense pas avec la pensée qui se pense, la monade simple et l'esprit. Or une telle confusion est la condition de l'attribution de pensées à la bête : trop habile pour n'être pas intelligente, supérieure dans l'exercice de la ruse à l'humain. Le gibier égare le chasseur, la bête a de « l'esprit ». Tel est le « festin littéraire » que La Fontaine entend servir à Madame de la Sablière.

Descartes refuse et réfute à l'avance cette perspective anthropomorphe, sans trop polémiquer toutefois, tant il sait la puissance de l'illusion commune au sujet de l'intelligence animale<sup>xv</sup>. Le succès de l'entreprise de vivre, et « il faut vivre d'abord, philosopher ensuite » n'exige pas, selon lui, la permanence de la pensée réfléchissante et de l'entendement qui juge et raisonne, mais seulement la mémoire et l'habitude. Les bêtes incapables de parler à propos<sup>xvi</sup> émettent toutefois des signes qui correspondent aux mouvements de leurs passions et sont perçus par les membres de leur espèce. Elles communiquent donc des pensées obscures et confuses, elles en aperçoivent aussi les manifestations chez d'autres bêtes, mais elles ne font toujours pas, et ne feront jamais de géométrie discursive et démonstrative. L'homme inattentif qui se laisse aller au sommeil de ses habitudes affectives fait de même.

Cette vision mécaniste et désenchantée des passions communes à l'homme et à l'animal humain ne porte, quoi qu'on pense et dise du cartésianisme, aucun coup à l'usage commun de la métaphore animalière. Certes Descartes ne pratique pas volontiers une telle métaphore. Il pratique plutôt la métaphore végétalienne de l'arbre qui représente la croissance de la Science Une et Uniquex<sup>vii</sup>. Aucun article du *Traité des passions* ne fait référence à un animal non humain. Mais en soi, l'animal a les mêmes affections que l'homme, en tant que toutes les affections dans l'âme, qui sont aperçues en elle et par elle, comme le plaisir et la douleur, et que l'homme « rapporte » au corps, sont communes à l'animal et à l'homme. Les passions de l'âme, telles l'admiration, le désir, la joie et la tristesse, l'amour et la haine, que l'homme rapporte *ordinairement* à l'âme, sont donc réputées strictement humaines. La coupure, mode de l'étendue, est dans le doigt et la douleur, est dans l'âme, mais cette âme est encore, chez l'animal qui éprouve la douleur, une disposition des organes du corps, et non pas un esprit qui, dans le cadre de l'union des deux substances, aperçoit cette disposition corporelle et en modifie le vécu douloureux par une disposition de la volonté. Le désir, la joie et la

tristesse, l'amour et la haine sont par contre des passions de l'âme, car l'âme les rapporte à elle-même quand elle mesure qu'elle peut modifier elle-même la disposition des organes, sans même d'ailleurs connaître scientifiquement cette disposition dont lui parlera plus tard la physiologie. Qu'une volonté modifie le mouvement des esprits animaux dans le cerveau et le corps, et permette le mouvement des muscles, cela reste inintelligible, si l'esprit qui veut et conçoit n'est rien d'étendu, car cela suppose qu'un mode de la pensée modifie un mode de l'étendue. Une telle rencontre dépasse l'entendement, mais pourtant c'est ce que nous expérimentons sans cesse de façon phénoménologique. L'union substantielle de l'âme et du corps est comme la liberté : « La liberté de la volonté, se connaît sans preuves, par la seule expérience que nous en avonsxviii. » Cette expérience, les philosophes cartésiens la rendront autrement plus intelligible que Descartes, par l'occasionalisme, ou le parallélisme, ou l'harmonie préétablie. En gros la même et unique réalité peut s'énoncer soit dans le langage de l'étendue, soit dans celui de la pensée.

La coïncidence, à l'âge classique, d'une biologie mécaniste et d'une fabulation animalière et anthropomorphe peut étonner ou ne pas étonner. Car on peut passer là encore de l'étonnement à son contraire. Comprendre n'est pas connaître et tout effort de connaissance se construit contre la compréhension primitive. Qui veut connaître objectivement l'animal se trouve devant un obstacle épistémologique, au sens bachelardien, obstacle que La Fontaine se refuse à franchir parce que l'investigation scientifique ne l'intéresse pas. La vérité biologique zoologique et éthologique détruirait le charme de la fable. Il faut donc la refouler s'il s'agit de plaire au public lettré qui veut goûter la pertinence et la profondeur des métaphores. Descartes aussi faisait partie de ce public lettré et il goûtait la poésie et la gentillesse des fables qui « relèvent l'espritxix ». Relever l'esprit, c'est sans doute réinscrire en lui une vérité morale qu'il aurait pu oublier en se concentrant exclusivement sur des pensées rationnelles. Or, il y a un bon usage de la passion anthropomorphe, comme de toutes les autres passions.

L'anti-cartésianisme du « Discours à Mme de la Sablière » n'est pas philosophique, mais il est « mondain » ; il est celui d'un univers social où l'animal n'est pas du tout l'objet d'une biologie positive. La vivisection cartésienne fait frémir les âmes sensibles et n'intéresse que les seuls savants. Le grand public cultivé déjà ne veut pas voir la douleur animale qu'il distingue peu de la souffrance humaine. Il faut donc une réplique de la sensibilité écorchée à l'insensibilité de la raison scientifique et l'animal est le terrain idéal. Rien ne doit paraître différent de l'homme au niveau du plaisir et de la douleur, et de la mémoire de ces affections. La conscience sensitive, celle de Condillac et de

Rousseau est en train de surgir, son insurrection se prépare. En ce sens, la position de la Fontaine va glisser de la convention fabuleuse — les bêtes montrent, dans une anecdote fictive, les qualités intellectuelles des hommes qu'elles représentent — à l'affirmation de leur âme et de leur esprit. La preuve est toujours la même depuis Montaigne : la solution élégante d'un problème, la réponse adaptée à une situation inédite qui défie toutes les habitudes, à savoir la ruse. Le dessin animé à la Disney qui vaut description éthologique positive. La fable « Les Deux Rats et l'Œuf » est un morceau d'anthologie de la zoologie mondaine. Les femmes savantes de Molière qui tiennent ostensiblement entre elles un discours cartésien et mécanistexx sont, comme on le sait, des bas bleus ridicules. La connaissance scientifique du vivant est littéralement *blessante* et puisque les machines construites par l'homme n'ont jamais de sensibilité, ce qui est sensible et intelligent ne peut être machine.

La Fontaine a glissé sur le terrain théorique. Et d'un seul coup il dissout le charme de la métaphore animalière, et ce pour contenter la sensibilité d'un siècle qui se voit prié de penser que la fable animalière est plus qu'une anthologie de l'éthologie humaine. Les vices des hommes apparaissent dans une lumière plus crue. Et la lumière de la métaphore n'est pas la seule, ni la plus intense. La Bruyère peut donc venir et sans aucun secours de la métaphore animalière peindre les caractères humains que l'on sait. *Les Caractères*, inspirés de Théophraste, ce disciple d'Aristote, sont aussi des fables morales, poly-anecdotiques. La Fontaine lui-même renonce pour partie à son procédé et recompose, tout en la compliquant d'une inversion, l'opposition de la cigale et la fourmi dans celle « Le Savetier et le Financier ». Toute fable animalière peut être ainsi « convertie », mais alors la critique morale des vices se double d'une critique sociale que la métaphore animalière ne comporte pas directement : c'est au lecteur d'y penser, s'il y consent. L'art de la litote, qui définit le classicismexxi, s'achève quand il se fait ainsi délibérément « plomber » par ses propres virtuoses.

On se retrouve donc devant un paradoxe : plus l'observation expérimentale vient souligner que l'animal partage nombre de traits humains dont celui de la sensibilité, moins la métaphore animalière fonctionne. Le fameux triomphe de la sensibilité au XVIII<sup>e</sup> siècle est, la chose est connue, une ultra sensibilité... à la sensibilité. Elle est comme le « cogito » réflexif d'une sensibilité qui dogmatise son pouvoir de penser et de se penser elle-même. C'est parfois une parodie du cartésianisme. Elle est tout entière la sensation mortifiée qui se pousse et qui veut entrer dans le club de la pensée. Cette orientation faisait de la sensation le ressort de l'automate *spirituel* qu'était déjà la monade. Elle prépare déjà le grand frisson de la compassion romantique. « Tout animal

a des idées puisqu'il a des sens » dit Rousseau, qui confirme Condillac et qui adopte le sentiment comme guide universel du vivant animé. On sait que pour Condillac, la nécessaire conjonction vécue de la sensation et du besoin<sup>xxii</sup>, constitue le fondement de tout ce que l'animal, humain ou pas, peut apprendre, la structure universelle qui permet la formation des habitudes. Le besoin de société et le besoin de se faire entendre à un autre par le cri, expression naturelle des passions, autorisent la formation des habitudes de communication par les signes sonores ou gestuels. La machine animale est très ingénieuse, et cette ingéniosité n'a tout simplement pas de limite dans l'espèce humaine : cela s'appelle perfectibilité et le perfectionnement de l'entendement chez l'homme comme chez l'animal doit beaucoup aux passions, et donc à la vie en société qui les cultive et les épanouit : *Felix culpa* ! Très heureuse faute que l'apparition de la propriété ! L'animal stupide et borné de l'état de nature, le sauvage de l'âge des cabanes devait entrer en société pour devenir *un être intelligent et un hommexxiii*. La genèse du jugement *dans le sentiment* est précisément le milieu spécifique des idées et des représentations.

Si ce qu'on appelle la discontinuité symbolique entre l'homme et l'animal est effective, c'est encore et toujours parce que le signe qui permet la communication animale ne devient pas le signe d'une idée ; ce signal reste le mouvement du corps contemporain du sentiment. « L'expression ne peut se détacher d'une impression spécifiquement liée à elle. » Par contre, une idée peut résider originairement sans autre signe « expressif » qu'une autre idée dans l'univers mental de l'homme individuel, lieu où les idées s'entre-expriment. Cette existence de l'idée, sans *marque* visible et audible par autrui, doit précéder le marquage de l'idée par un tel signe. La vie en société seule nécessite de construire ce second type de signes, à partir des cris symboliques des émotions et de leur modulation ludique dans l'univers social. L'entendement de l'animal se perfectionne donc, mais sans recours au langage, ce progrès ne va donc pas loin ; les passions routinières de l'animal, la limitation de ces besoins l'enferment dans ses habitudes de vie et la routine des situations. En parlant plus, il penserait plus... ! Mais pour quoi faire ? Puisqu'il ne forme aucun désir au-delà du besoin ? Par contre, chez l'individu en société, les idées générales<sup>xxiv</sup> s'introduisent dans la conscience de l'individu à l'aide des mots du discours et l'entendement ne les saisit qu'en entendant et comprenant les propositions où ces mot entrent.

Rousseau, inspiré par Condillac a réduit la distance animal-homme, mais il ne l'a pas annulée et il reste fidèle à Descartes pour situer la plus haute spiritualité de l'âme humaine dans le vouloir plus que dans l'intellectualité. Le divin dans l'homme est la

volonté. C'est d'ailleurs l'effet de son vouloir que de comparer les données sensibles, ce que fait passivement et mécaniquement l'animal, qui reste un automate spirituel dans tous les cas. Pour compliquer la perception et s'élever progressivement à la science, la volonté prend le relais de l'appétit, pour compliquer la « perception » naturellement associé à « l'appétit » qui éveille et éteint cette simple perception.

Néanmoins le privilège extraordinaire accordé par le siècle à la sensibilité produit un effet secondaire important. C'est sur ce terrain désormais que la distance n'est plus maintenue. L'animal souffre, l'animal aime fidèlement, l'animal console, sa vie affective, visible et intelligible, ressemble à celle de l'homme. Animal domestique ou familier, il prend place dans la communauté des humains à ce titre et il bénéficie de la tendresse que l'on réservait aux seuls animaux domestiques dressés et dominés. Il est bientôt prêt à recevoir les catégories de la psychologie et de la psychiatrie humaines. Les esprits *réflexifs* consentent à attribuer à la simple monade *irréflexive* des qualités et des comportements qui sont les leurs quand ils sentent, imaginent, jugent et calculent. La conséquence en sera la suivante : le sentiment silencieux, *enfermé en lui-même*, sans verbalisation ni action, sans expression culturelle ou artistique, devient le signe de l'animalité. L'être humain peut régresser vers cette origine. L'animalisation de l'homme silencieux, de la brute insociable, compense l'humanisation de l'animal aux sentiments démonstratifs. L'expression ludique de l'émotion — le chien qui remue la queue — suffit à humaniser l'animal. Une séduction de l'identité annule l'héroïsme de la différence. L'analogie s'efface devant l'identité. La métaphore animalière n'est même plus une métaphore, elle devient le double fictionnel d'une anthropologie scientifique et positive qui replie facilement l'homme sur son animalité. La métaphysique est refoulée voire exclue par le geste des sciences expérimentales et celles-ci se pénètrent philosophiquement<sup>xxxv</sup> de la continuité des règnes chère aux Encyclopédistes<sup>xxxvi</sup>.

Le paradoxe c'est que le processus d'indifférenciation, au lieu de préserver la vitalité et l'efficacité de la métaphore animalière, et de contribuer à la défense et à l'illustration de la belle vie animale, l'exténue. La mythologie animalière ne pouvait que céder du terrain à la passion naturaliste. Dès lors, les fables deviennent des unités mythologiques, des mythèmes, promis à l'usure et à l'oubli comme tous les mythes. Une démythologisation semble se mettre en marche. Faut-il redouter le vieillissement, voire la mort de la métaphore animalière ?

Oui et non ! La mésaventure de la modernité fait souffrir la métaphore animalière, un peu plus que les autres métaphores, mais elle n'est pas mortelle.

Non d'abord ! Elle persiste bien sûr et l'animal reste, dans le romantisme, une forme

symbolique qui prend une place dans la dramatisation des rêves humains. Le rêve de l'âme romantique reprend la thématique platonicienne du cygne et de son chant, pour y figurer l'âme immortelle qui aspire à la beauté et à l'éternité ; il chante la mort du loup qui sidère le chasseur par la dignité stoïcienne de son regard. Tout cela n'est pas nouveau, et procède d'une symbolique en voie d'épuisement. C'est qu'on sent l'artifice et l'ironie dans beaucoup de textes du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'attachent à rafraîchir une certaine naïveté « gothique ». Pendant le même temps, le chirurgien et anatomiste coupe les chairs vives et dissèque les mortes, et il concède, comme Darwin le souligne, que la bête, en dépit de ses souffrances, conserve pathétiquement son « affection » pour l'expérimentateur familial. La passion naturaliste justifie la violence de l'expérimentation et neutralise sa pitié. Dès lors, le conte animalier ne parle plus de l'immoralité des hommes, mais de leur cruauté ; il défend la cause des animaux victimes de la cruauté humaine ; ainsi fait Flaubert, fils de chirurgien « hospitalier » de l'Hôtel-Dieu, dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. L'hospitalité n'est certes pas la même dans les deux cas. Ce Flaubert-là surenchérit sur la protestation de Jules Michelet contre la chasse et en faveur d'un respect et d'un amour très républicains des animaux torturés. La métaphore animalière vient donc servir la cause des animaux, et l'animal se met à parler, comme le sauvage de Diderot, la langue de la philosophie ou de la théologie... Partis, congrès et tribunaux des animaux se constituent et continuent de singer l'homme, mais pour le mettre en accusation, répliquant ainsi à la judiciarisation médiévale de certaines de leurs espèces nuisibles pour l'homme. L'ironie romantique retourne le sacré médiéval contre l'homme moderne bien plus qu'il ne pense à le restaurer.

Puisque, selon Hölderlin, « l'homme est mendiant quand il pense et un Dieu quand il rêve », le poète romantique tente encore de phénoménaliser la « voix de Dieu » ou celle du « Diable », dans la splendeur ou la laideur d'animaux symboliques ou fabuleux. Souvent il régénère ou complique le bestiaire du Moyen Âge chrétien : licorne, cerf, agneau, loup, âne, ou bien le bestiaire païen : vaches, taureau, chevaux, etc. On tente vainement d'affirmer un territoire idéologique en cultivant certaines métaphores contre certaines autres. On le voit bien chez Nietzsche lorsque ce dernier reprend certains animaux du bestiaire évangélique, tel l'aigle peu johannique et un serpent peu biblique, pour accompagner Zarathoustra et célébrer les vertus d'un surhomme à la fois aérien et tellurique. Le conflit idéologique gouverne désormais les représentations animalières et la procédure de re-mythification est devenue tellement visible, dans la reprise des symboles animaliers, qu'elle accroît délibérément le désenchantement qu'elle diffuse en

voulant l'annuler.

Au bout du compte, l'animal redevient symbolique, ou plutôt lourdement allégorique. L'albatros baudelairien, allégorie du poète persécuté, est une machine à tristes rêves. Les matelots cruels s'amuse de la pataude agitation de ce fabuleux avion claudiquant sur le pont du navire. Quant à la fourmi, cette machine à travailler fascinante, elle peut incarner la machine ou un vivant mécanisé dénué de liberté, sans fantaisie, obstiné. Chaplinesque, elle prête à rire comme le pantin anthropomorphe de l'accumulation. Elle figure parfaitement la mécanisation du vivant et c'est le vivant mécanisé par lui-même, plaquant la mécanique sur lui-même qui constitue, selon Bergson, l'essence du comiquexxvii. La fourmilière fait rire les enfants philosophes. Pour vous faire sourire, je dirais volontiers que cette espèce d'enfants est à protéger... Mais qui la menace ?

Pourtant l'animal, en soi, n'est symbole que de lui-même et de la puissance infinie de la Nature. C'est ce que dit son silence. Son effort de vivre exprime cette puissance de la nature que l'homme ne peut se donner le ridicule de juger. Même quand l'homme fait tout pour échapper à la dent du lion, dans l'arène ou dans la jungle, il ne songe pas à l'échec de toute théodicée possible. Le festin de l'araignée, qui se précipite sur la mouche piégée par la toile, événement microscopique, qui faisait tant rire Spinoza dans la solitude de son cabinet, restitue l'indifférence de la Nature envers le vivant, l'innocence absolue d'une conduite prédatrice qui sue la nécessité par toutes ses pores. C'est une scène philosophique... donc joyeuse, qui affirme aussi, à sa manière, l'identité entre réalité et perfection. Spinoza, être sensible comme tous les hommes, accepte la prédation animale, sans crier au Dieu méchant. Pourquoi sauver l'insecte dans la toile ? Toute vie est souffrance, certes, mais il n'y a aucune raison de s'emporter contre le vouloir-vivre. La Fontaine, son strict contemporain, a dû partager parfois cette gaieté spinoziste devant les innocentes et dangereuses bêtes, animales ou humaines, et puis le moraliste soucieux du bonheur de ces hommes, décidément trop « bêtes » a finalement triomphé de l'innocence de son regard poétique sur les animaux : « Ce n'est pas aux hérons que je parle... » !

Oui ! La métaphore animalière persiste mais elle prend désormais une signification inédite. Elle n'indique plus jamais la splendeur de l'homme, ou un regard enchanté sur ses propres origines. Elle indique plus volontiers l'humanité qui échoue, bien plus que l'allégorie d'un vice ou d'une vertu individuelle. L'homme étant ce vivant qui a entrepris et réussi quelque chose, et qui s'inquiète de l'avenir de l'humanité (le phénomène est très récent l'échelle de l'Histoire), la culture moderne ne perçoit plus dans une société animale, un quelconque modèle d'intelligibilité, mais une figure renouvelée de la

« Chute ». Le naturalisme de la Renaissance se plaisait encore à le faire, mais ce naturalisme chrétien qui sature les *Essais* de Montaigne n'inspire plus la modernité. La Nature de l'évolution darwinienne, celle de la sélection naturelle, et de la lutte pour la vie, ne saurait être un « doux guidexxviii ». Elle ne trouve guère plus son Cléanthe pour chanter un hymne à Zeus. L'homme de la société moderne ne médite plus philosophiquement sur le génie des ruches, il fabrique simplement son miel en exploitant le « travail » des abeilles ouvrières. Puisque les fleuves ne remontent pas vers leurs sources, la société moderne s'affirme en refusant le retour aux origines, et en réitérant voire en ritualisant les ruptures symboliques de la modernité. L'individu y soigne son mal-être comme il peut et le corps démesurément agrandi de la société attend toujours son supplément d'âme. Bergson, après et avant tant d'autres, en a pris acte. Si la nature travaille, c'est à la différenciation infinie des individus et des sociétés, de quelque taille qu'ils (ou elles) soient. La perfection quasi mécanique de la fourmilière n'inspire aucun sociologue, mais elle hante toujours les individus qui refusent la pression des sociétés closes. Philosophes et poètes méditent indéfiniment sur l'ouvert et sur l'ouverture...

L'insecte de l'entomologiste singe la machine comme la machine singe l'insecte. Le travail forcé de Gregor Samsa, esclave de la dette paternelle, est la clef de voûte de l'économie familiale. Il n'est guère étonnant que, mécanisé par la pression de la société, Gregor se métamorphose en insecte. L'évolution créatrice a fait un court-circuit et ce court-circuit fait se rejoindre, dans le héros de Kafka, les deux branches maîtresses de l'arbre de la vie. L'insecte, c'est un instinct et une carapace. La chair molle et délicate de l'insecte y est protégée des agressions microscopiques. Mais la « carapace » de Gregor est trop vraie pour être tolérable et supportable à son entourage. À la même époque, la jungle des villes dont parle Brecht, le poète et dramaturge marxiste, au début du XX<sup>e</sup> siècle voit s'épanouir, dans la ville industrielle, une faune étrange et cruelle, une pègre issue du sous-prolétariat. Le chef de bande — du nom de Schlink — possède une peau épaisse et singulière qui a perdu sens du tact et du contact et forme aussi comme une carapace insensible. On ne sauve donc sa « peau » qu'au prix de sa perte, à savoir en perdant toute finesse du toucher, cette première fenêtre sensible sur le monde et sur autrui et sur son propre corps simultanément touchant et touché, pour demeurer « intouché, intouchable et donc intact ». Avoir la peau dure, c'est n'avoir aucun tact... La sauvagerie du monde industriel et urbain est bien dans ces deux cas l'opérateur de cette métamorphose. *Noli me tangere*, c'est le dernier mot de la carapace elle-même. Celui qui est enfermé dedans n'en pense rien, mais il lit l'effroi dans les yeux des autres. Le

triomphe de l'insensibilité a succédé au le triomphe de la sensibilité.

La haine du monde moderne a la peau dure. La cuirasse de la fourmi lui inflige l'abjection d'elle-même et d'autrui. La cuirasse interne dont parle la psychanalyse est devenue externe. D'autres bêtes inquiétantes, à la peau dure, comme des rhinocéros se préparent à entrer dans le carnaval des animaux d'un siècle mécanique. Dans le *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, le lion royal et majestueux ouvre la marche, mais un apprenti pianiste, qui ne cesse de faire mécaniquement ses gammes, clôture le défilé, au milieu des éclairs ironiques de la danse macabre.

L'Albatros, lui, est sans doute reparti planer sur les Océans.

La métaphore animalière ne met plus en scène qu'une certaine fin de l'homme échoué dans l'inhumain. Les fables classiques relevaient l'esprit. La poésie romantique se moque volontiers du monde. Le bestiaire humoristique, qu'il soit philosophique ou religieux, peut désormais céder la place aux sérieux traités de psychopathologie.

Le célèbre poème de l'Albatros dit l'inhumain quand il met en scène le supplice infligé à l'oiseau captif par ces matelots qui s'amuse à tourmenter cette superbe créature. Oiseau transatlantique, muni de ces ailes de géant, qu'il est impossible de déployer dans un espace resserré, et contraint de s'exiler dans ce ghetto singulier d'animaux territoriaux qu'est un navire, il doit souffrir la persécution de ces mêmes hommes que son libre vol fait rêver, et qui se donnent paradoxalement le spectacle contraire.

Le poète a perdu ses ailes. La métaphore poétique survit dans la mise en scène sa propre fin. Elle ne survit dans l'aveu de son impuissance. « Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. » La poésie, comme la philosophie d'ailleurs, boitent dans le monde moderne comme l'Albatros sur le pont. La métaphore vive énonce la fin de sa vivacité en évoquant cet oiseau captif embarrassé de ses ailes. La fourmi de La Fontaine invitait méchamment la cigale affamée à danser, parce que la danse accompagne le chant, mais consomme plus d'énergie. Elle serait tout aussi méchante en invitant l'albatros à danser lui qui ne sait pas marcher dans un espace restreint. Tel est l'esprit de la fourmière moderne qui reste hostile à la divine oisiveté et idolâtre volontiers le travail productif. Un insecte qui ne travaille pas ne mange pas !

Il reste à la fourmi travailleuse, et néanmoins encore rêveuse, à écrire les innombrables romans de la fourmi à l'usage d'autres fourmis. De celles qui, sans avarice, se prêtent à la lecture et à l'intelligence des métaphores. La littérature reste l'instrument de la dernière et ultime contre-métamorphose, celle qui restitue à la fourmi humaine non seulement la grandeur de son rêve mais l'intelligence philosophique de son rêve, et donc l'invite à un festin d'humanité.

1[1] Baudelaire. L'Albatros.

Souvent pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.  
À peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons traîner à côté d'eux.  
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !  
Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

2[2] La Fontaine, *Fables*, Livre I, Fable 1.

3[3] « Le berceau de l'Humanité : la Vallée de la Vézère ».

4[4] André Malraux, *Les Voix du silence*.

5[5] Cette inconscience originaire fait comprendre que le souci phénoménologique de « revenir aux choses mêmes », aboutit à vouloir produire (restaurer ?) le discours latent de la perception naïve du monde et de sa compréhension pré-objective et pré-scientifique : le projet de Merleau-Ponty dans son fameux livre consiste à traquer la poésie originaire de la conscience, avant tout questionnement issu d'un savoir. C'est vouloir produire un nouvel objet philosophique : le discours — descriptif — du prédiscursif, restituitif de la Présence originaire de l'homme au monde.

6[6] Rousseau, *Discours sur l'origine des langues* repris partiellement dans le *Discours sur*

*l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.*

7[7] Le totémisme est pour Durkheim la forme élémentaire de la religion ou s'inscrit, dans le rapport de l'individu à son totem et dans le culte de l'animal (prescriptions et interdits) le sentiment religieux du sacré et de la toute puissance de la société.

8[8] Dans *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, 1962, Lévi-Strauss prend ses distances avec Durkheim et l'illusion totémique, pour mesurer la clairvoyance de Bergson et de Rousseau sur la sociologie intellectualiste du totémisme.

9[9] La Fontaine, « Le Loup et le Chien » Livre I, Fable 5.

10[10] Hegel, *Cours d'esthétique. L'art symbolique* Livre I Partie 2 Chapitre 1.

11[11] Montaigne, *Essais*. II, 12.

12[12] Ferdinand Alquie, *La Découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*.

13[13] Montaigne, *Essais* II, 12 « Apologie de Raymond Sebond ».

14[14] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*.

15[15] Descartes, *Lettre à Morus*.

16[16] Descartes, *Lettre au Marquis de Newcastle*.

17[17] Préface des *Principes de la Philosophie*. Toute la science et comme un arbre dont les racines sont la métaphysique, le tronc la physique, et les branches, la mécanique, la médecine et la morale.

18[18] Descartes, *Principes de la philosophie*, Partie I § 39...

19[19] Descartes, *Discours de la méthode*, Première partie.

20[20] Molière, *Les Femmes savantes*. Elles admirent Descartes et s'enivrent l'une de « ses tourbillons », l'autre de ses « mondes tombants ».

21[21] « Le classicisme, c'est l'art de la litote » selon Gide.

22[22] C'est encore la « monade » leibnizienne, automate spirituel, douée d'appétit et de perception, et incapable de réflexivité.

23[23] Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat Social*, Livre I, chapitre 8 : « De l'état civil ».

24[24] Idem, *Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes*, Première partie. Note sur l'Origine des langues.

25[25] Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*.

26[26] Idem.

27[27] Henri Bergson, *Le Rire*, éd. Presses Universitaires de France.

28[28] Montaigne, *Essais*, Livre III, chapitre 13.

---

---

