Conclusion

Par-delà les Mémoires et le roman :

dispositif fictionnel et vérité philosophique

dans le *Traité des sensations* de Condillac

Mitia Rioux-Beaulne

# INTRODUCTION

On serait tout à fait en droit de se demander ce qu’une étude sur le *Traité des sensations* vient faire dans un ouvrage portant sur le rapport entre les genres du roman et des Mémoires, et visant plus particulièrement une crise de ce rapport dans une période qui précède de plus de vingt ans sa publication (1754). Le texte arbore un titre qui le range dans la catégorie des écrits qui ne devraient faire appel ni à la mémoire, faculté à laquelle ressortit l’écriture de l’Histoire, ni à l’imagination, à qui revient le roman, et donc encore moins à la confusion de leurs sphères d’application. Un traité est du domaine de la raison – si l’on veut bien me permettre ici d’emprunter à l’*Encyclopédie* une distribution du travail de l’esprit [[1]](#footnote-1).

Pour la question de la datation, il n’y a peut-être pas d’autres excuses à présenter que de rappeler le fait que les philosophes lisent, pensent et écrivent lentement (c’est connu, la chouette de Minerve prend son envol à la tombée de la nuit [[2]](#footnote-2)), et que, pour cette raison, il se pourrait que ce qui s’impose comme une manière d’écrire de la fiction entre 1680 et 1730 (où résonne, peut-être, une crise antérieure sur l’écriture de la vérité en Histoire [[3]](#footnote-3)) dans la région des belles-lettres ne devienne ne seraitce qu’envisageable en philosophie que beaucoup plus tard – autrement dit, la fécondité proprement philosophique du procédé de brouillage de la fiction et de la mémoire pourrait bien n’avoir été perçue que dans la forme d’un après-coup. Or, s’il est apparu possible de contribuer à la réflexion proposée ici sur la confusion des genres par le prisme de ses effets sur le discours philosophique, le cas de Condillac, de ce point de vue, est apparu susceptible d’être d’une certaine fécondité.

Le choix du *Traité des sensations* vient de ce que ce texte revêt un caractère exemplaire d’une certaine manière propre au siècle des Lumières de concevoir le rapport de la fiction et de la vérité, mais, ce qui est vraiment important ici, aussi exemplaire d’une *pratique* de l’enchevêtrement de la vérité et de la fiction *ne faisant pas l’objet d’une thématisation au sens propre*. Au même titre que le roman, bien souvent, emprunte un dispositif mémorial sans indiquer au lecteur pourquoi il le fait, Condillac ne fournit aucune indication autre que conjoncturelle sur ses raisons d’employer un dispositif fictionnel dans le cadre d’un écrit philosophique. Cela est plus important qu’on ne le croie généralement : on en voudra pour preuve le fait que la réception du *Traité* par certains contemporains illustre que le dispositif a généré un certain malaise, ou, au moins, posé l’exigence d’une clarification – exactement comme cela a été le cas pour le roman-mémoires. Enfin, il y a un sens à prendre le *Traité* en exemple, parce que le paratexte rappelle par certains côtés des stratégies propres à ce genre de roman.

L’étude proposée ici se déroulera en trois moments. Il s’agit, dans un premier temps, de revenir sur le plus flagrant : la manière dont la question du rapport entre vérité et fiction est posée dans le *Traité*. Il faut rappeler la justification du recours à la fiction d’une statue gagnant un sens à la fois dans le cadre d’une analyse portant sur l’origine des idées, c’est-à-dire du recours à l’imagination dans le contexte d’une enquête *métaphysique* [[4]](#footnote-4) ressortissant à la raison. Dans un second temps, il faut se pencher sur ce qu’on peut appeler la fonction du *romanesque* dans le dispositif global de la fiction condillacienne, c’est-à-dire, non pas seulement ce qui revient au fictionnel (les fictions, en philosophie, existent depuis toujours, du mythe ou de l’allégorie platonicienne à l’expérience de pensée, fable ou hypothèse cartésienne), mais en propre à un art narratif visant des séquences événementielles singulières. Par ceci, on désigne donc un ordre fictionnel qui déborde le cadre aristotélicien typique, conférant au fictionnel un statut de possible *plus général et donc plus philosophique* que l’Histoire [[5]](#footnote-5), puisqu’il réintroduit de la singularité sous la forme d’un historique inventé qui risque de lui faire perdre son caractère philosophique [[6]](#footnote-6). Enfin, on terminera par quelques remarques sur ce qui est très souvent négligé dans les études portant sur ce texte – du moins en philosophie, et qui ne manque pourtant pas d’être curieux, à savoir, justement, son inscription dans le registre des Mémoires ou des pseudo-Mémoires.

# LE ROMAN COMME HISTOIRE PHILOSOPHIQUE

Partons donc de l’évidence la plus brutale : sous sa forme la plus épurée, à s’en tenir, donc, à ce qui tient au « *dessein de cet ouvrage* », le *Traité des sensations*, en tant que traité de *philosophie*, voire de métaphysique, s’ouvre sur un thème qui devrait en faire un contre-exemple de ce qui se joue dans le rapport entre vérité et fiction dans le roman. De fait, le *Traité* est d’entrée de jeu inséré dans un système qui *conteste la fiabilité de la mémoire* comme instrument d’accès au réel, et s’arroge conséquemment le droit, voire s’appuie sur la nécessité d’user de la fiction comme *anti-mémoire* :

Nous ne saurions nous rappeler l’ignorance, dans laquelle nous sommes nés : c’est un état qui ne laisse point de traces après lui. Nous ne nous souvenons d’avoir ignoré, que ce que nous nous souvenons d’avoir appris ; et pour remarquer ce que nous apprenons, il faut déjà savoir quelque chose… Cette mémoire réfléchie, qui nous rend aujourd’hui si sensible le passage d’une connaissance à une autre, ne saurait donc remonter jusqu’aux premières : elle les suppose au contraire [[7]](#footnote-7).

On comprend bien ce qui est en cause ici : la mémoire est de ces facultés humaines et limitées qui sont prises dans le rapport de connaissance confuse que l’esprit entretient avec le monde. Elle ne saurait convenir à procurer la fiabilité requise à la philosophie pour l’établissement de la vérité. Si le philosophe avait prétendu, par une sorte d’introspection, remonter jusqu’à ce moment originaire où les premières impressions se sont faites sur ses sens, on aurait évidemment contesté la légitimité de sa démarche. On ne saurait admettre que la mémoire puisse remonter en deçà de sa propre genèse. Par ailleurs, même si l’on parvenait à remonter à un moment premier, à supposer qu’on puisse l’isoler, celui-ci serait tout de même contaminé par une multitude d’éléments contingents. Chaque individu singulier aurait un point de départ propre à lui, lié aux circonstances de sa naissance propre. Ces éléments contingents seraient susceptibles d’interférer avec l’effort de la philosophie pour isoler – c’est le sens même du mot analyse – les diverses composantes universelles dont le tout de l’expérience singulière résulte : dans l’odeur de rose à laquelle la statue sera exposée, ce n’est pas de la rose dont il est question, mais de l’unicité de la sensation, de son identité dans le temps, ou de sa différence par rapport à l’odeur qui lui succède – autrement dit, ce sont les propriétés générales que l’expérience de pensée cherche à mettre au jour, ce sont elles qui dévoilent la vérité philosophique que l’enquête a en vue, et c’est pourquoi, en l’absence de mémoire d’un tel premier moment, on peut substituer une rose imaginaire. La mémoire ne saurait donner accès qu’à la singularité d’un événement pris dans la trame du devenir d’un individu. Toute vérité qu’on en pourrait tirer ne vaudrait que pour lui. La mémoire, de fait, a pour champ référentiel un monde empirique que la philosophie prétend traverser pour accéder à l’universel. La disqualification de la mémoire comme faculté fait écho au rejet de l’Histoire comme domaine scientifique :

[L’interlocutrice de Condillac [[8]](#footnote-8)] sentit la nécessité de considérer séparément nos sens, de distinguer avec précision les idées que nous devons à chacun d’eux, et d’observer avec quels progrès ils s’instruisent, et comment ils se prêtent des secours mutuels… Pour remplir cet objet, nous imaginâmes une statue intérieurement organisée comme nous, et animée d’un esprit privé de toute espèce d’idées [[9]](#footnote-9).

La nécessité de considérer *séparément* les composantes du donné empirique impose de passer par une fiction, c’est-à-dire de recourir à un modèle *imaginé*, sur lequel pourront être réalisées des *observations*. Le terme d’observation employé par Condillac est intéressant, ici, parce qu’il montre bien qu’en un sens, nous avons affaire à une *expérience* de pensée. En un mot : la fiction, ici, est abstractive, au sens exact que Condillac lui-même donne à ce terme, et dans le strict rapport de connaissance que l’abstraction rend possible : un « réordonnancement » de la confusion du réel dans la clarté discursive. Elle sert à regarder séparément ce qui, dans le flux de l’expérience, se donne de manière enchevêtrée et brouillée.

Il convient d’ailleurs de remarquer que la procédure *imaginative*, ici, étant sous la gouverne de la philosophie, répond au principe d’une *instrumentalisation* de l’imagination par la raison, fonctionnant exactement comme une modélisation géométrique d’un problème de physique : elle fournit un cadre hypothétique abstrait dont on peut librement modifier les paramètres pour observer ce qui en découle. Condillac le formule ainsi : « Nous supposâmes encore que l’extérieur tout de marbre ne lui permettait l’usage d’aucun de ses sens, et nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à notre choix aux différentes impressions dont ils sont susceptibles [[10]](#footnote-10) ». On comprend donc que cette fiction soit une anti-mémoire : c’est qu’elle cherche à pallier les défauts de cette faculté. Autrement dit, contrairement au roman qui cherche à passer pour vrai au nom de son ancrage mémoriel, la philosophie ne donne à sa fiction de titre de légitimité qu’autant qu’elle peut montrer qu’elle s’est arrachée au champ de l’expérience. Loin donc de vouloir donner dans les effets de réalité en conférant à son récit les caractères d’une nécessité vraisemblable ayant imposé la marche de la narration, elle doit constamment rappeler qu’elle est le produit d’une construction *libre* sur laquelle on peut agir à souhait. N’étant pas une reproduction de l’enchaînement des idées telles qu’elles nous affectent, le procédé résulte d’un acte réflexif qui permet de débrouiller le flux informe de la mémoire et d’en réorganiser le matériau selon l’ordre des *raisons*. La question qui se pose ici, évidemment, est alors de savoir ce qui donne sa vérité à la fiction : à quel réel, à quel référentiel s’adosse-t-elle ? Chez le Descartes des *Principes*, la fable du monde s’autorisait du fait que l’application des lois du mouvement à une matière informe dans l’imagination reproduisait l’action de Dieu sur la substance matérielle [[11]](#footnote-11). Chez Condillac, cependant, le schéma est plus compliqué parce que, précisément, l’analyse n’est pas une voie d’accès à un « arrière-monde », un ordre des principes, plus vrai (c’est-à-dire affublé d’une sorte de primauté ontologique) que le monde empirique, et que la fiction reproduirait, mais un simple exercice de clarification qui permet à l’esprit d’imposer sa norme épistémique à ce qui se donne dans l’expérience. De fait, la fiction ne remonte pas aux principes de la nature, mais aux seuls principes de structuration de l’expérience du monde empirique dans le sujet – le monde *lui-même* est laissé hors-champ de la fiction. De ce point de vue, donc, la fiction philosophique serait d’autant plus vraie que l’esprit humain y retrouverait sa propre signature.

Mais qu’on ne s’y trompe pas. S’il y a mise à l’écart du réel empirique – un peu comme Rousseau met à l’écart les faits pour faire l’histoire du progrès des « inégalités parmi les hommes [[12]](#footnote-12) » –, ce n’est pas pour libérer la fiction des contraintes du réel empirique. C’est, au contraire, pour le ressaisir libéré du mode d’appréhension immédiat par lequel il se donne ordinairement dans le champ de la conscience. En ce sens, la fiction est un artifice permettant de faire une histoire philosophique, une histoire dépouillée de la facticité de l’histoire individuelle, une trame narrative où le singulier est une quantité négligeable, un contenu libre, auquel tout lecteur peut substituer le sien, sans que la séquence n’en soit modifiée dans sa structure. Le récit est donc *idéal* dans la mesure où tous ses motifs empiriques sont *sans effet* : remplacer la rose par une marguerite ou une tulipe est sans danger pour la trajectoire, même changer la fleur pour un autre objet odoriférant la laissera inchangée.

II. *EXCURSUS* : NÉCESSITÉ DE LA FICTION ?

Une légère excursion hors du texte de Condillac permettra de mieux saisir la nature de l’enjeu. Si ce dernier, en effet, est peu loquace sur sa méthode en tant qu’elle passe par la fiction, s’il se refuse à produire une thématisation en règle du statut épistémique de la démarche, l’un de ses successeurs, Charles Bonnet, dans son *Essai analytique sur les facultés de l’âme* de 1760 [[13]](#footnote-13), s’est efforcé de clarifier la procédure, et, dans le chapitre 2, qui porte aussi sur le « Dessein de cet ouvrage », il explique que partir d’un homme fait serait trop « compliqué », qu’il faut « simplifier » [[14]](#footnote-14), que même l’étude des enfants est trop difficile : « À peine les enfants sont-ils nés que leurs sens s’ouvrent à la fois à un grand nombre d’impressions différentes. De là un enchaînement de mouvements, une combinaison d’idées qu’il est impossible de suivre et de démêler [[15]](#footnote-15) ». Il poursuit :

Recourons donc à une fiction : elle ne sera pas la Nature ; mais elle aura son fondement dans la Nature. Nous séparerons des choses qui, dans l’état naturel, sont réunies ; mais ce sera pour tâcher de parvenir à les mieux connaître […]. Imaginons un Homme dont tous les sens sont en bon état, mais qui n’a point commencé à en faire usage. Supposons que nous avons le pouvoir de tenir les sens de cet Homme enchainés, ou de les mettre en liberté dans l’ordre, dans le temps & de la manière qu’il nous plaira […]. Cet Homme sera une espèce de *Statue*. La Philosophie sera la divinité qui animera cette Statue […]. Je consens qu’on ne regarde cet Ouvrage que comme un Roman Philosophique. Peut-on espérer que le temps viendra où l’on pourra substituer l’Histoire à ce Roman [[16]](#footnote-16) ?

Ces remarques de Bonnet font voir clairement qu’il se joue quelque chose de l’ordre d’un recours *nécessaire* à la fiction, qu’elle est proprement le lieu même par lequel la philosophie peut se donner un champ propre. Elle incarne ainsi la capacité de l’esprit de s’arracher au défilement des perceptions dont il est le sujet passif pour en réfléchir les conditions de production. La fiction institue un ordre épistémique qui assure le progrès des connaissances, dont les termes renvoient clairement à la procédure condillacienne : mettre en ordre *librement* le donné empirique, substituer l’activité de la raison philosophique sur un donné imaginaire à l’action divine sur la naturelle réelle.

Mais ce qui est peut-être encore plus frappant, c’est ce consentement de Bonnet à ce qu’on nomme cette analyse un *roman philosophique*, laissant en suspens la possibilité qu’une démarche empirique-historique ne puisse jamais y suppléer. Comme si la philosophie ne trouvait, en définitive, sa pleine réalisation que dans ce retour empirique sur l’Histoire qui, parce qu’elle est sans doute pour de bon perdue, doit accepter de devenir roman. L’intérêt de la démarche est de montrer la relation entre l’Histoire et le roman tout en clarifiant ce qui les distingue : pas de confusion possible, le roman philosophique est mémoire de substitution, et sa vérité, ne pouvant être attestée par son adhérence à la trame historique, est garantie par la rationalité de ses enchaînements.

On aurait tort de croire que ce geste va de soi : le « passage par la fiction », pour reprendre un titre utilisé par les éditeurs d’un collectif sur la question [[17]](#footnote-17), précisément parce qu’il procède, pour ainsi dire, abstraitement, est résolument attaqué par Samuel Formey qui, dans un mémoire présenté en 1759 à l’Académie des Sciences et des BellesLettres de Berlin sur les « principaux moyens employés pour découvrir l’origine du langage, des idées et des connaissances des hommes », critique la méthode des deux philosophes :

Tout cela ne nous apprend rien, premièrement par rapport à la nature même de l’âme, à sa distinction réelle d’avec le corps, à sa spiritualité […] en second lieu […] cela n’apprend rien non plus quant à l’état primitif de l’âme, à la manière dont elle acquiert ses premières idées, & à l’usage qu’elle en ferait, si elle était entièrement destituée de tout secours. *L’homme n’est point une Statue*, & ne se trouve jamais dans le cas de la Statue présentée dans ces Ouvrages. Il ouvre, tout à la fois, les yeux, les oreilles, les narines ; il goûte, il touche en même temps ; ces impressions se mêlent & se croisent dès leur origine ; elles donnent des résultats tous différents de ceux qu’on tire de l’état d’un être organisé qui commencerait par flairer, & n’acquerrait l’exercice des sens que l’un après l’autre. […] Je ne blâme point toutes ces *spéculations* ; quand elles ne serviraient qu’à exercer l’esprit, c’est une utilité réelle, & que par malheur trop peu de Livres sont propres à procurer. Mais il faut bien se garder d’un *enthousiasme*, qui ferait croire que ce sont des découvertes réelles [[18]](#footnote-18).

On ne sera pas surpris d’apprendre que cette critique du recours à la fiction conduira Formey à poser que la seule méthode pour répondre à ce type de problème est expérimentale, ce qui l’amènera à recommander, admettant du même souffle que cela offusquerait la morale et la religion, qu’un prince relègue un groupe d’enfants dans un endroit isolé avec quelques nourrices à qui il serait interdit de prononcer la moindre parole, afin de pouvoir observer *in vivo* le développement de l’esprit de ces sujets de laboratoire…

III. LE ROMANESQUE

# COMME *ART D’ÉCRIRE* PHILOSOPHIQUE

Si cette critique de Formey est fondée, c’est qu’il voit bien que la fiction prétend, fût-ce de manière imparfaite, avoir un caractère *objectivant*. Il s’agit bien d’une expérience de pensée procédant par une sorte de laboratoire, puisqu’on met sous les feux de la rampe une statue imaginaire à laquelle on applique des stimuli pour observer leurs effets – exactement comme Formey suggère de le faire avec des enfants, sans les conséquences morales négatives. Les lecteurs sont donc des observateurs, des témoins d’une démonstration expérimentale, à qui l’on demande de garantir l’authenticité de la démarche – en prenant pour seul référentiel leur propre esprit, puisque, comme on l’a vu, la possibilité d’une reconduction à l’Histoire proprement dite a été évacuée. Autrement dit, la fiction de Condillac (le cas de Bonnet est plus délicat parce qu’il intègre beaucoup de développements fondés sur les sciences empiriques) prendrait de la consistance au fur et à mesure qu’elle emporte l’adhésion de ses lecteurs, sans jamais qu’il ne soit nécessaire de prendre appui sur la réalité empirique… Peut-être, en dernière analyse, la fiction est-elle requise ici en un sens qui échappe complètement à Formey.

L’usage de l’expérience de pensée a un double avantage qu’on pourrait considérer comme attaché au caractère spécifique de sa *théâtralisation*. Dans un premier sens, le procédé a l’avantage de préserver une certaine neutralité axiologique à l’égard du sujet de l’expérience, justement en éliminant tout intérêt qu’on pourrait contracter à son égard. Le fait que Formey admette que son expérimentation pourrait choquer la morale et la religion montre bien que la seule chose qui la rende acceptable pour nous est justement le fait qu’elle soit fictive. Cette considération rejoint la réflexion qui a cours tout au long du xviiie siècle sur les plaisirs paradoxaux, s’appuyant sur l’idée d’une distanciation esthétique. On est là au plus près de l’élément-clé de l’esthétique naissante du *désintéressement*, qui juge l’œuvre d’art comme un réel dégradé, fournissant une expérience similaire au référent sur le plan des affects, mais dégagé des implications et des retombées morales de ce qui est narré [[19]](#footnote-19).

Mais, fait plus significatif, le récit de Condillac est destiné à produire des effets de télescopage exigeant du lecteur de « se mettre à la place de la statue ». Dans son *Avis important* qui lui est destiné, placé en tête d’ouvrage, Condillac scelle pour ainsi dire un contrat de lecture : « Il est très important de se mettre exactement à la place de la statue que nous allons observer. Il faut commencer d’exister avec elle, n’avoir qu’un seul sens, quand elle n’en a qu’un ; n’acquérir que les idées qu’elle acquiert, ne contracter que les habitudes quelle contracte : en un mot, il faut n’être que ce qu’elle est [[20]](#footnote-20) ». Sur le plan rhétorique, rien n’est moins simple. De fait, le procédé narratif du *Traité* fonctionne sur le registre de ce que j’ai appelé ailleurs l’*identification asymétrique* [[21]](#footnote-21) : d’une part, Condillac exige du lecteur qu’il s’efforce de reconstituer pour lui-même le champ perceptuel de la statue en première personne (permettant de « se mettre à la place de ») ; mais, d’autre part, il n’a de cesse de commettre ce qui pourrait sembler être une rupture du contrat de lecture en lui fournissant des indications sur le contexte diégétique (permettant de voir la statue en troisième personne). Malika Temmar [[22]](#footnote-22) a décrit avec une grande précision les effets de brouillage qui touchent l’ancrage énonciatif dans la narration, montrant que l’instance qui prend en charge informations et jugements dans le récit semble constamment, et sans explication, changer de niveau. En ce sens, la posture épistémique du lecteur est toujours différente de celle de la statue, et, s’il s’identifie à elle, c’est *à travers* cet écart.

Le *Traité* passe donc constamment d’un point de vue de narrateur omniscient pour décrire les opérations faites sur la statue à un point de vue subjectif pour illustrer le résultat de l’analyse. Le dédoublement de point de vue sert justement à souligner la *différence d’interprétation* de l’événement narré induite par la différence de perspective que confère l’accès au monde par le biais d’un seul sens : « Si nous lui présentons une rose, elle sera *par rapport à nous*, une statue qui sent une rose ; mais *par rapport à elle*, elle ne sera que l’odeur même de cette fleur [[23]](#footnote-23) ». Tout se passe comme si la seule manière de *se mettre à la place de la statue* demandait un dédoublement du travail de l’imagination : un volet diégétique objectivant qui situe la statue devant le lecteur, un volet phénoménologique [[24]](#footnote-24) subjectivant qui décrit le vécu que chaque lecteur est réputé comprendre en première personne. Le premier volet, semble-t-il, est requis pour faire fonctionner l’autre : il faut bien, de fait, passer par le dispositif qui décrit pour le lecteur la coprésence d’une statue et d’une rose dans un même lieu, pour qu’il puisse prendre le relais et se mettre à la place de cette statue qui *est* odeur de rose.

Cependant, aussi aisée à suivre la démarche nous semble-t-elle, l’*Essai* de Bonnet constitue un révélateur de tout ce que le *Traité* de Condillac a concédé, à l’intérieur de son dispositif, illégitimement en quelque sorte, au *romanesque*, risquant de faire dévier de son chemin le travail de la philosophie. En effet, dans sa préface, Bonnet écrit :

Je n’ai supprimé aucun milieu nécessaire : j’ai tâché à être aussi net, & aussi précis que la nature de chaque sujet pouvait le comporter. Je n’ai pas cherché à soulager l’Attention par des ornements : le véritable ornement d’une Analyse consiste dans la vérité, la netteté & l’enchaînement des Idées. Un Dessein d’Anatomie n’est pas un Tableau. Je ne suis pas tout à fait dépourvu d’Imagination : j’ai cru que les Amateurs du Vrai me sauraient bon gré de l’avoir tenue captive dans une Recherche où l’Entendement seul devait agir [[25]](#footnote-25).

Or, du *Traité*, Bonnet écrit : « En général, il m’a paru que l’auteur n’analyse pas assez : il va quelquefois par sauts. Ses idées ne sont pas si étroitement liées les unes aux autres, qu’il n’y ait entre elles bien des vides, et de grands vides […]. J’ai pensé que je le ferais meilleur [l’*Essai*] en remontant plus haut que cet Auteur, & en suivant une route plus analytique que la sienne [[26]](#footnote-26) ». Ce qui prime, pour Bonnet, c’est donc la *captivité* de l’imagination et l’évitement de tout saut dans l’analyse. Refus de l’ornement qui surajoute, refus de l’enthymème qui produit du manque : refus, donc, de la rhétorique au nom de la vérité – le schéma est classique, la philosophie fait la part belle au signifiant, au nom du signifié…

La lecture de l’*Essai* de Bonnet montre bien de quoi il retourne : l’expérience de pensée qu’il propose est, sur le plan littéraire, réduite à l’état de peau de chagrin : jamais il n’est demandé au lecteur de prendre à son compte la perspective de la statue. Tous ses états sont, en quelque sorte, *expliqués* en troisième personne : « J’approche donc une *Rose* du *Nez* de la Statue : au même instant elle devient un *Être sentant*. Son Âme est *modifiée* pour la première fois : elle est *modifiée* en odeur de Rose ; elle *devient* une odeur de Rose ; elle se *représente* une odeur de Rose [[27]](#footnote-27) ». D’emblée, Bonnet rate ce qui fait la puissance du dispositif condillacien : le fait que la description se refuse à traiter la statue comme le corps d’une âme séparée et modifiée par les modifications qui surviennent au premier. Condillac, lorsqu’il passe en troisième personne, ne se fait pas physicien ou anatomiste ; il ne se fait pas non plus métaphysicien. Il ne fait intervenir ni la physiologie de la statue, ni la substance immatérielle qui lui serait unie. Il demeure à l’intérieur d’un cadre descriptif qui confère à l’expérience que chacun peut faire du monde un caractère de suffisance. La langue même qu’il utilise et dans laquelle il importe sa nouvelle métaphysique exclut les termes qui renvoient à un savoir constitué prétendant à l’autorité : si la statue en vient à découvrir qu’elle a une âme, ce sera en son temps, et le lecteur sera prêt à l’admettre, parce qu’il y aura été conduit à la faveur du récit. Bonnet écrit, pour ainsi dire, au futur antérieur, après avoir fait l’analyse, après avoir découvert la vérité, qu’il transmet sur le ton pédant du professeur qui condescend à utiliser un recours didactique ; Condillac analyse au présent, cherche la vérité avec le lecteur, convie ce dernier à faire l’expérience avec lui, et laisse l’heuristique faire advenir le vrai de lui-même et s’il y a lieu.

Au contraire de Bonnet, donc, chez Condillac, le texte est truffé de motifs relevant du champ du *romanesque* qui confèrent au lecteur une fonction très particulière dans l’élaboration d’un dispositif philosophique. Regardons ici deux types particulièrement saillants dans le texte : le premier est l’emploi de *tours* qui, pour ornementaux qu’ils paraissent, n’en manquent pas d’être philosophiquement significatifs. Comme il l’écrira dans son *Art d’écrire*, Condillac juge ces éléments comme structurant la conduite de la pensée du lecteur : « On ne se contente pas dans un discours de parcourir rapidement la suite des idées principales, on s’arrête au contraire plus ou moins sur chacune ; on tourne pour ainsi dire autour pour saisir les points de vue sous lesquels elles se développent et se lient les unes aux autres. Voilà pourquoi on appelle *tours* les différentes expressions dont on se sert pour les rendre [[28]](#footnote-28) ». Dans le *Traité*, donc, les tours ont souvent une fonction qu’on qualifiera volontiers d’épistémique : loin d’être des concessions à la nécessité rhétorique de plaire (des ornements qu’on pourrait retrancher sans mettre en cause l’ordre du vrai), donc, loin de s’inscrire dans le prolongement d’une esthétique littéraire du divertissement, les tours qui donnent à la raison un air orné [[29]](#footnote-29), participent au contraire d’un art de conférer une *énergie* au discours et donc de le rendre plus clair, d’un art de la conversation qui met la réflexion en partage par sa capacité de donner à penser. Ce qui, pour un Bonnet, apparaît comme une entorse à la rigueur de l’analyse, est au contraire ce qui permet aux esprits de l’auteur et du lecteur d’avoir l’assurance d’être en face d’un même objet – imaginaire, bien sûr. Les tours, par la lumière qu’ils donnent, par leur manière de charger le discours d’affects, sont constitutifs de la vérité *de* et *dans* la fiction.

Cet usage des tours constitue une illustration que la fiction, fut-elle au départ la suite d’un travail d’abstraction, commande un déploiement discursif susceptible de capter et de conduire l’attention du lecteur *à la manière* du réel empirique. Autrement dit, la fiction gagne de l’effectivité proportionnellement à sa manière de se donner les caractères d’une histoire – effectivité qui n’est pas qu’efficacité esthétique, mais bien, ici, puissance du dispositif philosophique même.

Le second touche plus spécifiquement les procédés narratifs qui, justement, font histoire : une lecture attentive du *Traité* montre en effet que le caractère abstractif et analytique de la fiction fait constamment l’objet d’une espèce de transgression. Condillac n’a de cesse d’introduire des péripéties qui semblent parfois digressifs par rapport au déploiement analytique attendu. Il introduit, par exemple, des prosopopées qui amènent le lecteur non seulement dans l’expérience phénoménologique constituée du champ perceptif, mais à se saisir de l’expérience vécue par le régime des affects qui la ponctuent, tellement que la fiction se fait histoire. À charge d’exemple :

La statue apprend donc à connaître son corps, et à se reconnaître dans toutes les parties qui la composent ; parce qu’aussitôt qu’elle porte la main sur une d’elles, le même être sentant se répond en quelque sorte de l’une à l’autre : *c’est moi*. Qu’elle continue de se toucher, partout la sensation de solidité représentera deux choses qui s’excluent et qui en même temps sont contiguës, et partout aussi le même être sentant se répondra de l’une à l’autre : *c’est moi, c’est moi encore* [[30]](#footnote-30)!

Le romanesque, loin d’être digressif, est en fait la condition de possibilité de l’usage de la fiction à titre d’expérimentation imaginaire, parce que ce n’est que par les embrayeurs du romanesque que les lecteurs parviennent à se ressaisir de cette fiction de manière à en faire une épreuve par eux-mêmes. Ce n’est qu’à ce titre, donc, qu’elle peut être dite plus vraie que le réel empirique même, puisqu’elle est une réalité empirique imaginaire répondant aux normes partagées de l’esprit humain. Elle n’est pas plus vraie par ce que plus détachée de la subjectivité, elle l’est, plutôt, d’autant plus qu’elle est susceptible d’appropriation.

IV. LE ROMAN-MÉMOIRE COMME DISPOSITIF

# PHILOSOPHIQUE (EN GUISE DE CONCLUSION)

Terminons par quelques remarques sur ce qui permet en quelque sorte de raccrocher le *Traité* à la vérité mémorielle qu’il a pourtant prétendu mettre entre parenthèses au départ. On se souviendra que la section « Dessein de cet ouvrage » donne un certain nombre d’indications sur l’origine du texte. Une personne (Élisabeth Ferrand) qui était si chère à la destinataire (Comtesse de Vassé), à la *mémoire* de qui le texte est consacré, aurait pris une part considérable au livre. Une stratégie de diffraction de l’auteur est donc employée d’entrée de jeu, ce qui permet d’inscrire le texte en entier sous les auspices des *Mémoires* : loin d’être un traité au sens propre, c’est-à-dire un livre au caractère instructif, monologique, il s’agit, en fait, de la recollection d’une *conversation*, qui permet de répercuter le système de la narration autour d’un « nous » au caractère fondamental dans le dispositif du *Traité*, puisqu’il s’agit justement de parvenir à faire exister cette statue au milieu de ceux qui l’observent: « Nous crûmes devoir commencer par l’odorat, parce que c’est de tous les sens celui qui paraît contribuer le moins aux connaissances de l’esprit humain. Les autres furent ensuite l’objet de nos recherches, et après les avoir considérés séparément et ensemble, nous vîmes la statue devenir un animal capable de veiller à sa conservation [[31]](#footnote-31) ». Le texte poursuit en affirmant que c’est Mademoiselle Ferrand qui, à chaque pas, éclairait Condillac :

Mademoiselle Ferrand m’a éclairé sur les principes, sur le plan et sur les moindres détails ; et j’en dois être d’autant plus reconnaissant, que son projet n’était ni de m’instruire, ni de faire un livre. Elle ne s’apercevait pas qu’elle devenait auteur, et elle n’avait d’autre dessein que de s’entretenir avec moi des choses auxquelles je prenais quelque intérêt. Aussi ne se prévenait-elle jamais pour ses sentiments ; et si je les ai presque toujours préférés à ceux que j’avais d’abord, j’ai eu le plaisir de ne me rendre qu’à la lumière. Je l’estimais trop, pour les adopter par tout autre motif ; et elle-même, elle en eût été offensée. Cependant il m’arrivait si souvent de reconnaitre la supériorité de ses vues, que mon aveu ne pouvait éviter d’être soupçonné de trop de complaisance. Elle m’en faisait quelquefois des reproches ; elle craignait, disait-elle, de gâter mon ouvrage ; et examinant avec scrupule les opinions que j’abandonnais, elle eût voulu se convaincre, que ses critiques n’étaient pas fondées [[32]](#footnote-32).

L’œuvre, ainsi, vient *rendre justice* à une femme disparue, une femme qui était elle-même au cœur d’une véritable relation d’amitié philosophique, d’une relation se nouant autour de cette statue, objet imaginaire partagé, sujet d’expériences de pensée [[33]](#footnote-33). Mais, surtout, cette introduction induit un dispositif de lecture, elle *rend justice* à un *ethos* qu’elle cherche à insuffler, l’*ethos* même qui est requis pour comprendre ce qui se joue dans le *Traité* : une recherche de vérité s’effectuant dans et par le commerce des idées.

Le livre, encadré par ce récit mémoriel, cesse en fait d’être un traité faisant de la fiction son instrument, il se fait *histoire véritable d’une fiction philosophique*, *histoire fictive de la vérité philosophique* : c’est tout un.

# BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *La poétique*, trad. et éd. P. Gravel, Montréal, Éditions du silence, 1995.

Bardout Jean-Christophe, « Le corps du moi. Remarques sur le *Traité des sensations* », *Les Études philosophiques* 174 (2017), p. 531-554.

Bernier Marc André, « Art de dire et conception de la raison au siècle des Lumières », *Itinéraires* 1 (2011), p. 95-105.

Binoche Bertrand et Dumouchel Daniel (dir.), *Passages par la fiction*, Paris, Hermann, 2013.

Bonnet Charles, *Essai analytique sur les facultés de l’âme*, Copenhague, Frères Cl. & Ant. Philibert, 1760.

Bouvier Michel, « L’histoire anecdotique : Varillas et Saint-Réal », *Dalhousie French Studies* 65, *Littérature et histoire au xviie siècle* (2003), p. 68-83.

Condillac Étienne Bonnot de, *Œuvres philosophiques de Condillac*, éd. G. Leroy, Paris, Presses universitaires de France, 1947, vol. i.

Descartes René, *Discours de la méthode*, in *Œuvres complètes*, éd. Adam et Tannery, Paris, Cerf, 1902, vol. vi.

Diderot Denis et Alembert Jean Le Rond d’, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Durand *et al*., 1751-1772, vol. i.

Du Bos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, [1733] 1993.

Formey Samuel,« Réunion des principaux moyens employés pour découvrir l’origine du langage, des idées et des connaissances des hommes », *Histoire de l’Académie royale des Sciences de Berlin*, année 1759, Berlin, Haude et Spenser, 1766, p. 367-377.

Girard Pierre, Leduc Christian et Rioux-Beaulne Mitia (dir.), *Les métaphysiques des Lumières*, Paris, Garnier, 2016.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, éd. J.-F. Kervégan, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2013.

La Mothe Le Vayer François de, *Du peu de certitude qu’il y a dans l’histoire*, in *Œuvres*, Paris, Louis Billaine, 1669, vol. xiii.

Markovits-Pessel Francine, *La statue de Condillac*, Paris, Hermann, 2018.

Poulouin Claudine, « De l’usage de l’histoire selon Varillas », *xviie siècle* 246 (62e année, no 1-2010), p. 143-161.

Rioux-Beaulne Mitia, « Note sur la communication des passions en peinture : le *Salon de 1763* », *Diderot Studies* 30 (2008), p. 73-88.

Rousseau Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959-1995, vol. iii.

Saint-Réal César Vichard de, *De l’usage de l’histoire* [1671], in *Œuvres*, Paris, Huart, 1745, vol. ii.

Temmar Malika, « La statue de Condillac dans le *Traité des sensations*. L’inscription de la fiction dans le discours philosophique », *Alliage* 65 (oct. 2009), p. 58-72.

1. . On se souvient que l’*Encyclopédie* distribue le « système général de la connaissance humaine » en fonction des « trois facultés de l’entendement » que sont mémoire, imagination et raison, auxquelles correspondent respectivement les trois grands domaines du savoir : histoire, poésie et philosophie (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Durand *et al*., 1751-1772, vol. i, p. lj). À ce titre, la confusion entretenue entre Mémoires et roman par les auteurs est directement tributaire d’une subversion du domaine de la mémoire par celui de l’imagination. La raison, selon ce système, demeure intacte. Comme on le verra dans ce qui suit, le *Traité* de Condillac met en scène un engagement de la raison dans ce brouillage des domaines, mais ce n’est que pour en dégager, à terme, un ordre fonctionnel plus clair. [↑](#footnote-ref-1)
2. . Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, éd. J.-F. Kervégan, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2013, p. 134. [↑](#footnote-ref-2)
3. . Qu’on pense au rejet de l’Histoire par Descartes : « Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point ; et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n’augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d’être lues, au moins en omettent-elles presque toujours les plus basses et moins illustres circonstances : d’où vient que le reste ne paraît pas tel qu’il est, et que ceux qui règlent leurs mœurs par les exemples qu’ils en tirent, sont sujets à tomber dans les extravagances des paladins de nos romans, et à concevoir des desseins qui passent leurs forces » (*Discours de la méthode*, in *Œuvres complètes*, éd. Adam et Tannery, Paris, Cerf, 1902, vol. vi, p. 7). Depuis ce texte, l’Histoire est en crise méthodologique, soumise à un scepticisme croissant (La Mothe Le Vayer, *Du peu de certitude qu’il y a dans l’histoire*, in *Œuvres*, Paris, Louis Billaine, 1669, vol. xiii), ou une sorte de fusion avec le romanesque dans l’*histoire anecdotique* de Varillas et Saint-Réal (Saint-Réal, *De l’usage de l’histoire* [1671], in *Œuvres*, Paris, Huart, 1745, vol. ii, p. 477-544). Voir, à ce sujet, Claudine Poulouin, « De l’usage de l’histoire selon Varillas », *xviie siècle* 246 (62e année, no 1-2010), p. 143-161 et Michel Bouvier, « L’histoire anecdotique : Varillas et Saint-Réal », *Dalhousie French Studies* 65, *Littérature et histoire au xviie siècle* (2003), p. 68-83. [↑](#footnote-ref-3)
4. . C’est, on s’en souvient, le sens nouveau que donne Condillac à la métaphysique, et qui sera repris de manière généralisée au xviiie siècle. Voir, à ce sujet, Pierre Girard, Christian Leduc et Mitia Rioux-Beaulne (dir.), *Les métaphysiques des Lumières*, Paris, Garnier, 2016. [↑](#footnote-ref-4)
5. . Aristote, *La poétique*, éd. P. Gravel, Montréal, Éditions du silence, 1995, p. 41 (1451a-1451b) : « La tâche n’est pas de dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, donc le possible suivant le vraisemblable et le nécessaire… C’est pourquoi la poésie est plus philosophique et plus appréciable que l’histoire, car la poésie dit de préférence ce qui a trait au général alors que l’histoire parle de ce qui a trait au particulier. » [↑](#footnote-ref-5)
6. . Il y a, pour ainsi dire, assimilation du romanesque et de l’historique du point de vue générique, ce qui change n’étant que le référent. Condillac lui-même l’affirme dans son *Cours d’étude*, notamment dans ce passage de l’*Art d’écrire* : « Les lois sont les mêmes pour les ouvrages d’invention [que pour ceux d’histoire], tels que les romans : car soit que vous imaginiez les faits, soit que vous les preniez dans l’histoire, c’est toujours à l’objet que vous vous proposez à marquer les détails dans lesquels vous devez entrer, à mettre chaque chose à sa place, à donner à chacune l’expression convenable, en un mot, à faire un ensemble dont toutes les parties soient bien proportionnées. La seule différence qu’il y ait entre celui qui écrit l’histoire et celui qui écrit des romans, c’est que le premier peint les caractères d’après les faits, et que le second imagine les faits d’après les caractères supposés » (*Œuvres philosophiques de Condillac*, éd. G. Leroy, Paris, Presses universitaires de France, 1947, vol. i, p. 598). Toutes les références à l’œuvre de Condillac sont prises dans cette édition. [↑](#footnote-ref-6)
7. . Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, in *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 221. [↑](#footnote-ref-7)
8. . Dans l’« Avis important au lecteur » qui ouvre le *Traité*, Condillac indique que l’ouvrage est issu de conversations avec Mlle Ferrand – nous revenons sur cet aspect plus bas. [↑](#footnote-ref-8)
9. . Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, in *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 222. [↑](#footnote-ref-9)
10. . *Id*. [↑](#footnote-ref-10)
11. . On se souviendra que Descartes, dans les *Principes de la philosophie*, propose des « suppositions » qu’il déclare croire fausses, mais dont les conclusions sont nécessairement vraies, parmi lesquelles l’idée que le monde puisse, à l’origine, avoir été le « chaos des poètes », auquel les lois du mouvement auraient nécessairement fini par donner l’ordre qu’on voit aujourd’hui dans la nature. Ici, donc, l’imagination rejoue la genèse de l’univers par l’application *libre* de procédures rationnelles à un donné qu’elle imagine. Voir René Descartes, *Œuvres complètes*, *op. cit*., vol. ixb, § 44-47, p. 123-127. [↑](#footnote-ref-11)
12. . Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959-1995, vol. iii, p. 125-126. [↑](#footnote-ref-12)
13. . Charles Bonnet, *Essai analytique sur les facultés de l’âme*, Copenhague, Frères Cl. & Ant. Philibert, 1760. [↑](#footnote-ref-13)
14. . *Ibid*., p. 7. [↑](#footnote-ref-14)
15. . *Ibid*., p. 8. [↑](#footnote-ref-15)
16. . *Ibid*., p. 8-9. [↑](#footnote-ref-16)
17. . Voir Bertrand Binoche et Daniel Dumouchel (dir.), *Passages par la fiction*, Paris, Hermann, 2013. [↑](#footnote-ref-17)
18. . Samuel Formey,« Réunion des principaux moyens employés pour découvrir l’origine du langage, des idées et des connaissances des hommes », *Histoire de l’Académie royale des Sciences de Berlin*, année 1759, Berlin, Haude et Spenser, 1766, p. 368-369 ; c’est l’auteur qui souligne. [↑](#footnote-ref-18)
19. . La meilleure illustration de ce schéma est évidemment celle de l’abbé Du Bos : « La copie de l’objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l’objet y aurait excitée. Mais comme l’impression que l’imitation fait n’est pas aussi profonde que l’impression que l’objet même aurait faite ; comme l’impression faite par l’imitation n’est pas sérieuse, d’autant qu’elle ne va point jusqu’ à l’âme pour laquelle il n’y a pas d’illusion dans ces sensations, ainsi que nous l’expliquerons tantôt plus au long ; enfin comme l’impression faite par l’imitation n’affecte que l’âme sensitive, elle s’efface bientôt. Cette impression superficielle faite par une imitation, disparaît *sans avoir des suites durables*, comme en aurait une impression faite par l’objet même que le peintre ou le poète ont imité » (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719]*,* Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, [1733] 1993, p. 10 ; je souligne). [↑](#footnote-ref-19)
20. . Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, in *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 221. [↑](#footnote-ref-20)
21. . Voir Mitia Rioux-Beaulne, « Note sur la communication des passions en peinture : le *Salon de 1763* », *Diderot Studies* 30 (2008), p. 73-88. [↑](#footnote-ref-21)
22. . Malika Temmar, « La statue de Condillac dans le *Traité des sensations*. L’inscription de la fiction dans le discours philosophique », *Alliage* 65 (oct. 2009), p. 58-72. [↑](#footnote-ref-22)
23. . Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, in *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 224 ; je souligne. [↑](#footnote-ref-23)
24. . Le caractère éminemment phénoménologique des descriptions a été souligné par Jean-Christophe Bardout, « Le corps du moi. Remarques sur le *Traité des sensations* », *Les Études philosophiques* 174 (2017), p. 531-554. [↑](#footnote-ref-24)
25. . Charles Bonnet, *Essai analytique*, *op. cit*., p. xii. [↑](#footnote-ref-25)
26. . *Ibid*., p. 15. [↑](#footnote-ref-26)
27. . *Ibid*., p. 25 ; l’auteur souligne. [↑](#footnote-ref-27)
28. . Condillac, *De l’art d’écrire*, in *Œuvres philosophiques de Condillac*, *op*. *cit*., p. 301. [↑](#footnote-ref-28)
29. . Voir, à ce sujet, Marc André Bernier, « Art de dire et conception de la raison au siècle des Lumières », *Itinéraires* 1 (2011), p. 95-105. [↑](#footnote-ref-29)
30. . Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, in *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 256. [↑](#footnote-ref-30)
31. . *Ibid.*, p. 222. [↑](#footnote-ref-31)
32. . *Id.* [↑](#footnote-ref-32)
33. . Rendons hommage ici à Condillac de ce que peu de gens avaient noté avant Francine Markovits-Pessel (*La statue de Condillac*, Paris, Hermann, 2018, p. 122-123) : « Au-delà de l’hommage rendu à Mlle Ferrand, il faut remarquer que ce traité est le résultat des conversations des deux amis. Même si Condillac dit qu’il n’est “malheureusement” que cela, je crois que la dimension de la conversation nous invite à penser un autre ordre que le traité… Condillac invoque une amitié entre trois personnes et c’est sous le signe de l’amitié que cette pensée peut s’exprimer avec confiance. Les personnages féminins sont à la place d’une estime qui ne dépend pas de relations de pouvoir, toujours présentes dans les discours sur la vérité, ni d’une éducation thomiste qui est celle des garçons dans les collèges, mais il n’est pas dit que la dimension de la séduction puisse être ici source de tromperie ; bien au contraire, elle témoigne d’un changement de paradigme La présence féminine est aussi le signe qu’on n’engagera pas de combat sur les autorités tutélaires car les femmes reçoivent une autre éducation que les hommes : à cet égard, elles représentent un “bon sens” qui n’est pas le paradigme cartésien mais le paradigme des historiens, des voyageurs et des sceptiques… La conversation a aussi ses abrégés d’arguments. » [↑](#footnote-ref-33)