

ÉTIENNE SOURIAU

## LA PHILOSOPHIE CONSIDÉRÉE COMME ART

*A cura, Introduzione e note di Filippo Domenicali*

**1.** Nell'estetica francese del Novecento la figura di Étienne Souriau (1892-1979) ha rappresentato quasi il prototipo dell'«*esthéticien* per eccellenza», anche perché – come è stato osservato da Elio Franzini nel suo volume di riferimento – egli ha costituito una sorta di «momento di sintesi e piena realizzazione dell'intero movimento dell'estetica francese». In lui si ritrovano «sia la tradizione razionalista e kantiana della filosofia francese sia un'attenzione non superficiale ai risultati del positivismo sia uno studio, spesso criticamente implicito, di Bergson e di alcuni testi della fenomenologia» al punto che – conclude Franzini – «il ritorno ai "fatti", intesi come le "cose stesse"» sembra costituire «l'esigenza primaria della sua filosofia»<sup>1</sup>.

Figura di riferimento, dunque, e ciò sotto molti punti di vista. Non soltanto da una prospettiva strettamente filosofica, ma anche (e forse soprattutto) da un punto di vista istituzionale, se pensiamo che – come ha sintetizzato Cécile Cloutier:

Étienne Souriau è riconosciuto come l'ispiratore, l'organizzatore dell'Estetica nel Ventesimo secolo. Erede intellettuale di [Charles] Lalo, fondatore della Società Internazionale di Estetica, iniziatore, e poi presidente, dei Congressi Internazionali di Estetica [...] presidente della Société française d'esthétique, fondatore dello straordinario Istituto di Estetica [della Sorbona], direttore della Revue Française d'Esthétique,

<sup>1</sup> E. FRANZINI, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli, 1984, p. 251.

fondatore della collana di Estetica presso Flammarion, e poi presso Klincksieck, ecc...<sup>2</sup>

Eppure, in occasione della recente riedizione di una delle sue opere teoreticamente più dense (*Les différents modes d'existence*, Puf, 2009) il sociologo Bruno Latour e la filosofa della scienza Isabelle Stengers (curatori del volume e ispiratori dell'attuale ritorno di interesse nei suoi confronti) non hanno esitato a definirlo un filosofo «dimenticato» (*oublié*), constatando quanto raro sia, nel panorama contemporaneo, il riferimento al suo pensiero, e pochi gli studiosi che potrebbero affermare con sicurezza di conoscerne i motivi di fondo, tanto che «non ci si spiega perché, pur così famoso, pur così ben posizionato, oggi sia completamente scomparso» dai radar della filosofia universitaria<sup>3</sup>. E in effetti Étienne Souriau è stato un pensatore volutamente austero, complicato, difficile, erudito – dichiaratamente, e perfino un po' ostinatamente, «inattuale»<sup>4</sup>.

**2.** Per comprendere la sua filosofia bisogna dunque tenere presenti un certo numero di avvertenze, che del resto ci vengono suggerite dallo stesso Souriau in uno scritto autobiografico apparso nel 1963 all'interno di una pubblicazione intitolata: *Les philosophes français d'aujourd'hui par eux-mêmes*. Qui egli afferma di aver edificato il suo sistema di filosofia, fin dagli anni Venti, attraverso un certo numero di «tappe» e un ben preciso «programma», pensato e svolto secondo un determinato «ordine». Souriau ha sostenuto

<sup>2</sup> C. CLOUTIER, *L'esthétique d'Étienne Souriau*, tesi di dottorato in filosofia (dir. Pr. Georgiades), McMaster University, (Canada), 1977, pp. 8-9.

<sup>3</sup> I. STENGERS - B. LATOUR, *Le sphinx de l'œuvre*, in É. SOURIAU, *Les différents modes d'existence*, Paris, Puf, 2009, p. 1. La filosofia di Souriau negli ultimi anni è stata oggetto di alcuni seminari presso l'Université libre de Bruxelles, i cui esiti sono confluiti nel volume collettivo *Étienne Souriau: une ontologie de l'instauration*, Paris, Vrin, 2015 (con testi di F. Courtois-l'Heureux, D. Debaise, V. Glansdorff, A. Hennion, B. Latour, L. Lawlor, S. Mesturini Cappo, A. Monnin, I. Stengers e A. Wiame, curatrice del volume).

<sup>4</sup> Faccio qui riferimento ad alcune riflessioni conclusive apposte ad un articolo scritto a quattro mani, assieme a Fabien Le Tinnier e di prossima pubblicazione cfr. F. DOMENICALI - F. LE TINNIER, *Étienne Souriau: fragments pour une biographie intellectuelle* (con una bibliografia integrale), «Nouvelle Revue d'Esthétique», n. 18, 2016/2 (numero monografico dedicato a Souriau che raccoglie gli atti del convegno 2016 della Société Française d'Esthétique – *Étienne Souriau. De l'esthétique au cinéma*, Paris, 17-18 juin 2016).

chiaramente che i suoi libri «formano un insieme il cui piano generale e la cui successione sono stati voluti e previsti fin dall'elaborazione della prima opera», con la precisa coscienza dell'«ordine [in cui] i grandi problemi dovevano essere affrontati». Le sue opere rappresentano pertanto «un insieme che realizza un piano generatore», sistematico<sup>5</sup>.

Quattro sono i concetti portanti della sua filosofia: quelli di «Forma», «Instaurazione», «Modi d'esistenza» e «Sovraesistenza» (*surexistence* – o esistenza trascendente), come si può evincere da questo passo, in cui Souriau riassume l'evoluzione del suo pensiero:

[1] In primo luogo (contrariamente a un ordine spesso adottato nell'esposizione sistematica delle filosofie) ciò che nell'ordine del concreto costituisce le basi psichiche della vita spirituale: rapporti strutturali e funzionali della vita affettiva, della vita intellettuale e della vita attiva nell'unità di uno stesso fine che si compie. Dove trovavo, alla chiave di volta, il grave ed immenso problema del disaccordo o dell'accordo da realizzare tra la fedeltà a ciò che è costituente e il progresso verso ciò che è compimento.

[2] Di qui, bisognava affrontare i problemi della dialettica instaurativa, in cui si ritrovava, su un piano diverso, il grande conflitto tra l'atto indispensabile della "messa in forma" e la necessità di un superamento di questa forma.

[3] Soltanto in seguito si poteva passare al problema della pluralità dei modi d'esistenza, che pure mi aveva particolarmente impegnato nel periodo preparatorio che colloco durante la mia prigionia [1914-1918]. Poiché il progresso instaurativo pone necessariamente in causa la corrispondenza tra questi diversi modi (in particolare tra il virtuale e l'attuale) e la loro progressiva unificazione. Così speravo di poter risolvere le aporie legate alla nozione di finalità, nella sua opposizione al carattere veramente creatore di un progresso, insomma, fondamentalmente analogo a quello dell'arte, creatrice di esseri.

[4] Non restava infine che porre, a tu per tu con l'idea di trascendenza, il problema dell'autonomia dell'uomo, nell'instaurazione di se stesso, o dell'intervento di un aiuto esterno, cosmico o ultracosmico; problema presente fin dall'inizio e incessantemente rimandato tappa dopo tappa, fino alla forma finale, in cui poteva essere risolto soltanto se poteva essere stabilito l'accordo tra l'autonomia e l'aiuto ricevuto<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> É. Souriau (né en 1892), in *Les philosophes français d'aujourd'hui par eux-mêmes*, Paris, CDU, 1963, p. 90.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Come ha osservato Charles Lalo (suo predecessore sulla prestigiosa cattedra di Estetica della Sorbona) in uno scritto celebrativo a lui dedicato:

Fin dalla sua brillante e profonda tesi di dottorato sul *Pensiero vivente*, Étienne Souriau era padrone della sua idea direttrice concernente l'attrazione verso la *Perfezione formale*, che ne costituisce il compimento ideale e reale al contempo (dato che l'esistenza ideale è uno dei modi dell'esistenza). Possiamo chiaramente osservare che, ai suoi inizi, egli poneva più volentieri l'accento sui dati statici di questa forma perfetta (ma sempre vivente), e che l'accento è stato spostato sempre più verso i dati dinamici o "instaurativi". Si tratta del normale movimento della vita di un tema organico – conclude Lalo – più che della sua evoluzione, della sua mutazione o della sua metamorfosi<sup>7</sup>.

**3.** La bibliografia di Souriau testimonia dunque di questo percorso. Data la complessità del suo pensiero, a titolo introduttivo può essere utile gettare un *colpo d'occhio panoramico* sulla sua opera. Ai problemi della *forma* sono in effetti dedicate le due tesi di dottorato discusse alla Sorbona nel 1925 sotto la guida dello psicologo dell'arte Henri Delacroix e del filosofo André Lalande, intitolate rispettivamente *Pensée vivante et perfection formelle* (tesi principale) e *L'abstraction sentimentale* (tesi complementare), entrambe pubblicate presso la casa editrice Hachette nello stesso anno. Il problema della *instaurazione* è invece l'oggetto di quella che a tutti gli effetti può essere considerata come la sua opera principale, e cioè *L'instaurazione philosophique* (Alcan, 1939), mentre la questione dei *modi d'esistenza* è al centro del volumetto *Les différents modes d'existence*, recentemente ripubblicato (Puf, 1943; 2009<sup>2</sup>, trad. it. in corso di pubblicazione, Mimesis, 2017). Il tema della *sovraesistenza* (o dell'esistenza trascendente) viene infine tematizzato nell'ultima grande opera teoretica di Souriau, *L'ombre de Dieu* (Puf, 1955).

Questioni di estetica e temi di filosofia generale si intrecciano senza soluzione di continuità nelle riflessioni di questo singolare

<sup>7</sup> C. LALO, *Avant-propos. L'œuvre de M. Étienne Souriau*, in *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses amis, et ses disciples*, Paris, Nizet, 1952, p. 20 (con testi di G. Bachelard, R. Bayer, P. Francastel, M. Gueroult, D. Huisman, G. Marcel, P.M. Schuhl, M. Souriau e J. Wahl). Sull'estetica «sociologica» di Lalo cfr. E. FRANZINI, *L'estetica francese del '900*, cit., pp. 106-123.

metafisico votato all'estetica, tanto che sarebbe difficile (e in fondo privo di senso) cercare di distinguere i due piani, che appaiono in tutto e per tutto complementari<sup>8</sup>. Egli stesso ha sottolineato come il suo programma filosofico sia stato condotto «spesso per alternanza, o pubblicazione quasi simultanea, di un libro soprattutto speculativo e di un libro nettamente concreto in cui la questione speculativa veniva chiarita con fatti di osservazione (talvolta di psicologia introspettiva, più spesso di estetica)»<sup>9</sup>:

In tutta la mia carriera, prima della Sorbona, cioè nelle Facoltà di Aix e di Lione, ho insegnato al contempo la filosofia generale e l'estetica. Del resto ho sempre protestato contro coloro che recensiscono la mia opera scritta dicendo che si divide in due parti uguali, da una parte opere di estetica, dall'altra opere di filosofia generale. Non c'è nulla di più assurdo [...] Si tratta di una sola e unica opera [...] In particolare, se un po' alla volta ho dato sempre più spazio all'estetica, è perché mi è sembrato che alcuni problemi di filosofia generale non potessero essere risolti se non attraverso la riflessione sull'arte, e su tutto ciò che lo spirito umano ha espresso soltanto nell'arte, o meglio nell'arte che altrove; infine perché l'arte è l'esempio più puro e più immediatamente accessibile del pensiero creatore e della dialettica instaurativa<sup>10</sup>.

Speculativo e concreto, filosofia generale ed estetica, sono dunque i due poli attraverso cui oscilla l'intera riflessione di Souriau. Alle tesi formaliste presentate in *Pensée vivante et perfection formelle* (1925) fanno infatti da contraltare *L'abstraction sentimentale* e *L'avenir de l'esthétique* (Alcan, 1929), che ne costituiscono il *pendant* "concreto" in relazione a problemi di psicologia introspettiva e di estetica. Alla *Instauration philosophique*, originale tentativo di una «filosofia delle filosofie», corrisponde *Avoir une âme* (Annales de l'Université de Lyon, 1938), volumetto di psicologia introspettiva non privo di suggestioni letterarie. Nuovamente, a *Les différents modes d'existence*, manifesto in favore di un'ontologia pluralista<sup>11</sup>, fanno da contraltare

<sup>8</sup> D. LAPOUJADE ha osservato che «Tutto il pensiero di Souriau è una filosofia dell'arte, e non vuol essere nient'altro che questo», cfr. Id., *Étienne Souriau: une philosophie des existences moindres*, in (a cura di) D. DEBAISE, *Philosophie des possessions*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 167.

<sup>9</sup> *É. Souriau (né en 1892)*, cit., pp. 90-91.

<sup>10</sup> Ivi, p. 96.

<sup>11</sup> Per un'analisi critica di questo volume mi permetto di rimandare al mio: *Il "pluralismo esistenziale" di Étienne Souriau. Breve introduzione alla filosofia dei*

*Les deux-cent milles situations dramatiques* (Puf, 1950), ricerca di psicologia del teatro, e *La correspondance des arts* (Flammarion, 1947, trad. it. Alinea, 1988), volume di estetica comparata. Infine, *L'ombre de Dieu* giunge espressamente a «rettificare» alcune soluzioni che nei *Modi d'esistenza* avevano lasciato Souriau insoddisfatto, portando a compimento il suo programma di ricerca con l'approdo ai problemi della trascendenza e del divino, *contro* una certa vulgata esistenzialista all'epoca di moda in Francia<sup>12</sup>. I volumi che verranno poi, come *Le sens artistique des animaux* (Hachette, 1965, trad. it. Mimesis, 2002), *Clefs pour l'esthétique* (Seghers, 1970), *La couronne d'herbes* (sottotitolo: *Esquisse d'une morale sur des bases purement esthétiques*, UGE, 1975) e *L'avenir de la philosophie* (Gallimard, 1982, postumo) costituiscono altrettante digressioni e approfondimenti di temi da Souriau già affrontati in precedenza, nel corso della sua lunghissima carriera, senza tuttavia modificare nella sostanza l'impianto di fondo del suo pensiero.

**4. Filosofia come arte** – il titolo dell'intervista radiofonica che segue è redazionale perché negli archivi sonori dell'INA, dove l'ho trascritta, essa viene semplicemente indicata con la dicitura: *Entretien avec Françoise Reiss*, senza ulteriori specificazioni. La scelta del titolo mi pare invece rappresentare assai bene il tenore e il contenuto di questa conversazione, dove viene rievocata in più punti – fino a costituire quasi un *motivo di fondo* – quella che è stata una delle convinzioni più costanti di Souriau, il quale aveva insistito fin dai suoi primi lavori sull'analogia tra attività filosofica e attività artistica in senso proprio.

I temi proposti dall'intervistatrice, Françoise Reiss, come si potrà vedere, sono anche altri. Al tema dei rapporti tra estetica e metafisica, e dunque al rapporto tra arte e filosofia, sono dedicate principalmente le domande di apertura, che vertono anche sulla possibile *simultaneità* tra lo stato dell'arte di una determinata epoca

*modi di esistenza*, «Philosophy Kitchen», a. III, n. 4 (marzo 2016), pp. 69-83.

<sup>12</sup> Souriau è chiarificatore su questo punto: «il grande problema che mi sono posto era quello di cercare cosa doveva venire dopo quanto intravedevo dell'esistenzialismo nascente e non ancora battezzato», cfr. *É. Souriau (né en 1892)*, cit., p. 93.

e la filosofia ad essa contemporanea, fino all'ipotesi di un certo *primato* della prima sulla seconda, in quanto *sintomo* filosofico delle evoluzioni in corso<sup>13</sup>. Un'arte concepita come una sorta di *sismografo dell'attualità*, pronta a recepirne i sommovimenti profondi e le linee di sviluppo. Nella seconda parte dell'intervista l'accento cade invece su questioni più propriamente estetiche, come la morte dell'arte, la sua moralità, il valore sociologico dell'ideale estetico, i problemi dell'arte industriale e la definizione di un'estetica adeguata, fino al tema classico del *genio* e del suo destino nella nostra società.

Ma è il tema della *filosofia come arte* quello che mi è parso più illuminante, ed è perciò il motivo che vorrei tentare di sviluppare in questa *Presentazione*. Esso fa riferimento a una concezione *non convenzionale* della natura e dell'essenza della filosofia e potrà apparire alquanto *stridente* rispetto a quelli che sono gli orientamenti attuali. Quella di Souriau mi pare quindi una posizione in *controtendenza* rispetto sensibilità contemporanea, più propensa ad accostare l'attività filosofica a quella scientifica piuttosto che all'attività artistica in senso stretto. Ma chiediamoci innanzitutto in che senso, precisamente, la filosofia secondo Souriau partecipa dell'arte? E perché egli decide di sviluppare l'intuizione platonica secondo cui essa sarebbe *meghistes mousikes*, la «grande arte» o l'«arte suprema»? La tesi è senza dubbio suggestiva. Resta da vedere quanto sia difendibile.

5. L'argomentazione di Souriau ruota attorno alla nozione di «opera». Per lui in effetti le dottrine filosofiche sono da considerarsi anch'esse come delle «opere» – al pari delle opere d'arte – e il pensiero filosofico dev'essere concepito come un pensiero «instaurativo», «poietico», che si esprime *concretamente* nel testo. Il «fare» del filosofo si traduce nel libro di filosofia, certamente, ma più ancora nella costruzione del «filosofema». Banalmente: così come vi sono grandi «opere» d'arte, custodite generalmente nei musei, vi sono anche grandi «opere» di filosofia, che si trovano nelle biblioteche. L'idea di Souriau è perciò quella di studiare i grandi

<sup>13</sup> Per un approfondimento mi limito a rimandare a É. SOURIAU, *L'art comme symptôme philosophique*, «Revue Internationale de Philosophie», vol. 28, n. 109 (1974), pp. 253-265.

sistemi filosofici del passato da un punto di vista *comparativo*, come altrettante «opere» di pensiero.

Ma i filosofemi sono «forme» che hanno bisogno di essere instaurate, sono cioè il «prodotto» di una «instaurazione» che dev'essere sviluppata secondo «leggi» proprie e peculiari. Il processo instaurativo viene definito, di conseguenza, come un «processo, astratto o concreto, fatto di operazioni creative, costruttive, ordinatrici o evolutive, che conduce alla posizione di un essere nella sua patuità [*patuité*], dotato cioè di uno splendore sufficiente di realtà» (*avec un éclat suffisant de réalité*)<sup>14</sup>. Come si potrà ben capire, il concetto di «instaurazione» costituisce la chiave di volta della sua filosofia perché descrive al meglio il processo della «dialettica tetica», l'arte di porre le Essenze, che è anche il modo di fabbricazione del filosofema. Il filosofo-artista (o il filosofo-architetto) si trova di fronte ai problemi connessi alla costruzione di un «essere», fisico o morale *non importa*, che soltanto la pratica concreta del *fare* ha il potere di svelare un po' alla volta, passo dopo passo, *problema dopo problema* – e si tratta di problemi che emergono concretamente, nella loro urgenza, è il caso di dirlo, soltanto *in corso d'opera*.

La scelta del termine «Instaurazione» è compiuta perciò al fine di evitare il riferimento all'idea di «creazione», che è ambigua. Come spiega Souriau in *L'ombre de Dieu*: «diciamo *creazione* quando si tratta di un atto divino, mentre diciamo *instaurazione* quando si tratta di un atto umano»<sup>15</sup>. Nel mondo umano non si dà creazione *ex-nihilo*. Nella *Instauration philosophique* si specifica che:

Dal punto di vista semantico si può osservare una sfumatura molto interessante rispetto a questo termine. Nell'uso moderno, il suo senso è quello di una "istituzione solenne" [*établissement solennel*], di un'istituzione [*institution*], di una cerimonia, di una funzione, di una maniera di fare, in breve, di una realtà che non è strettamente materiale. Ma in latino *instauratio*, *instaurare*, implicano l'idea di una restaurazione, di un ricominciamento, di un rinnovamento, o meglio, della ripresa, definitiva questa volta, di ciò che inizialmente non aveva potuto essere portato a compimento. *Instaurativi ludi* (giochi instaurativi): quelli che si celebravano al posto di quelli che erano stati interrotti. – L'uso moderno si comprende facilmente nel contrasto con *restaurare*, contrasto che ha portato *instaurare* ad avere il senso di:

<sup>14</sup> É. SOURIAU, *L'instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939, p. 10.

<sup>15</sup> É. SOURIAU, *L'ombre de Dieu*, Paris, Puf, 1955, p. 252, corsivi miei.

istituire per la prima volta. Ma è legittimo conservare, dell'origine latina del termine, nel suo significato, l'idea che non si tratta di una creazione; che il carattere inventivo o aneddoticamente primo non viene messo in causa; che instaurare significa meno istituire temporalmente che istituire spiritualmente una cosa, un essere fisico o morale, e costituirlo, assicurargli una realtà nel suo genere<sup>16</sup>.

L'opera filosofica può essere dunque legittimamente concepita come il prodotto di una «instaurazione», come un «monumento» di idee espresse in un sistema architettonico, come un corpo di testi articolati in una struttura gerarchica (il «filosofema») che può essere studiato in maniera positiva a partire dalla sua stessa materialità, in quanto «cosa». Essa costituisce il punto di partenza concreto per ricerche speculative sulla natura del «pleroma dei filosofemi» popolato dalle grandi opere filosofiche del passato: *Fedone*, *Sofista*, *Timeo*, la *Metafisica* di Aristotele, le *Meditazioni* di Descartes, l'*Ethica* di Spinoza tanto quanto la *Critica della ragion pura*... gli esempi di Souriau sembrano scelti al fine di distillare, per così dire, lo spirito filosofico allo stato puro. E per farlo egli decide di assumere questo *corpus* in tutta la sua «oggettività», e dunque, di nuovo, nella sua consistenza di «opera». È stato detto che la strada intrapresa da Souriau è quella di una «via estetica» all'oggettività dei sistemi filosofici, poiché essi vengono studiati a partire dalla loro «forma». L'obbiettivo è quello di definire una sorta di «filosofia delle filosofie» o anche una teoria delle leggi *architettoniche* della *forma filosofica* nel suo complesso.

**6.** La nozione di «opera» e il processo dialettico della «instaurazione» appaiono dunque, sotto tutti i punti di vista, concetti fondamentali per comprendere l'analogia istituita da Souriau tra arte e filosofia. E che cos'è – o meglio – che cosa *diventa* la filosofia quando viene considerata da questo singolare angolo prospettico? Come sottolinea egli stesso:

Questa filosofia, se non vogliamo cadere nell'arbitrario e nell'astratto, non possiamo fare altro che considerarla come un "genere" [...] e dare come corpo a questo genere tutto un insieme di opere, definite tipicamente dalla loro affinità rispetto a delle opere esemplari, come il

<sup>16</sup> É. SOURIAU, *L'instauration philosophique*, cit., p. 73, n. 1.

*Fedone* di Platone o la *Metafisica* di Aristotele; le *Meditazioni* di Descartes o l'*Etica* di Spinoza. [...] In questo modo, facendo riferimento a quella sorta di sano buon senso che costituisce forse l'attitudine più filosofica in questo campo, dobbiamo convenire che ciò che vi è di più autenticamente consistente dietro al concetto di filosofia, è il *corpus* di tutte le opere di filosofia. [...] Così il *corpus* di tutte le opere filosofiche apparirà come una specie di cosmo, di universo o di pleroma; come un insieme di cui si può immaginare che abbia la sua natura e le sue leggi. E si potrebbe anche concepire l'idea di intraprendere lo studio di queste leggi – di una fisiologia degli esseri che popolano questo mondo, [dato che] le opere di filosofia che compongono questo *corpus* sono dei monumenti (al contempo ideali e positivi) di pensiero [...] <sup>17</sup>.

E ancora:

Il lavoro filosofico conduce all'opera [...] Il lavoro filosofico non può essere separato dalla considerazione di un'opera. Soltanto in essa si può vedere il pensatore che costruisce quest'opera, maneggiando spiritualmente l'insieme dei fatti e delle idee che contiene, fino ad arrivare, demiurgo e plasmatore, a dare a questo tutto, attraverso lo sforzo del suo pensiero instaurativo, la *forma filosofica* <sup>18</sup>.

Attraverso lo studio positivo delle grandi opere filosofiche esemplari, paradigmatiche (che sono poi le grandi opere tramandate dalla tradizione della storia della filosofia), Souriau intende stabilire quali siano le *leggi* che presiedono all'instaurazione dei filosofemi, caratterizzando così la *forma* di pensiero filosofica nella sua specificità.

**7.** L'opera filosofica ha le sue leggi, e Souriau ne enumera in tutto otto: 1) *Legge del punto di vista*; 2) *Legge dell'opposizione significante*; 3) *Legge di mediazione*; 4) *Legge dell'evasione dinamica*; 5) *Raddoppiamenti*. E poi, meno definite: 6) *Legge della distruzione filosofica*; 7) *Visioni crepuscolari*, e 8) *L'ultimo dettaglio (o qualis artifex pereo)*.

Le prime cinque sono le più importanti, e bastano a dare l'idea del procedere e dei risultati dell'indagine di Souriau. In primo luogo, il fatto che ogni filosofema tenti di legittimare un certo *punto di vista* sulla realtà è abbastanza ovvio, e perfino banale. Ciascun

<sup>17</sup> Ivi, pp. 29-31.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 62 e 64.

filosofo, nell'edificare il proprio monumento di pensiero, cerca infatti di sviluppare un punto di vista privilegiato (idealista o realista, fenomenologico ecc.) il quale contiene una sorta di «giudizio di valore implicito». Perché si deve scegliere, e ogni scelta comporta delle conseguenze: «L'unità tetica e anaforica dell'opera richiede alcuni sacrifici, e in primo luogo la rinuncia ad altre possibilità»<sup>19</sup>. La scelta del punto di vista è funzionale alla messa a fuoco dell'oggetto ed è sempre «la ricerca del miglior punto di vista» attraverso «lo studio delle variazioni della cosa»<sup>20</sup>. Costituisce una sorta di «punto testimoniale» perché, adottandolo, si diventa «testimoni» di un certo reale dato. Ci si impegna.

Da questa scelta preliminare discendono quelle che Souriau definisce come le *opposizioni significanti*. Poiché, a ben vedere, tutte «le visioni filosofiche del mondo sono chiaramente strutturate sul tema di un'opposizione fondamentale e dominante», «due poli attorno a cui tutto l'organismo assume il suo valore e il suo significato»<sup>21</sup>: *Apparenza e Realtà* nei Presocratici, *l'Idea* e la *Materia* in Platone, *Potenza e Atto* in Aristotele, *l'Uno* e il *Multiplo* in Plotino, il *Pensiero* e *l'Estensione* in Descartes, la *Cosa in sé* e il *Fenomeno* in Kant, e via dicendo. L'opposizione significativa rappresenta perciò una sorta di «chiave architettonica», vera e propria «struttura» portante del filosofema.

La polarità adottata non potrebbe tuttavia sussistere di per sé, e pertanto richiede una *mediazione* che renda conto della relazione e del rapporto tra i termini contrapposti. Anche questo è un problema onnipresente nelle filosofie del passato: nei Presocratici, per esempio, tra l'Essere e il Non-essere si pone il problema del passaggio e cioè del *Divenire*; in Platone, tra l'Idea e la Materia viene interposto il concetto di «partecipazione»; in Descartes, tra l'Anima e il Corpo si trova l'idea della «sostanza composta» ecc.

Osservate da questo angolo prospettico, le filosofie del passato assumono una fisionomia *problematica*. Vi si intravede il filosofo-architetto intento a risolvere problemi strutturali. Ma la sua attività si apparenta anche alla composizione artistica, e perfino musicale. Di questo rende conto la legge dell'*evasione dinamica* (o della *Settima dominante*) che si manifesta tutte le volte che all'opera in

<sup>19</sup> Ivi, p. 263.

<sup>20</sup> Ivi, p. 254.

<sup>21</sup> Ivi, p. 268.

cantiere viene impressa una nota *dissonante*, a indicare una sorta di «rifiuto di rinchiudere il contenuto dell'opera in una prima formula architettonica»<sup>22</sup> definitiva, mantenendola invece *aperta* e feconda in risonanze evocative, che richiamano altri piani o livelli. Si tratta di un effetto prospettico che viene ottenuto introducendo ad arte una *dissimmetria*: sono «fatti di evasione dinamica tutti quelli in cui si vede un sistema filosofico organizzarsi attribuendo una superiorità di valore o di importanza a un'estremità piuttosto che all'altra di un asse strutturale qualsiasi»<sup>23</sup>.

La legge dei *raddoppiamenti* è infine «l'ultima delle leggi formali categoriche che si possano ancora formulare con precisione»<sup>24</sup>, ed è la legge del richiamo architettonico tra le varie parti dell'opera, la quale consiste in echi, riprese, ripetizioni interne che le forniscono la consistenza di un tutto ben coeso. È la «penetrazione un po' alla volta, in tutta la massa, delle conseguenze delle prime decisioni strutturali, sotto forma di echi, progressivamente attenuati»<sup>25</sup> così da permettere una sorta di «*circolazione delle forme*» attraverso l'intero edificio, garantendogli una certa unità di stile.

**8.** Che cosa sia la filosofia per Souriau dovrebbe essere ora abbastanza chiaro. Ma qual è la sua definizione dell'arte? L'arte, sostiene, è anch'essa un'«attività creatrice e costruttiva – “poetica” nel senso greco del termine»<sup>26</sup>. Nella *Corrispondenza delle arti* (1947) egli sosterrà, più ampiamente, che:

Se bisogna dirne qualcosa di generale, *l'arte è l'attività instaurativa*. È l'insieme dei procedimenti, orientati e motivati, che tendono espressamente a condurre un essere [...] dal nulla o dal caos iniziale fino all'esistenza completa, singolare, concreta, attestandosi in una presenza indubitabile<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Ivi, p. 317.

<sup>23</sup> Ivi, p. 318.

<sup>24</sup> Ivi, p. 327.

<sup>25</sup> Ivi, p. 328.

<sup>26</sup> Souriau può essere considerato tra gli ispiratori delle attuali ricerche sulla «poietica». A questo proposito cfr. R. PASSERON, *Le concept d'instauration et le développement de la poétique*, «*L'art instaurateur. Revue d'Esthétique*», n. 3-4 (1980), pp. 174-198.

<sup>27</sup> É. SOURIAU, *La corrispondenza delle arti. Elementi di estetica comparata*

Ed è proprio questa natura *poietica* ad accomunare arte e filosofia in quanto espressioni della natura instaurativa dell'uomo (*homo instaurator*), che Souriau definisce anche «Arte pura»:

La filosofia e l'arte partecipano per certi aspetti di una natura comune. [...] L'arte e la filosofia hanno questo in comune, e cioè che entrambe tendono a porre degli esseri la cui esistenza si legittima da sé, per una sorta di dimostrazione eclatante di un diritto all'esistenza che si afferma e si conferma attraverso lo splendore [*éclat*] oggettivo, attraverso l'estrema realtà dell'essere instaurato secondo una certa dialettica tetica. Questa affinità tra l'arte e la filosofia – conclude Souriau – risiede perciò nella loro comune partecipazione a questa dialettica; a questa sorta di Arte pura di cui entrambe non sono che manifestazioni particolari<sup>28</sup>.

Con la differenza (ai nostri fini rilevante) che le «instaurazioni artistiche» possiedono un carattere locale, «parziale e isolabile», mentre l'instaurazione filosofica sarebbe dotata di un «carattere di cosmicità totale e singolare che le è proprio»<sup>29</sup>. La filosofia è per Souriau l'attività *antispecialistica* per eccellenza, proprio perché non può rinunciare all'ambizione «cosmologica» di fornire una ragione del «tutto» – e di un «tutto» che sia il più ampio possibile. Egli propone perciò un'idea molto ambiziosa di filosofia, che si ispira ancora una volta a Platone: essa è la «grande arte (μεγιστη μουσική; *ars magna*)»<sup>30</sup> che consiste nel «porre le essenze» attraverso il discorso che partecipa all'Essere.

**9.** A differenza dell'arte, la filosofia tuttavia ha anche, *in più*, un particolare problema con la *verità*. Essa deve tener conto di un certo reale dato (non ne può prescindere) al contrario di quanto accade

(1947), trad. it. a cura di R. Milani, Firenze, Alinea, 1988, p. 97.

<sup>28</sup> É. SOURIAU, *L'instauration philosophique*, cit., pp. 67-68.

<sup>29</sup> Ivi, p. 69.

<sup>30</sup> Ivi, p. 93. Anche Giorgio Agamben ha recentemente attirato l'attenzione su questo passo platonico (*Fedone* 61 a) traducendo tuttavia – più fedelmente – con «la musica suprema» (G. AGAMBEN, *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 142). Agamben specifica infatti che «quella che essi [i Greci] chiamavano μουσική [...] comprendeva la poesia, la musica in senso proprio e la danza» (ivi, pp. 139-140). Accosta infine questo passo a un brano della *Repubblica* in cui la filosofia è definita come «la vera Musa» (*Repubblica*, 548 b 8).

per l'immaginazione artistica, la quale godrebbe, da questo punto di vista, di un più ampio margine di manovra.

Qui tocchiamo uno dei punti più controversi della filosofia di Souriau, oggetto di una *querelle* che l'ha visto opporsi al grande storico della filosofia Martial Gueroult, e che è ora il caso di rievocare<sup>31</sup>. Pur condividendo la posizione di fondo «oggettivista» espressa da Souriau – in netta antitesi rispetto alle concezioni «soggettiviste» à la Bergson, che privilegiavano il momento dell'intuizione generatrice<sup>32</sup> – Gueroult ha manifestato non poche perplessità sull'analogia istituita tra arte e filosofia. Nella *Instauration philosophique* Souriau aveva infatti distinto espressamente «due specie di verità»: una *verità reale o trascendentale* e una *verità di giudizio*, sostenendo che l'instaurazione filosofica dovrebbe tener conto soprattutto della prima. Egli affermava infatti che la «dialettica dell'arte pura è interamente animata da un progresso il cui effetto è quello di far risplendere a poco a poco, qualunque sia l'essere da instaurare, ciò che costituisce la sua verità», ma, *platonicamente*, si tratta soprattutto «di quella specie di verità denominata tradizionalmente verità reale o trascendentale». Egli spiega infatti che:

L'arte pura, anima della dialettica tetica, non è la ricerca di una verità che la precederebbe, e che ne costituirebbe la chiave metafisica. Al contrario, è il senso del progresso dialettico a definire fondamentalmente e a far risaltare un po' alla volta quella che si potrebbe invece denominare la verità reale dell'essere instaurato, la quale deriva e risulta da questo stesso processo dialettico, invece di servirgli da legge<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Sulla concezione «strutturale» della storia della filosofia in Gueroult ci sarebbe molto da dire. Qui mi limito a rimandare a G. DELEUZE, *Spinoza e il metodo generale di Martial Gueroult* (1968), in *Id.*, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1954* (2002), trad. it. di D. Borca, Torino, Einaudi, 2007, pp. 181-194; oltre che, più in generale, a V. GOLDSCHMIDT, *La dianoématique e Remarques sur la méthode structurale en histoire de la philosophie*, entrambi in *Id.*, *Écrits, tome 2. Études de philosophie moderne*, Paris, Vrin, 1984, pp. 229-237 e pp. 239-266. Un bellissimo commentario alle tesi di Gueroult è stato fornito recentemente da J. BOUVERESSE nel suo ultimo corso al Collège de France (cattedra di Filosofia della conoscenza) cfr. *Id.*, *Qu'est-ce qu'un système philosophique? Cours 2007 et 2008*, Paris, Collège de France, 2012.

<sup>32</sup> Si veda, a questo proposito, il noto saggio di H. BERGSON sulla *Intuizione filosofica* (1911), in *Id.*, *Pensiero e movimento* (1938), trad. it. di F. Sforza, Milano, Bompiani, 2000, pp. 99-119.

<sup>33</sup> É. SOURIAU, *L'instauration philosophique*, cit., p. 68.

Per giustificare la necessità di questa opposizione, Souriau non esita a chiamare in causa la distinzione, in Tommaso, tra «*veritas in re* o *in essendo* (verità reale o trascendentale)» e «*veritas in intellectu* (verità di giudizio)» – o anche, in altri termini – la distinzione tra quello che costituisce un «vero pensiero» (vero nel senso della «verità reale») e un «pensiero vero» (nel senso della «verità di giudizio») <sup>34</sup>. Ma allora, ci chiediamo, per questa via che risultato si ottiene? Non si rischia di giungere alla *paradossale* conclusione secondo cui, in fondo, i grandi sistemi filosofici del passato, proprio perché «opere» esemplari, monumenti di idee espresse in sistema particolarmente ben riusciti, *sono tutti veri*, nel senso della loro verità reale o intrinseca? La verità non si identifica infine con la *perfezione* formale *tout court*, come nell'equazione vero = bello? Parrebbe proprio di sì. O perlomeno è quanto ha sostenuto Gueroult:

L'attribuzione alle filosofie del privilegio della realtà si collega alla loro validazione per mezzo del concetto di *verità intrinseca*. Questa concezione comporta una conseguenza della più alta portata. Ne risulta, in effetti, che ogni filosofia si trova liberata dal legame di subordinazione nei confronti di un reale esterno che essa avrebbe la missione di conoscere e di spiegare <sup>35</sup>.

Così che:

Il principale risultato di questa assimilazione totale tra arte e filosofia è quello di sottrarre, fin dall'inizio e fondamentalmente, le filosofie all'obbiettivo di promuovere delle verità di giudizio, al desiderio di costruire una rappresentazione delle cose giustificata dalla sua perfetta adeguazione al rappresentato e dall'autentica comprensione che pensano di fornire di esse. La filosofia è così separata fin dal principio dalle preoccupazioni della scienza in generale, che cercano di scoprire delle verità di giudizio e che fanno dipendere la validità delle loro affermazioni dalla messa in opera di metodi di verifica e di prova che permettano di conseguire con certezza tali verità. L'instaurazione filosofica si trova così separata [*coupée*] dalle instaurazioni percettiva e scientifica <sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Ivi, p. 86 n. 3.

<sup>35</sup> M. GUEROUT, *La voie de l'objectivité esthétique. Étienne Souriau: la compréhension interne par l'ascension instaurative aboutissant à l'œuvre*, in *Mélanges d'Esthétique et de Science de l'art offerts à Étienne Souriau*, cit., p. 101.

<sup>36</sup> Ivi, p. 108.

Gueroult, pur convenendo sull'esigenza «oggettivista» espressa da Souriau, si pone dunque polemicamente agli *antipodi* della sua concezione, privilegiando apertamente l'asse con la scienza. Ai suoi occhi Souriau contraddice in primo luogo il dato storico. Non è vero infatti che le grandi filosofie del passato (platonismo, aristotelismo, cartesianesimo, kantismo ecc.) si siano disinteressate dello stato del sapere del loro tempo, tutt'altro! Per quanto, senza dubbio, ogni filosofia, per essere instaurata, richieda una certa dose di arte architettonica o compositiva – argomenta Gueroult – quest'ultima non può definirla in tutta la sua portata, e tantomeno nella sua essenza. L'operazione «poietica» la caratterizza, questo è certo (ogni filosofia ha bisogno di essere *espressa*, e l'arte di scrivere buoni libri di filosofia partecipa senza dubbio dell'arte in generale) eppure non la *contraddistingue* nella sua vocazione di fondo. Che è invece proprio la ricerca della «verità di giudizio», dall'accordo con i «fatti», anche (e soprattutto) scientifici. In sintesi:

Il problema che si pone al filosofo non è dunque quello della costituzione dell'opera, dato che essa è per lui non tanto un *fine* quanto un *mezzo per risolvere un problema*; e se la sua opera gli pone un problema, è nella misura in cui gli si impone il problema filosofico che l'opera deve permettere di risolvere.

È la ragione per cui – conclude Gueroult – le esigenze architettoniche, quando si manifestano, sono sempre ricomprese all'interno delle esigenze scientifiche. Esse vengono soddisfatte soltanto nella misura in cui queste ultime le dirigono; in breve, lo sforzo instauratore è subordinato allo sforzo euristico. Il filosofo è, di conseguenza, molto più paragonabile al fisico che all'artista<sup>37</sup>.

Il dibattito è stimolante, e meriterebbe di essere approfondito più di quanto si possa fare nelle pagine di una presentazione. Mi limito soltanto ad osservare che quando Souriau, nella nostra intervista radiofonica, fa riferimento ad «alcuni colleghi» che gli hanno spesso contestato l'analogia, a lui molto cara, tra arte e filosofia, si riferisce implicitamente alle severe obiezioni che gli erano state mosse da Gueroult. Era il caso di segnalarlo. Vorrei ora concludere con qualche osservazione sul rapporto tra Souriau e il mezzo radiofonico.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 113-114.

**10.** In quanto figura centrale della filosofia universitaria del dopoguerra, Souriau ha partecipato da protagonista ad alcune delle maggiori sfide teoriche che iniziavano a prendere corpo in campo estetico – un'estetica, come abbiamo visto, aperta e sensibile a nuovi sviluppi sperimentali. Oltre ad aver fondato, assieme a Charles Lalo e Raymond Bayer<sup>38</sup>, l'importante "Revue d'Esthétique" (1948) egli ha avuto un ruolo di primo piano in quella che è stata poi denominata l'«avventura filmologica», di cui è stato tra i pionieri, contribuendo alla creazione dell'Istituto di Filmologia della Sorbona e alla nascita della prestigiosa "Revue Internationale de Filmologie"<sup>39</sup>. Come ha precisato Fabien Le Tinnier:

Tra il 1947 e il 1956, Étienne Souriau vive il suo periodo filmologico. L'Istituto di filmologia viene creato ufficialmente l'8 gennaio 1947, in rue Michelet, a Parigi, e tra i suoi membri figurano numerosi universitari, così come un "gruppo di filmologia" composto da studenti dell'E.N.S. di rue d'Ulm. Souriau vi prende posto assieme a importanti personalità del mondo accademico, come Gaston Bachelard, Pierre Francastel o Georges Sadoul, e frequenta anche il mondo del cinema con la presenza di cineasti come, per esempio, Jean Painlevé. Per circa dieci anni, Souriau dirige all'Istituto un gruppo di ricerca composto essenzialmente da normalisti, la cui cinefilia deriva essenzialmente dalla frequentazione dei cine-club in voga all'epoca<sup>40</sup>.

E tuttavia bisognerebbe anche aggiungere, più ampiamente, che il suo interesse non si è limitato soltanto al cinema (la «settimana arte»), ma si è esteso anche alle altre «arti meccaniche», tra cui la radio e la televisione, che Souriau considerava come l'*ottava* e la

<sup>38</sup> Sulla figura di R. Bayer si veda ancora E. FRANZINI, *L'estetica francese del '900*, cit., pp. 216-250; e anche U. Eco, *L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio* (1960), in Id., *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968, pp. 79-101.

<sup>39</sup> Cfr. anche, (a cura di) É. SOURIAU, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953 (con testi di H. Agel, J. German, H. Lemaitre, F. Guillot de Rode, M.-T. Poncet, J.-J. Riniéri e A. Souriau).

<sup>40</sup> F. DOMENICALI - F. LE TINNIER, *Étienne Souriau: Fragments pour une biographie intellectuelle*, art. cit. Cfr. anche, di Fabien LE TINNIER, la tesi dedicata a *L'ontologie du cinéma selon Étienne Souriau (1947-1954)*, dir. P.-H. Frangne, mémoire en Histoire critique des arts, Université Rennes 2, 2013, riuscito tentativo di ricostruzione sistematica dell'ontologia del cinema di Souriau. Di P.H. FRANGNE cfr. in particolare *L'ontologie de l'œuvre d'art d'Etienne Souriau*, «Pratiques», n. 3-4 (automne 1997), pp. 47-63.

*nona arte*<sup>41</sup>, ampliando la classificazione tradizionale<sup>42</sup>. Tra le molte attività collaterali che egli intraprese nel primo dopoguerra, bisogna ricordare il fatto che, fin dal 1947, entrò a far parte del C.E.R.T. (Centre d'Études de Radio et Télévision), mentre nel 1961, «viene nominato a far parte del Comité des Lettres et des Œuvres dramatiques»<sup>43</sup> della Radio-Télévision Française (R.T.F.). Come si diceva, sebbene Souriau venga ricordato oggi dagli specialisti soprattutto per la sua originale teoria del cinema, anche i rari interventi dedicati alla specificità del mezzo radiofonico svelano vedute assai stimolanti e credo feconde. Souriau pare in effetti delineare i tratti caratterizzanti di un'inedita *ontologia dell'universo radiofonico*, su cui vorrei portare brevemente l'attenzione.

Nella conferenza intitolata *La structure de l'univers radiophonique*<sup>44</sup> (registrata il 21 luglio 1950), per esempio, Souriau osservava il fatto che, in seguito al perfezionamento dei mezzi di comunicazione di massa, il mondo in cui viviamo – l'universo «comune», o «ordinario» – sia diventato, in un certo senso, sempre più piccolo, in quanto scisso in differenti *livelli di realtà*, «sotto-universi», tra cui proprio quello radiofonico. Se è vero che l'uomo fa la conoscenza dell'universo ordinario attraverso i cinque sensi – argomentava Souriau – è anche vero che tra essi si istituisce abitualmente una sorta di gerarchia, a scapito della percezione sonora e a vantaggio di quella visiva o tattile. Anch'essa tuttavia possiede una sua dignità, che per l'estetologo può essere del più grande interesse studiare. *L'universo radiofonico* modifica l'abituale gerarchia sensoriale<sup>45</sup>. Il prevalere di peculiari «*facies sonore*» fa sì che esso possieda alcuni caratteri *specifici*: quello di apparire «bruscamente», «globalmente» e perfino un po' «aggressivamente»; ma anche un certo carattere di «ubiquità», nel senso in cui il «qui» della radio («qui Buenos Aires», «qui Londra»,

<sup>41</sup> Su questi aspetti, si vedano due importanti articoli di É. SOURIAU apparsi in «Cahiers d'Études de Radio-Télévision» e dedicati all'«arte radiofonica»: cfr. ID., *Univers radiophonique et esthétique comparée*, n. 1 (1954), pp. 5-21; e *Allocation de M. Étienne Souriau*, n. 3-4 (1955), pp. 267-274.

<sup>42</sup> Tradizionalmente (Hegel, V. Cousin) le «belle arti» erano sei: l'architettura, la scultura, il disegno, la pittura, la letteratura e la musica.

<sup>43</sup> Cfr. F. LE TINNIER, *art. cit.*

<sup>44</sup> É. SOURIAU, *La structure de l'univers radiophonique*, 00:25:58, «Connaissance de la radio», Centre d'Études Radiophoniques, RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD86059571, 21/07/1950 (31/07/1950).

<sup>45</sup> Ivi, 00:02:48.

ecc.) è un «qui» in perpetuo movimento, istantaneo<sup>46</sup> e onnipresente, che inaugura un *tempo* differente da quello ordinario, un tempo più denso, e che si può contrarre a piacimento. Il tempo radiofonico vive infatti di un «eterno presente» (si possono diffondere trasmissioni registrate, e l'ascoltatore può pensare che siano in diretta ecc.)<sup>47</sup>. Esso è inoltre il luogo di un «commentario» incessante, perché è la voce stessa dello *speaker* a spiegare, a indicare, a *far sorgere* degli oggetti. Si tratta di una voce *demiurgica*, non soltanto perché rievoca delle cose, ma perché le *produce* attivamente attraverso i suoni<sup>48</sup>.

Il fatto che gli oggetti dell'universo radiofonico possiedano una loro speciale consistenza, che sorgano e svaniscano a piacere, in un perpetuo fluire, sono caratteri che lo accomunano da più punti di vista al mondo del sogno<sup>49</sup>. Qui si danno infatti appuntamento un certo senso del «mistero» e del «meraviglioso», che sono l'esito delle «antinomie» che lo caratterizzano: ubiquità e organizzazione focale attorno al «qui»; presenza costante e possibile svanire di ogni cosa; aggressività e premura; continuità e discontinuità; razionalità e mistero... il tutto ottenuto attraverso il rovesciamento dell'abituale gerarchia sensoriale<sup>50</sup>. Per tutti questi motivi – conclude Souriau – la radio costituisce un'autentica «esperienza filosofica».

<sup>46</sup> lvi, 00:09:08.

<sup>47</sup> lvi, 00:10:45.

<sup>48</sup> lvi, 00:16:58.

<sup>49</sup> lvi, 00:18:11.

<sup>50</sup> lvi, 00:19:28.

## Nota al testo

*La philosophie considérée comme art / Filosofia come arte* (il titolo è redazionale) è la trascrizione di una conversazione radiofonica con Françoise Reiss diffusa nel corso di un programma intitolato «A propos de» in due puntate andate in onda il 30 agosto e l'11 settembre 1973 e in seguito mai più riproposte. Si tratta dunque, a ben vedere, di un *quasi-inedito*. Entrambe le puntate furono registrate il 6 dicembre 1972 e sono attualmente consultabili presso gli archivi sonori dell'INA. I codici identificativi dei due *files* sonori, della durata rispettiva di 30:00 e 29:15 minuti, sono i seguenti: PHF10007908 e PHD99245493. In appendice ho allegato l'inventario completo degli interventi di Souriau custoditi presso questi archivi radio-televisivi, così da facilitare successive ricerche. A questo proposito desidero qui ringraziare il responsabile documentario della Délégation INA Centre-Est di Lyon (rue Sainte-Geneviève, 58) Pascal Toublanc, che mi ha aiutato nel reperimento e nella consultazione del materiale.

L'Institut National de l'Audiovisuel è stato creato per decreto presidenziale nel 1975 al fine di assicurare «la conservazione del patrimonio, la valorizzazione e la consultazione dei programmi della televisione, della radio e del Web». Si può accedere alle sue banche dati, dietro motivata richiesta, presso appositi centri «INA THEQUE» situati a Parigi (site François Mitterrand – Bibliothèque Nationale de France) e presso le sei delegazioni regionali di Lille, Lyon, Marseille, Rennes, Strasbourg e Toulouse. Si tratta di archivi contemporanei, che custodiscono «gran parte della memoria storica del XX secolo per quanto concerne le immagini e le registrazioni sonore, raccogliendo i programmi della radio-televisione pubblica oltre che i contenuti di circa 13.000 siti Web»<sup>51</sup>.

Qualche parola sull'intervistatrice. Se, in effetti, questa conversazione potrà apparire assai chiara ed esaustiva – costituendo a mio avviso un'eccellente introduzione al pensiero di Souriau – il merito va anche a Françoise Reiss (1915-2001) che di Souriau è stata una delle migliori allieve. Specialista nell'estetica della danza e in particolare dell'opera di Vaslav Nijinski (ballerino e coreografo ucraino) a cui ha dedicato la sua tesi di dottorato *Nijinski et la grâce*, discussa nel 1956 sotto la direzione dello stesso Souriau e

<sup>51</sup> Per ulteriori informazioni cfr. la pagina Internet: [www.inatheque.fr](http://www.inatheque.fr).

pubblicata l'anno seguente da Plon in due volumi (vol. 1: *La vie de Nijinski*; vol. 2: *Esthétique et psychologie*). Dotata di una personalità versatile ed eclettica, Reiss è stata docente alla École d'Anthropologie (1969-1973) e alla Sorbona (1974-1977); giornalista radiofonica con un programma settimanale dedicato alla recensione delle tesi di dottorato discusse all'Università di Parigi (cfr. *140 thèses en Sorbonne: comptes rendus critiques*, SEDES, 1965, con una prefazione dello stesso Souriau; e *Thèses en Sorbonne*, Klincksieck, 1973), ma anche critica letteraria (cfr. *Pour une critique vivante*, Nizet, 1981) e scrittrice (*Les rendez-vous de Versailles*, Éditions du Panthéon, 1993).

Ho trascritto integralmente il contenuto della conversazione tra É. Souriau e F. Reiss limitando i miei interventi all'inserimento della punteggiatura e alla necessaria suddivisione in paragrafi. Ho anche cercato di indicare, in nota e tra parentesi quadre, alcuni spero utili riferimenti a opere e articoli di Souriau in cui vengono sviluppati i punti filosofici più rilevanti, così da facilitare un eventuale approfondimento.

Fabien Le Tinnier, dottorando in Studi cinematografici in cotutela presso la Section d'Histoire et Esthétique du Cinéma delle Università di Rennes (dir. G. Mouëllic) e Losanna (dir. A. Boillat), specialista della riflessione filmologica di Étienne Souriau, ha avuto la cortesia di rivedere interamente la trascrizione francese. A lui va perciò un sentito ringraziamento.

## La philosophie considérée comme art. Entretien avec Étienne Souriau

(Texte établi par F. Domenicali et F. Le Tinnier)

### 1.

**Françoise REISS.** Mon cher maître, vous avez écrit des livres de philosophie et des livres d'esthétique. Je vous rappelle quelques titres. Pour la philosophie : *L'Abstraction sentimentale*, *Pensée vivante et perfection formelle*, *L'Instauration philosophique*, *Les différents modes d'existence*, *L'Ombre de Dieu*. D'autre part : *L'Avenir de l'esthétique*, *La Correspondance des arts*, récemment réédité en livre de poche, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, *Florence*, *Le Sens artistique des animaux*, *Clefs pour l'esthétique*<sup>52</sup>. Vous avez été à la Sorbonne pendant de nombreuses années, à la fois directeur des études de philosophie et titulaire de la chaire d'esthétique. Collaborateur de la *Revue de Philosophie*, vous dirigez la *Revue d'Esthétique*. Toute votre carrière, toutes vos activités se repartissent ainsi entre la philosophie et l'esthétique, cette réflexion philosophique sur l'art. Voulez-vous nous dire la raison de ce partage et ce que le philosophe peut demander à l'art ?

**Étienne SOURIAU.** Eh bien mademoiselle, il y a quelque chose de *ad hominem* dans ce que vous me dites : les raisons de ma propre carrière... Eh bien, je serais très franc : c'est bien la philosophie générale qui m'a amené à l'esthétique. J'ai pensé que certains problèmes de philosophie générale ne pouvaient trouver leur solution que dans la méditation sur l'art.

Mais je crois d'une façon générale – puisque vous me posez ainsi une question générale au sujet de la philosophie demandant quelque chose à l'art – que la philosophie a beaucoup à demander à l'art, et qu'elle lui a demandé d'abord un savoir. Il y a quantité de

<sup>52</sup> [É. SOURIAU, *L'Abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925 ; *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Hachette, 1925 ; *L'Instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939 ; *Les Différents modes d'existence*, Paris, PUF, 1943 ; *L'Ombre de Dieu*, Paris, PUF, 1955 ; *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929 ; *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, 1969<sup>2</sup> ; *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950 ; *Florence*, Paris, Hachette, 1957 ; *Le Sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965 ; *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970].

choses qui ne sont enregistrées dans l'histoire de l'humanité que sous la forme artistique. J'ai toujours pensé que ce qu'on a pu savoir de l'homme, de la nature, de la destinée des hommes comme Albert Dürer, comme Michel-Ange, comme Beethoven, comme Wagner et comme Shakespeare – car je mets aussi les poètes dans la même série – eh bien, c'était quelque chose d'infiniment précieux. Par conséquent nous faisons bien de les consulter, nous philosophes. On peut aussi demander à l'art un idéal : le philosophe peut, par admiration pour les grands génies de l'art, songer à faire de son œuvre quelque chose qui ait autant de portée humaine ou autant de puissance que les grands chefs-d'œuvre de l'art ; et enfin on peut lui demander une inspiration. Il est certain qu'un grand nombre de philosophes ont demandé à l'art des inspirations. Le beau livre de Maxime Schuhl sur *Platon et l'art de son temps*<sup>53</sup> montre assez que Platon était un connaisseur en art. Et si on prend les philosophes modernes, si je prends un philosophe comme Heidegger, je trouve que beaucoup d'idées qu'il a mis en circulation peuvent être illustrées par des grands chefs-d'œuvre : le thème de la *Sorge* ou du *Souci*, peut être illustré par la *Melancholia* de Dürer, le thème de la *Ferme résolution* c'est *Le chevalier et la mort*, la belle estampe d'Albert Dürer. Il y a donc là, je trouve, des sources vivantes que le philosophe, pour ne pas se retirer trop dans sa tour d'ivoire et dans les abstractions, peut avoir le plus grand intérêt à consulter.

**F.R.** Y aurait-il des grands problèmes philosophiques auxquels l'art est indissociablement lié ?

**É.S.** Oui, je crois qu'il y a des problèmes pour lesquels la consultation de l'art par le philosophe est nécessaire, non seulement dans la philosophie métaphysique et générale, mais dans des sciences philosophiques particulières, en logique par exemple. La logique ne doit pas être seulement la science de la démonstration – on a souvent rêvé d'une logique constructive, d'une logique *thétique*, pour reprendre le terme technique le meilleur, d'une théorie de l'invention : eh bien, où la rechercherait-on si ce n'est essentiellement dans les arts ? En psychologie,

<sup>53</sup> [P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps : arts plastiques*, Paris, Alcan, 1933].

l'observation des nuances et des événements précis de la pensée humaine, et notamment dans la vie affective, est bien souvent ce que la littérature, la poésie, et aussi d'ailleurs la peinture, ont pu nous illustrer d'une façon extrêmement utile. C'est surtout en histoire de la philosophie que je pense que la connaissance de l'art est indispensable. La philosophie n'est pas isolée, elle est au milieu de la vie, dans les grands groupes humains, elle est quelque chose qui est étroitement liée avec l'ensemble des activités humaines et en particulier de l'art. Ceux qui, comme le faisaient volontiers les philosophes il y a cent ans, pensent que c'est surtout dans la méditation sur la science que la philosophie doit trouver son contenu le plus vivant se trompent en oubliant l'art. Il y a bien des raisons pour lesquelles on doit dire que c'est dans l'art lié au reste de la pensée humaine qu'on doit trouver la véritable clé de la vie de l'esprit humain.

De même encore dans des grands problèmes qui regardent la direction de la vie humaine, qui regardent l'aménagement de l'humanité future ; eh bien, je crois que ce serait une bien grave erreur de donner à la science et à la philosophie appuyée sur la science uniquement la parole. Il serait bon que pour construire l'homme de demain, quelques artistes aient à dire leurs mots dans la question et non pas seulement des scientifiques. Enfin, en métaphysique – et cela c'est surtout ce qui m'a conduit de ce côté –, il y a toutes sortes de grands problèmes, comme celui des différents modes d'existence<sup>54</sup>, ou des différents degrés d'existence, où c'est dans l'expérience esthétique que l'on peut trouver avant tout les données qui peuvent nous conduire vers des connaissances plus approfondies. En somme, la création artistique c'est le fait de mener un être – l'œuvre d'art ou le poème, s'il s'agit de poésie – jusqu'à son existence éclatante et plénière, de sorte que je crois que bien souvent on ne connaît le chemin qui mène au plus haut degré d'existence qu'en l'étudiant dans la création artistique.

**F.R.** Peut-on dire que la philosophie est aussi un art ?

**É.S.** Eh bien, mademoiselle, vous me posez là une question que je dirais volontiers indiscreète, car c'est une terrible question sur laquelle je dois bien avouer que je suis... ne suis pas en concordance

<sup>54</sup> [Cf. É. SOURIAU, *Les Différents modes d'existence*, œuvr. cit.]

de phase avec tous mes collègues. J'ai souvent dit que je considérais la philosophie comme un art – après tout la philosophie, comme disait Socrate, c'est le « grand art », *megales mousikes* disait Socrate<sup>55</sup> – et beaucoup de mes collègues protestent, peut-être parce qu'ils ont une idée, une confiance plus grande que moi dans la certitude philosophique, et peut-être aussi parce qu'ils ont des préjugés contre l'art qu'ils considèrent comme n'étant pas aussi sérieux que la philosophie.

En tout cas je suis persuadé que si l'on considère la philosophie comme un art, on a ainsi un appel très vif à vivifier la philosophie. Nietzsche disait qu'il faudrait des milliers de philosophies, et il terminait un passage sur la nécessité d'autant d'intuitions du monde qu'il y a de personnes en criant : « Philosophes, à vos bords ! »<sup>56</sup> Eh bien, le cri « Philosophes, à vos bords ! », qui a tellement été écouté par les philosophes, veut dire : « Soyez inventifs ! » Et puis, quand tout grand système philosophique est toujours pensé comme si c'était d'admirables architectures d'idées, et que construire un monument comme celui qui représente un grand système philosophique – comme celui de Leibniz par exemple, pour citer celui de tous les philosophes classiques qui à mon avis est le plus d'actualité aujourd'hui – eh bien, j'ai l'impression en entrant en Leibniz, d'entrer dans un immense palais de style baroque dans lequel on trouve à l'infini des salles... des tours pour observer la lumière au dehors et des salles profondes pour se retirer dans cette espèce d'obscurité lumineuse que donne la forte réflexion philosophique. Les grandes abstractions de la philosophie supposent une sorte de grande lumière ou d'obscurité lumineuse dans laquelle peut-être autant de poésie que de pensée scientifique est incluse. De plus, je crois que les grandes philosophies n'agissent que par une irradiation semblable à celle des grandes œuvres d'art. Après tout, il en est ainsi aussi bien pour les grands systèmes religieux ou même politiques que philosophiques. William James disait avec profondeur : « Après tout, on n'a jamais prouvé que Jupiter n'existait pas. Mais quand le Christianisme a suppléé le Paganisme, c'est à cause d'une sorte d'irradiation qui lui est propre »<sup>57</sup>. Eh bien,

<sup>55</sup> [PLATON, *Phédon*, 61a : « μεγίστης μουσικής » ; cité in É. SOURIAU, *L'Instauration philosophique*, œuvr. cit., p. 93].

<sup>56</sup> [F. NIETZSCHE, *Le Gai savoir* (1882), trad. fr. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967 (n. 289)].

<sup>57</sup> [W. JAMES, *L'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive* (1902),

je crois aussi que les grands systèmes philosophiques agissent par irradiation. Bergson a écrit des pages magnifiques, et que l'on connaît trop peu, dans *l'Introduction* qu'il a faite pour une petite édition scolaire de Lucrèce<sup>58</sup>. Dans ces pages il explique pourquoi le système d'Épicure était de nature à inspirer un poète, et les pages de Bergson sont d'autant plus importantes et pénétrantes que lui-même était un adversaire déterminé sur tous les points philosophiques de l'épicurisme. Cependant, il lui reconnaissait une grande valeur poétique qui certainement est pour beaucoup dans l'action qu'il a pu avoir. Je crois donc qu'il est bon, qu'il est sain, de considérer la philosophie comme un art. Mais, encore une fois, je reconnais que beaucoup de mes collègues n'accepteraient pas cette idée.

**F.R.** Donc, vous nous avez fait découvrir la poésie et l'architecture dans la philosophie. Mais est-ce que ce sont les seuls arts concernés par la philosophie ? N'en y a-t-il pas d'autres ?

**É.S.** Eh bien, je dirais volontiers que tous les arts sont concernés par la philosophie et que la philosophie est peut-être justement l'art des arts, celui qui réunit tous les arts en une même profondeur intime. Et si vous passez en revue tous les arts, eh bien, je tomberai dans un paradoxe si j'essayais de vous parler de la philosophie de la céramique, et cependant j'aurais quelque chose à dire. Je rappellerais par exemple que toute la création du monde dans Platon, dans le *Timée*<sup>59</sup>, est en réalité une transformation en philosophie première de l'art de la céramique. Le Même et l'Autre sont par exemple les deux principes opposés, l'argile et le grès dont se servent les céramistes. D'autre part, la combustion du monde c'est le passage en four. Il est question aussi des désastres qui créent la couleur noire dans le monde, et c'est bien le désastre de cuisson qui fait, quand l'atmosphère n'est pas assez réductrice, que l'argile de rouge devient noire. Je pourrai encore vous parler de ce Démiurge qui fait le monde en forme exacte de sphère, parce que c'est de toutes les figures celle qui est partout la plus semblable à

trad. fr. par F. Abauzit, Paris, Alcan, 1906].

<sup>58</sup> [H. BERGSON (éd.), *Extraits de Lucrèce*, Paris, Delagrave, 1884 (cf. *Introduction*, p. I-XLVII)].

<sup>59</sup> [PLATON, *Timée*, 27c et suiv.]

elle-même, et, en réalité, c'est bien la forme sphérique que donne le tour du potier. Bref, je soutiens que Platon qui, ne l'oublions pas, philosophait dans le quartier du Céramique et avait les céramistes d'Athènes sous les yeux, s'est certainement inspiré de leur technique pour créer le monde et pour faire le Démiurge.

Je vous parlerais aussi volontiers de la musique et de la philosophie. Après tout, Saint Augustin a écrit un *De musica*<sup>60</sup>. Nous ne devons pas oublier qu'il a trouvé dans la musique des inspirations importantes qui ont été retrouvées plus tard par Bergson. Si j'avais à vous parler de Bergson et de la musique, j'en aurais bien long à dire. On a quelque fois trouvé entre la mélodie continue de Wagner et cette sorte de mélodie continue de la vie intérieure que Bergson a redécouvert après d'autres, qu'en réalité, oui... on peut dire que Bergson s'est inspiré de certaines des théories musicales de Wagner. On a dit aussi qu'il y avait de l'impressionnisme dans Bergson et qu'il ressemblait ainsi au musicien impressionniste, comme Debussy. En réalité, je sais que Bergson, parmi tous les musiciens, préférait Chopin. Il avait des merveilleux disques de Chopin et il se les faisait entendre souvent, mais trouver dans Chopin la philosophie de Bergson serait peut-être nier l'inventivité de Bergson. Mais cependant il fut persuadé qu'à écouter la musique de Chopin, il a souvent, d'une part fluidifié et incité son style philosophique qui est si beau, et, d'autre part, ses conceptions de la vie intérieure ont été très étroitement liées à sa participation à la musique. Voilà pourquoi je dirais que la philosophie – je vous ai cité tout à l'heure Socrate disant que c'est la *megales mousikes*, c'est le grand art – que la philosophie, c'est l'art des arts. Je crois qu'elle peut insérer en elle, et en faire son profit, toutes les différentes formes de l'art. D'autant plus que, puisque vous avez bien voulu citer tout à l'heure le titre d'un des mes livres, *La Correspondance des arts*, eh bien, j'ai toujours pensé, et je l'ai dit dans ce livre, qu'en étudiant la correspondance entre les différents arts, entre l'architecture et la musique, entre la peinture et la céramique, on pouvait arriver à une espèce d'Art pur<sup>61</sup> qui est intime à ces différents arts, ce par quoi ils communiquent et qui est

<sup>60</sup> [SAINT AUGUSTIN, *Œuvres*, vol. 7 : *Dialogues philosophiques*, livre 4 : *La musique*, trad. fr. par G. Finaert, Paris, Desclée de Brouwer, 1947].

<sup>61</sup> [Cf. É. SOURIAU, *L'idée d'Art pur*, « Revue d'art et d'esthétique », a. I, n. 1-2 (juin 1935), p. 83-100].

comme l'essence purement dématérialisée des arts. De là on passe très aisément, je crois, à l'Esprit pur, comme disait Alfred de Vigny<sup>62</sup>, et par conséquent à la philosophie. Mais je reconnais que peut-être est-il prudent aux jeunes philosophes d'apprendre aussi beaucoup à s'initier au travail scientifique. Mais, enfin, je crois que leur connaissance de l'art leur est extrêmement utile, et je pose en principe qu'un homme qui ne connaît pas l'art est une sorte d'illettré, même s'il a lu beaucoup d'ouvrages scientifiques. C'est quelqu'un à qui un coté extrêmement important de l'âme humaine est cachée, de sorte que pour faire de la philosophie il faut la faire *sun holè tè psuchè*, comme disaient les Grecs – citation que Bergson aimait répéter – avec l'âme toute entière, et il n'y a pas d'âme toute entière si elle n'est pas initiée plus ou moins à la chose d'art.

**F.R.** Vous nous avez parlé de l'union étroite qui lie l'art et la philosophie dans une véritable vie commune, une sorte de symbiose. Voulez-vous nous en donner un ou plusieurs exemples précis ?

**É.S.** Des exemples précis ne manquent pas. En tous les temps, on peut dire que l'ensemble de la vie spirituelle d'un groupe humain forme un tout. La philosophie peut être mise d'accord avec le reste des activités, notamment artistiques, par une sorte d'unité stylistique. Le philosophe Cassirer disait jadis que du point de vue des formes de pensée la grosse question à propos du philosophe Abelard était de savoir s'il était un roman ou un gothique<sup>63</sup>. Eh bien, on peut poser à propos de tout système philosophique des questions de ce genre sur leur rapport avec l'art contemporain. Et si je pense à la philosophie du Moyen âge, par exemple, si je pense à la Scolastique, mettons à la *Somme Théologique* de Saint Thomas d'Aquin ; puis si je pense en même temps à une cathédrale gothique, je n'ai aucun effort à dire que ces deux choses, la *Somme* de Saint Thomas d'Aquin et une cathédrale gothique, dépendent de la même méthode et s'illustrent mutuellement. Après tout, une cathédrale gothique c'est le grand triomphe de l'esprit d'analyse.

<sup>62</sup> [A. DE VIGNY, *L'Esprit pur*, in Id., *Les Destinées : poèmes philosophiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1864].

<sup>63</sup> [Cf. aussi É. SOURIAU, *L'avenir de la philosophie*, *œuvr. cit.*, p. 93-94 (la source n'est pas citée)].

Une cathédrale gothique c'est l'architecture dans laquelle toutes les poussées de l'édifice, par exemple les poussées que la voûte exerce sur les murs qui la supportent, sont séparées, conduites chacune à part par les arcs boutants, par les piliers où toutes les nervures de la voûte sur certaines colonnes gothiques sont poursuivies à travers les colonnes jusqu'à leur base. Bref, toutes les forces qui travaillent dans l'architecture gothique sont saisies chacune à part et avec une lucidité extraordinaire, traitées chacune comme ayant sa destinée propre et en même temps toutes s'unissent peu à peu dans l'édifice. Je pense qu'en somme, l'architecture gothique prouve que l'analyse est constructive, et si je lis la *Somme* de Saint Thomas d'Aquin, je trouve exactement de la même manière que la grande méthode c'est division par questions et la façon de les résoudre par le raisonnement déductif est aussi de l'analyse pure, de sorte que la cathédrale gothique est une syllogistique en pierres et que la *Somme* de Saint Thomas d'Aquin est une cathédrale en idées. Il y a donc là des similitudes qui ne sont nullement artificielles puisque nous songeons que ce sont des choses qui sont nées les unes en même temps que les autres, ou approximativement. Car pour revenir sur cette question de simultanéité, si je pense à la philosophie grecque, ai-je besoin de dire – ç'a été ressassé bien des fois – quel rapport il y a entre le Parthénon et les grandes philosophies grecques ? On n'a qu'à relire la *Prière sur l'Acropole* de Renan<sup>64</sup> pour sentir puissamment cette sorte d'unité entre le style architecturale des Grecs à cette époque et d'autre part tout l'ensemble de leur pensée. Il y a continuellement, me semble-t-il, une sorte d'unité vivante de ce genre.

Je vous ai parlé toute à l'heure de Bergson et de la musique. Eh bien, on a bien souvent remarqué les rapports qu'il peut y avoir entre la philosophie bergsonienne et ce qu'on a appelé le « mobilisme » de cette époque au point de vue artistique. Il y a, à certains moments, dans ces similitudes, non pas une sorte de rapprochement d'esthéticiens qui veulent à toute force trouver des correspondances, mais certainement la constatation d'un fait de vie commune. Je ne doute pas que entre les croisades et les vitraux de la Sainte Chapelle, et d'autre part des philosophies de cette même époque, il y ait une sorte d'unité profonde – après tout l'humanité

<sup>64</sup> [E. RENAN, *Prière sur l'Acropole*, in Id., *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 57-72].

est une dans tout l'ensemble de sa vie – et exactement de même que certaines philosophies constructivistes sont simultanées par rapport au moment où l'art pictural était constructiviste. Il y a une sorte de nécessité que toutes les parties d'un corps vivant s'harmonisent entre elles. Si l'humanité, avec sa vie intellectuelle et artistique, aussi bien qu'avec sa vie physiologique ; si l'humanité est un grand corps vivant, il est certain qu'il y a des harmonies intérieures auxquelles la philosophie et l'art obéissent également. Voilà pourquoi je crois qu'il n'y a aucun doute sur cette symbiose, cette vie en commun de toutes les activités intellectuelles et artistiques d'une même époque. Je pourrais vous en donner des exemples infiniment. Je n'aurais qu'à prendre n'importe quelle époque et il serait facile de montrer pourquoi, par exemple, l'étudiant en philosophie qui vient d'étudier certaines œuvres comme celles de Husserl par exemple, est obligé ensuite dans la vie de retrouver aussi bien dans la façon dont il se nourrit que dans la façon dont il se véhicule, une harmonie profonde entre de si différentes choses. Tout cela forme un tout vivant et je ne fais, en disant cela, qu'affirmer une idée qui au fond est bien banale, c'est-à-dire justement cette harmonie de tout ce qui forme un tout vivant. Si la philosophie est vivante – elle ne l'est pas toujours – mais si elle est vivante, doit être en harmonie avec l'art.

**F.R.** Puisque nous nous trouvons dans la perspective de l'histoire, est-ce que l'on constate une simultanéité dans l'apparition de l'art et de la philosophie au cours des civilisations ? Et peut-on distinguer des rapports entre les méthodes de l'art et celles de la philosophie ?

**É.S.** Ah, vous me posez là, à propos de cette question de simultanéité, une question que je crois très importante. Je vous ai dit tout à l'heure à propos de la simultanéité de la *Somme* de Saint Thomas d'Aquin et de l'architecture gothique que c'était en gros simultané. Et, j'ai dit – mais peut-être faudrait-il revenir là dessous – qu'en fait, ce n'est pas tout à fait simultané.

Il y a un grand fait que j'ai quelque fois exprimé et qu'on m'a quelque fois contesté, faute d'avoir regardé les faits de près. Le grand fait est que c'est toujours l'art qui est en avance dans ces sortes de tous harmonisés. J'ai parlé tout à l'heure, par exemple, de l'art grec ; de Socrate et du Parthénon. Eh bien, il est extrêmement précis de penser que Socrate n'a commencé à philosopher que

lorsque le Parthénon a été achevé. Socrate avait trente-quatre ans quand le Parthénon a été achevé. Il n'a commencé à philosopher qu'à ce moment. Avant, il était sculpteur. De même, si je regarde toutes les grandes révolutions de l'esprit humain, des faits comme la Renaissance ou le Romantisme, eh bien, ce sont des grandes révolutions très lentes qui demandent plusieurs siècles. L'esprit humain ne se métamorphose pas en un instant. Et si nous regardons cette lente transformation de la mentalité, eh bien, nous constatons toujours cette avance de l'art. C'est un grand fait qu'on ne peut pas dissimuler. Je ne veux pas dire, bien entendu, que les philosophes soient surclassés au point de vue de la pensée par les artistes qui seraient plus lucides en philosophie que les philosophes eux-mêmes. Pas du tout. Ce sont des phénomènes relatifs à une évolution profonde et en quelque sorte universelle de la pensée. Ce que l'on peut dire, si vous m'autorisez cette métaphore, c'est que l'artiste plus sensible est un peu comme le voyant écossais qui voit les « *Shadows of coming events* »<sup>65</sup>, soient les ombres des événements qui viennent : eh bien, l'artiste distingue confusément les choses qui viennent. Ou, si vous voulez encore, la grande lueur qui doit illuminer la philosophie, et la science plus tard, touche l'artiste comme la lumière du matin touche d'abord certains sommets. Il y a là non pas une puissance plus grande de l'artiste, mais une sensibilité aux choses qui viennent et au premier symptôme<sup>66</sup> de cette grande révolution dont il s'agit. Voilà pourquoi je crois qu'on ne peut nier qu'il faut considérer comme très importante cette avance constante de l'art sur la philosophie.

**F.R.** Mais alors, si l'art est précurseur de la philosophie, peut-on entrevoir à partir de l'art moderne actuel quelle sera la philosophie de demain ?

**É.S.** Oh mademoiselle, quelle question terrible vous me posez ! Tout à l'heure j'aurai pu dire que quelqu'un qui aurait étudié le Parthénon, si ç'avait été un génie d'une puissance extraordinaire, aurait pu prévoir la pensée de Socrate, et puis celle de Platon et d'Aristote ; ou bien que quelqu'un qui aurait pu méditer sur l'art du

<sup>65</sup> [W. SHAKESPEARE, *King John*].

<sup>66</sup> [Cf. É. SOURIAU, *L'art comme symptôme philosophique*, « Revue Internationale de Philosophie », vol. 28, n. 109 (1974), p. 253-265].

XVIII<sup>ème</sup> siècle vers les années 1780 aurait pu dire « on va vers une nouvelle forme de pensée où certaines expériences de l'homme intérieur semblent rénover, en somme, par la confiance dans certaines forces spontanées, par la confiance de l'homme dans cette force qui va en lui ». Mais j'ai dit un esprit supérieur, je ne prétends pas du tout à un esprit de ce genre, ou à un pauvre méditant, je me contente de chercher vaguement si on peut former très timidement des idées. Je veux bien, pour ne pas refuser votre question, tenter d'en dire quelques mots, mais je me hâte de dire que je suis moi-même extrêmement téméraire en disant ce que je veux vous dire. J'ai l'impression que peut-être on va vers une philosophie de l'instauration. Pourquoi ? Parce que c'est un grand fait de l'art contemporain que la volonté de repartir à zéro. Nous savons qu'en somme presque tout l'art contemporain exige de biffer, pour ainsi dire, le passé, et de revenir au degré zéro soit de la musique, soit de la littérature, soit de la peinture. En 1924, Schönberg a publié son *Quintette pour instruments à vent*<sup>67</sup> qui commençait à marquer une nouvelle musique dégagée de la structure tonale qui avait été pendant longtemps sa base. À ce moment là c'est quelque chose d'entièrement nouveau qui apparaît. Mais ce quelque chose, ce n'est pas simplement une négation. L'art contemporain, dans sa façon de repartir à zéro, n'est pas celui qui fait, comme disait Dante « Il gran rifiuto »<sup>68</sup> ; le grand refus. Non, c'est un art qui veut repartir de ce zéro et se remettre en marche. D'où cette idée qu'il y aurait là comme une sorte de demande, d'appétit profond d'une philosophie de l'instauration.

Vous me direz que peut-être ça a été déjà fait et que, par exemple, Descartes a aussi fait repartir à zéro la philosophie. Alors là, je verrais une seconde différence, et peut-être vous me la contesterez. J'ai l'impression qu'un des gros phénomènes de l'ensemble de l'art contemporain réside en une sorte de renoncement à l'expression personnelle. Par exemple, le très beau catalogue que monsieur Popper a fait de l'exposition *Lumière et mouvement* en 1967<sup>69</sup>, contient des déclarations d'artistes travaillant tout à fait dans le neuf, dans l'art des mobiles, et disant

<sup>67</sup> [Op. 26].

<sup>68</sup> [Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, III, 60].

<sup>69</sup> [F. POPPER (éd.), *Lumière et mouvement. Art cinétique à Paris*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967].

ce qu'ils veulent faire. Plusieurs disent expressément : « Je ne cherche aucunement à intéresser le public à mon moi, je ne veux pas m'exprimer, je cherche des propositions esthétiques nouvelles ». D'où alors cette idée qu'il s'agirait de quelque chose de très différent des philosophies de l'instauration connues antérieurement. Après tout, la philosophie depuis Descartes jusqu'à Kant, Schelling ou Hegel, a été une philosophie à la première personne. Il me semble qu'une philosophie correspondant à l'art d'aujourd'hui, où bien souvent d'ailleurs l'artiste demande une collaboration du public, serait une philosophie à la première personne du pluriel, une philosophie du « Nous » et non pas une philosophie du « Moi »<sup>70</sup>. Peut-être encore vous dirai-je que jusqu'à certaines intensités, à certains chocs violents cherchés par l'art, on peut se demander si ce ne serait pas une théorie de la présence intensive qu'on y trouverait aussi. Mais je ne voudrais pas m'avancer trop sur cette voie, et, encore une fois, je demande votre indulgence et celle de tous ceux qui peuvent nous entendre au sujet de ces prophéties que je déclare moi-même bien téméraires.

## 2.

**F.R.** On parle beaucoup en ce moment de la mort de l'art. Un récent congrès en a débattu. Qu'en pensez-vous, mon cher maître ?

**É.S.** Mademoiselle, vous me posez une question sur laquelle je suis tout prêt à répondre, car j'en ai beaucoup entendu parler, en effet. Ainsi lors du dernier Congrès d'esthétique de Bucarest de cet été<sup>71</sup>, il n'y a eu, pour ainsi dire, aucune autre question que celle-là. La mort de l'art, oui, c'est un thème fréquemment évoqué de nos jours. En réalité, il a des valeurs assez diverses selon l'endroit où on le prend. Il y a, bien entendu, la mort de l'art telle qu'elle a été proclamée par un certain nombre de contemporains qui dérivent tous plus ou moins de Dada à ce point de vue. Dada a proclamé la mort de l'art. En réalité, il s'agit moins de la mort de l'art en général que de la mort d'une certaine forme d'art, et notamment de

<sup>70</sup> [Cf. É. SOURIAU, *L'Avenir de la philosophie*, œuvr. cit., p. 239 et suiv.]

<sup>71</sup> [*Proceedings of the VII International Congress of Aesthetics* (Bucarest, 28 août - 2 septembre 1972), Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1976].

certaines formes conventionnelles de l'art ou de l'œuvre d'art.

Mais, au point de vue philosophique, puisque nous parlons de philosophie, le thème de la mort de l'art a été soutenu par deux grandes autorités. L'une, c'est Hegel, parce qu'il ne faut pas oublier que Hegel disait que dans la vie de l'esprit et son développement dialectique, l'art n'était qu'une période de transition, de sorte que l'art, pour Hegel, est quelque chose qui doit être dépassé<sup>72</sup>. D'ailleurs, le philosophe Brunschvicg<sup>73</sup>, dont j'ai été l'élève, aimait à dire qu'il faut traverser l'art sans s'y arrêter. Et, chaque fois qu'il m'a dit cela, j'ai protesté violemment. En tout cas, il y a un autre philosophe qui a dit cela sous une forme qui me paraît au fond plus profonde et plus croyable, c'était Ernest Renan. Il disait : « La poésie et l'art seront peut-être inutiles car un jour viendra où on fera toute chose poétiquement et artistiquement à la fois »<sup>74</sup>. Cette mort de l'art selon Renan c'est la mort de l'art dans son triomphe, c'est un moment où tout sera art, le moment où l'art sera devenu inutile parce qu'en effet tout dans le monde donnera satisfaction aux besoins esthétiques de l'homme. Eh bien, je n'ai pas peur de la mort de l'art sous cette forme. Évidemment, on peut supposer qu'un jour viendra où le monde étant le jardin de l'homme, on n'aura plus besoin de jardins. Le jour où l'on comprendra que l'environnement humain c'est le fait de traiter, en somme, la terre devenue par le soin de l'homme une sorte d'immense jardin comme le lieu où l'homme pourra être environné de beauté, eh bien soit !, faisons-en le vœu, je ne suis pas sûr que cela arrivera si on ne pousse pas en temps utiles les cris d'alarme nécessaires, si on ne s'avise pas de faire du monde un grand jardin le jour où le monde sera définitivement abimé avant qu'on puisse le réparer. Mais en tout cas cette forme de mort de l'art, ou au fond je ne la doute pas – et je la souhaite plutôt –, si nous pouvons la voire en effet dans l'avenir de l'homme comme la réalisation de la beauté universelle.

**F.R.** Il s'agirait, en somme alors, de substituer, dans cette mort de l'art, un idéal esthétique à un idéal éthique ?

<sup>72</sup> [Cf. G.F.W. HEGEL, *Esthétique*, trad. fr. par. J. Gibelin, Paris, Aubier Montaigne, 1944].

<sup>73</sup> [Léon BRUNSCHVICG, 1869-1944].

<sup>74</sup> [Cf. E. RENAN, *Dialogues et fragments philosophiques*, Paris, Calmann Lévy, 1876<sup>2</sup>, p. 288].

**É.S.** Oui, vous avez raison, c'est exactement cela. Pour beaucoup de ceux qui proclament la mort de l'art actuellement cela veut dire simplement : « faisons autre chose » ; « ne respectons pas les formes conventionnelles ». À partir du moment où un Duchamp ou tel autre artiste signe une œuvre qui n'est pas selon les barèmes d'autrefois une œuvre d'art, eh bien, ce n'est pas qu'il nie l'art, c'est qu'il lui donne une signification toute différente.

Remarquez que la notion d'œuvre d'art – qui mériterait bien d'être étudié : il y a un joli sujet de thèse là dedans – a été quelque chose de conventionnel en tout temps. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, par exemple, où étaient exactement les limites de l'art ? C'est assez difficile à dire. Prenons l'art de la sculpture. J'ai déjà dit je crois, je me répète, qu'il y a tous les intermédiaires entre Phidias sculptant un Jupiter olympien et un berger des Vosges ou du Massif Central qui sculpte une tête de canne, ou même jusqu'à l'idiot qui sculpte un marron. Il y a autour de chaque grande forme d'art une sorte de halo évanescent de l'art. De même entre un grand palais, mettons un des grands palais vénitiens, et une petite cabane de campagne, il n'y a nulle part des coupures, on peut passer de l'une à l'autre de sorte que les limites de l'art ont toujours été extrêmement flottantes. D'autre part, les préjugés populaires ou bien les idées des esthéticiens ont souvent mis des limites qui sont purement arbitraires quoiqu'on s'y tienne néanmoins. [...] Savez-vous le nombre d'inepties béotiennes que j'ai entendu ? Et j'en ai entendues beaucoup dans ma vie ! La dame qui marchandait dans le sous-sol d'un grand magasin, un plat qui représentait quelqu'un peignant un chat, et la dame qui disait au vendeur : « Ah non, je voudrais des fleurs, parce que les fleurs c'est plus artistique que les bêtes ! » Eh bien, évidemment ce sont des idées naïves, mais enfin il y a une même naïveté en tous temps dans les définitions des grands arts et des petits arts. Ainsi il y a un préjugé contre les arts décoratifs qui a régné longtemps et qui règne encore en partie aujourd'hui et qui tient à une idée du grand art qui est extrêmement arbitraire. Voilà pourquoi je vous donne entièrement raison. C'est simplement quand on proclame la mort de l'art, la proclamation d'une conception différente de l'œuvre d'art, ou même de l'art sans œuvre.

**F.R.** Pour prendre la question encore sous un autre angle, l'œuvre

d'art peut-elle être immorale ?

**É.S.** Ah, vous me posez là de ces questions... terribles ! L'œuvre d'art peut-elle être immorale ? Évidemment, les théoriciens peuvent parler longtemps sur cette question. Je vais vous répondre d'une façon purement pratique. Et c'est, je crois, la meilleure réponse que je sois capable de faire à cette question. Je ne connais pas de belles œuvres d'art qui soient immorales. Remarquez que je connais tout ce que je puis dire, j'ai fouillé dans les enfers des bibliothèques, j'ai visité les musées secrets, et je n'y ai jamais rien trouvé de beau. Et quand quelques personnes protestent contre l'idée de dire que le beau est toujours moral et affirment qu'il y a des censures à faire et ainsi de suite... eh bien, je réponds que lorsque l'on proteste contre cette séparation, souvent on part de motifs qui ne sont pas artistiques. Combien de fois on entend parler de la liberté de l'art pour justifier des choses qui au point de vue artistique ne sont certainement pas intéressantes.

Prenons par exemple, si vous me le permettez, le problème de la pornographie. On a le droit d'en parler, la Société américaine d'Esthétique a mis en ses programmes de cette année-ci l'étude des problèmes de la pornographie. En tout cas, il est certain que l'artiste qui cherche simplement à éveiller certaines sortes de passions chez le spectateur dérive loin de ce qu'on pourrait appeler : « sa vraie sincérité artistique ». J'appelle « sincérité de l'artiste » le fait, non pas de dire toujours des sentiments qui lui sont personnels – car bien des artistes ont œuvré pour les autres et ont exprimé les sentiments des autres –, mais j'appelle sincérité de l'artiste le fait pour l'artiste de ne faire que ce qu'il sait être le plus beau ou le plus grand. Les concessions, notamment les concessions économiques, que font les artistes pour obtenir un meilleur succès, ou par exemple le romancier qui change le dénouement de son œuvre parce que ça se vendra mieux – ainsi que le lui dit son éditeur –, on en a des exemples tragiques : le grand Théophile Gautier l'a fait pour *Le Capitaine Fracasse*<sup>75</sup>, où il a amené un *happy end* d'une fin heureuse parce que son éditeur lui disait : « J'en vendrai 30.000 exemplaires de plus » ; l'artiste qui au lieu de faire ce qu'il sait être beau et grand, et qui fait quelque chose qui lui rapportera quelque somme en plus, celui-là manque à la vocation de l'art et à sa propre

<sup>75</sup> [Th. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Charpentier, 1863].

vocation. Le peintre ou le littérateur qui cherchent simplement à avoir le succès que peuvent l'avoir avec ce genre d'ouvrages en évoquant et en excitant des passions qui ne sont pas celles du beau, cet artiste est évidemment quelqu'un qui manque à la vocation artistique. Et je vous dis ce que j'ai vu comme œuvre, par exemple, dans les musées secrets. Je n'ai jamais vu rien de beau là dedans. J'ai vu souvent des choses pénibles, vulgaires, grossières ; ou bien on sentait nettement une sorte de dérivation de l'art vers quelque chose de très différent.

Voilà pourquoi je dis : « je ne connais pas d'œuvre immorale » ou « de belles œuvres d'art qui soient immorales ». Maintenant, ça n'empêche pas évidemment que tout ne soit pas toujours à mettre entre toutes les mains, ou sous tous les yeux, mais, enfin, est-ce parce que la beauté épure tout ce qu'elle touche ? Je ne l'oserais pas l'affirmer. On a quelque fois parlé de chasteté dans l'art en prétendant que par exemple le nu artistique était toujours chaste : ce n'est pas vrai. Il suffit de lire, par exemple, le *Journal* du peintre Delacroix<sup>76</sup>. Quand il a peint *Le Massacre de Chio*, il y a un nu extrêmement frappant sur la droite du tableau. Et, il suffit de voir les relations qu'a eues Delacroix avec son modèle ce jour là pour se rendre compte qu'il ne peignait pas chastement. Donc il est évident qu'il est possible dans l'art de voir apparaître toutes sortes de motivations qui ne sont pas toujours pures. Loin de là ! Je fais des réserves sur certaines des théories qui ont été faites, mais, aussi, des rapports entre l'instinct sexuel et l'art, mais en tout cas il y a des rapports ; cela est certain. Donc, je veux dire, à réponse à votre question, que on peut baser des théories sur un certain nombre d'observations précises. Mon observation, mon fait pratique ici, c'est de constater, en somme, qu'il n'arrive pas, en fait, que l'immoralité et la beauté artistique aillent aisément ensemble. Cela tient probablement à ce que précisément toute œuvre d'art suppose chez son auteur un appel extrêmement vif vers quelque chose de grand et de beau, et que cet appel l'empêche de se laisser aller à des idées ou à des volontés qui ne seraient pas conformes, après tout, à ce qu'il y a de plus beau dans la morale, c'est-à-dire, justement le désir de ce qui est grand et élevé ; de ce qui est beau. Voilà pourquoi je crois pouvoir faire un acte de foi, si vous voulez,

<sup>76</sup> [E. DELACROIX, *Journal de Eugène Delacroix*, t. I (1823-1850), Paris, Plon, 1893, p. 38-39 (9 novembre 1823)].

au sujet de cette moralité de l'art. L'immoralité ne se nourrit pas de valeurs aussi hautes que celles dont se nourrit l'art.

**F.R.** Dans sa gratuité, l'œuvre d'art est-elle une fin en soi, ce qui justifierait la fameuse théorie de l'art pour l'art ?

**É.S.** C'est une question à laquelle j'aime répondre, parce que vous portez directement le fer de votre interrogation sur un des problèmes les plus vastes philosophiquement que puisse aborder l'esthétique : cette justification de l'œuvre d'art par elle-même. Il est certain que l'on peut considérer – en tout cas, telle est ma pensée, telle est ma foi – que l'œuvre d'art c'est l'être qui se justifie, celui dont l'existence n'a pas besoin d'être justifiée, celui qui, pour ainsi dire, se fait rédempteur de lui-même.

Permettez-moi de citer une anecdote qui me revient à l'esprit. On raconte que le fameux lieutenant de police d'Argenson sous Louis XV interrogeait un jour un libelliste qui avait publié quelques petits libellés infâmes. Et, d'Argenson lui demandait : « Pourquoi avez-vous écrit cela ? ». Le pauvre homme piteux lui répondait : « Ah, mon seigneur, c'est qu'il faut vivre... ». D'Argenson lui répondit : « Je n'en vois pas la nécessité ! » Eh bien, il est certain que je connais, je l'avoue, bien de gens dont j'en ne vois pas la nécessité en ce monde, des gens qui pourraient ne pas exister sans que le monde ne perde grande chose tandis que si le monde n'était peuplé que d'êtres comme la *Victoire de Samothrace* ou l'*Étude sur les touches noires*<sup>77</sup>, eh bien, je crois qu'on ne demanderait pas pourquoi ces choses et non d'autres. Le monde serait justifié par lui-même. En bien, c'est cela ma réponse à votre question. C'est-à-dire que ce n'est pas l'art pour l'art, c'est la beauté pour la beauté. C'est surtout l'existence éclatante dont l'œuvre d'art donne le paradigme, donne le modèle, justifiée par elle-même. Ne prenons pas l'art pour l'art comme signifiant le désir de l'artiste de s'abandonner librement au plaisir de faire œuvre d'art. Il n'est pas dit que l'art doive être nécessairement une sorte de plaisir en repos. L'art vise très haut et il est certain aussi que les grands artistes sont des hommes dont les œuvres ont une puissance de présence dans la réalité qui dépasse de beaucoup celle de quantité d'autres réalités. Voilà pourquoi je dis que cela se justifie par lui-même.

<sup>77</sup> [F. CHOPIN, *Étude op. 10 n. 5* (1830)].

Ma réponse est au fond un peu métaphysique, car je ne vous cache pas que je suis tout prêt là dessus à vous broser le tableau d'une sorte de réalisation du monde comme le grand handicap des êtres chacun se réalisant au *prorata* de sa perfection. Vous pouvez imaginer le Démiurge ne modelant pas le monde lui-même, mais disant à tous les possibles : « Allez ! », et les possibles se précipitant vers l'existence, mais les uns restant à mi-chemin, les autres allant jusqu'au bout. J'aime beaucoup, dans la philosophie de Giordano Bruno, l'idée de ces degrés de perfection des êtres qui peuvent osciller de leur minimum à leur maximum d'existence<sup>78</sup>. De même que les œuvres d'art, les grands chefs-d'œuvre sont des œuvres arrivées à leur maximum d'existence, je souhaite que nous puissions tous, tant que nous sommes, arriver aussi au maximum d'existence. Mais dans tous les cas, je crois que c'est au *prorata* du droit à l'être qu'ils ont – de même que les œuvres d'art sont des êtres qui ont un droit absolu à l'être –, de même je crois que nous aussi, humains, nous n'avons pas tort moralement de rêver comme un idéal d'arriver à notre maximum d'existence.

**F.R.** Je voudrais vous demander ce que vous pensez de la place de l'art dans la société industrielle, et d'abord, y a-t-il encore une place pour l'œuvre d'art dans notre monde où la machine est reine ?

**É.S.** Ce qui fait que le problème ait été ardu à un certain moment est que, quand l'industrie s'est développée, elle s'est développée avec, évidemment, une atmosphère de laideur. Il n'y a aucun doute qu'un des drames du XIX<sup>ème</sup> siècle soit la laideur par l'industrialisation due à ce fait que les conditions de vie, de logement, d'existence des travailleurs industriels étaient affreuses – notamment dans l'Angleterre de l'époque –, et, par ce fait, aussi, que l'industrie a répandu en des milliers d'exemplaires des choses dont la valeur artistique était extrêmement faible. Ceci explique l'apostolat d'un Ruskin<sup>79</sup>, par exemple, concernant le travail à la main comme pouvant seul être artistique. Il y avait en cette époque que des gens comme Léon de Laborde<sup>80</sup>, par exemple, qui ont posé nettement le problème en admettant quelque chose qui ressemble à ce qu'on

<sup>78</sup> [G. BRUNO, *De Triplici minimo et mensura* (1591)].

<sup>79</sup> [John RUSKIN, 1819-1900].

<sup>80</sup> [LÉON DE LABORDE, 1807-1869].

appelle de nos jours l'esthétique industrielle<sup>81</sup>.

Il faut dire que de nos jours, il y a beaucoup moins d'oppositions entre l'industrie et ce il y a des valeurs esthétiques. D'abord il est le fait que, réellement, dans l'industrie certaines valeurs esthétiques peuvent être impliquées – je dis avec force « impliquées » parce que je soutien que l'esthétique industrielle, c'est avant tout de l'art impliqué. C'est la quantité d'art qu'il peut y avoir dans la production d'une œuvre qui n'est pas nécessairement laide lorsqu'elle est industrielle. Et c'est plutôt l'idée de la morale ruskinienne qui fait dire que le travail à la main est quelque chose d'anobli par toute la part de dévouement vital qui s'y trouve par rapport au travail industriel. Je crois qu'on peut arriver à souhaiter comme très important d'une part la quantité de valeurs esthétiques qu'on peut mettre dans des choses qui sont des produits de l'industrie, et d'autre part les valeurs esthétiques dans le milieu même où se développe l'industrie.

Remarquez que, quant aux besoins esthétiques des sociétés contemporaines, ils sont très réels, même dans les milieux où l'art pénètre peu. Il est bien certain que beaucoup de gens parmi ceux qui sont, comme on dit, des gens du peuple, sont extrêmement sensibles à certaines valeurs esthétiques dans les choses industrielles. Nous savons tous que certaines belles machines peuvent donner une satisfaction esthétique extrême. Il y a des gens qui n'ont guère éprouvé d'émotions esthétiques très nettes qu'en face d'une automobile d'un dernier modèle ou d'un avion bien réussi. Donc, il est positif que l'industrie puisse provoquer des satisfactions esthétiques. De plus, beaucoup de moyens industriels contemporains permettent d'éviter les reproches que l'on fait à la production industrielle. D'abord, parce qu'on peut demander à des personnes qui ont d'extrêmes compétences esthétiques de collaborer à la confection de modèles industriels, et puis, parce qu'aussi il y a des moyens, par exemple, d'obtenir de la variation dans les produits ou d'obtenir encore des reproductions de belles œuvres ou de belles choses du passé qui font qu'il n'y a plus cette espèce d'antagonisme violent qu'il y avait d'autrefois entre l'industrie et l'art considéré comme un travail artisanal. C'est, je crois, la conception de l'art comme essentiellement artisanal qui

<sup>81</sup> [Cf. É. SOURIAU, *Passée, présent et avenir de l'esthétique industrielle*, in Ch. LALO, É. SOURIAU, P. LE GOUPILS, (dir.), *Esthétique industrielle*, Paris, Puf, 1952, pp. 1-27].

crée une opposition que l'on peut atténuer et en tout cas je suis profondément pénétré de l'idée que dans une société industrielle future, il y aura un besoin formidable de compensation qui fait que l'homme ne pourra être heureux que dans des sortes de milieux tels que ceux que pénètre entièrement l'industrie si l'art réussit à fournir aux besoins esthétiques de la société la nourriture esthétique qui lui est nécessaire.

**F.R.** L'œuvre d'art qui subsiste au temps de la machine peut-elle utiliser cette dernière, et peut-être en quelque sorte l'appivoiser ? Le cinéma par exemple, n'est-il pas une collaboration exemplaire entre l'art et la machine ?

**É.S.** Ah, vous me posez là mademoiselle une question qui est brûlante et qui est difficile. Je vous répondrai qu'il y a des faits. Notamment il faut considérer comme extrêmement importante la date du 9 août 1956. À quoi correspond cette date ? Eh bien, c'est la première fois qu'a été présenté au public une œuvre d'art entièrement faite par une machine. C'est à l'Université d'Urbana, en Illinois, qu'un quatuor intitulé le *Quatuor Illiac*, entièrement fait par un ordinateur, a été présenté au public. C'étaient les messieurs Hiller<sup>82</sup> et Isaacson<sup>83</sup> qui avaient, non pas fabriqué ce Quatuor, mais donné départ à un ordinateur bien préparé pour réaliser un Quatuor. Ce Quatuor n'était pas génial. Je peux même dire qu'il était d'une certaine banalité. C'était exprès. Parce que si la machine avait fait quelque chose de trop insolite et extraordinaire, tout le monde aurait dit : « vous voyez que la machine délire ! » Pour que les gens soient persuadés de la fécondité de l'ordinateur pour faire de la musique, il fallait que cette musique soit acceptable par tout le monde. Il y a actuellement des chercheurs, comme monsieur Barbaud<sup>84</sup> par exemple, qui font de l'analyse d'œuvres musicales par ordinateur. Et on peut faire marcher la machine dans l'autre sens, si je puis dire, comme dans la fameuse histoire de la machine de Chicago, où si l'on mettait un cochon d'un côté et il en sortait des saucisses de l'autre. Et puis, quand on a manqué de cochons on a fait marcher la même machine en sens inverse : on y mettait des

<sup>82</sup> [Lejaren A. HILLER, 1924-1994].

<sup>83</sup> [Leonard ISAACSON].

<sup>84</sup> [Pierre BARBAUD, 1911-1990].

saucisses et il en sortaient des cochons de l'autre côté ! Je m'excuse de cette comparaison bien grossière à propos des beaux travaux de monsieur Barbaud, qui met dans son ordinateur du Chopin et il obtient des analyses musicologiques de l'autre côté, mais il peut faire tourner la machine en sens inverse, et fabriquer du Chopin artificiel, du Chopin synthétique. Est-ce que c'est légitime ou non ?

Je voudrais poser d'abord qu'en matière d'art, je suis persuadé qu'il n'y a pas de portes sur lesquelles il y ait écrit : « entrée interdite ». Je suis persuadé qu'en art il faut pousser toutes les portes et essayer toutes les possibilités. De plus, comme vous me le disiez à l'instant, eh bien, on a d'autres exemples. Il est certain que l'art cinématographique doit beaucoup à la machine – non pas tout, évidemment – mais elle doit son existence même à la machine. Mais ce n'est pas une nouveauté. De tout temps dans l'art, des machines simples sont intervenues, par exemple, dans l'architecture. Dans le livre déjà vieux mais encore très important de Choisy sur *l'Histoire de l'architecture*<sup>85</sup>, quand il a, par exemple, établi avec précision les machines simples dont se servaient les égyptiens pour dresser leurs monuments, il a bien montré que la machine pouvait intervenir dans un art comme l'architecture et ne diminuait en rien la valeur des choses. Il ne faut pas exagérer la nécessité pour l'artiste de faire tout lui-même. Il y a un certain béotisme dans l'idée que le mérite de l'artiste est diminué par l'emploi d'une machine, comme si, en somme, son mérite était uniquement une sorte d'habileté manuelle et que la machine l'en dispensait d'une façon illégitime. Après tout, Raphael non seulement se servait de la mise au carreau pour faire des agrandissements, mais faisait peindre une partie des ses tableaux par ses disciples. L'atelier a toujours été une réalité artistique qui suppose par conséquent une collaboration de sous ordres, en somme, avec un maître d'œuvre. Je ne vois véritablement aucune espèce de contre-indication totale pour l'utilisation de procédés qui viennent en sous-œuvre. Je dirai même que la machine bien employée peut libérer l'artiste de certains des travaux d'exécution qui ne peuvent en somme que le fatiguer inutilement et lui rompre l'élan de son inspiration. Et puis, quelque fois, par des procédés en somme mécaniques on peut réaliser des choses très belles. Vous savez sans doute que par la photographie composite, par exemple, a réussi à faire des visages absolument

<sup>85</sup> [A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1899].

idéaux du point de vue de la beauté. Donc, tout ceci est-il ce qu'on pourrait appeler une sorte de crime contre l'art ? Pas du tout ! Bien entendu, il ne faut pas que l'artiste obéisse à la machine. Bien entendu, la machine ne suffit pas à tout. Et encore, c'est à voir en détail, mais en tout cas, partout où elle peut se substituer sans danger de fléchissement à l'activité manuelle de l'artiste, je ne vois absolument pas de raison de refuser cette sorte d'action qui, en somme, est une facilitation de l'art sans qu'il y ait nécessairement diminution de valeur.

Je vous donnerai tout de suite à mon avis l'objection. C'est qu'évidemment certaines inventions absolument extraordinaires, celles du génie, ne se seraient pas obtenues de cette façon là. En tout cas, je ne vois pas d'illégitimité, mais peut-être me ferait-vous à ce propos au moins une objection, une difficulté.

**F.R.** Je me demande seulement si on ne se heurte pas à certaines limites.

**É.S.** À certaines limites... Oui, c'est exactement ce que je voulais dire en vous disant à l'instant que les solutions posées à des problèmes par les génies ne peuvent pas être trouvées ainsi. C'est cela, à mon avis, la différence entre le talent et le génie. Tout ce qui fait le talent, la machine peut, si elle est bien utilisée, y suppléer. Mais c'est précisément dès qu'intervient le génie que la machine ne peut pas servir, parce que, par définition, le génie c'est cette puissance qui résout les problèmes insolubles. La machine mise en face d'un problème en donne la solution, si cette solution existe. Si le seul possible mécanique doit la faire sortir de l'ordinateur sans opposition, dès qu'il y a une contradiction dans les données, la machine s'enraille et s'arrête. Et c'est à ce moment là que le génie intervient.

Voilà pourquoi en reconnaissant que l'idée d'œuvre d'art faite entièrement à la machine dans l'avenir peut apparaître à quelques uns comme un cauchemar, j'admets cependant qu'on pourra avoir des machines ayant beaucoup de talent, mais j'ajoute qu'elles n'auront jamais de génie.

## Filosofia come arte. Conversazione con Étienne Souriau

### 1.

**Françoise REISS.** Caro maestro, lei ha scritto dei libri di filosofia e dei libri di estetica. Le ricordo qualche titolo. Per la filosofia: *L'abstraction sentimentale*, *Pensée vivante et perfection formelle*, *L'instauration philosophique*, *Les différents modes d'existence*, *L'ombre de Dieu*. E poi: *L'avenir de l'esthétique*, *La correspondance des arts*, recentemente ripubblicato in formato tascabile, *Les deux cent mille situations dramatiques*, *Florence*, *Le sens artistique des animaux*, *Clefs pour l'esthétique*<sup>86</sup>. Lei è stato alla Sorbona per molti anni, al contempo direttore del dipartimento di filosofia e titolare della cattedra di estetica. Collaboratore della *Revue de Philosophie*, dirige la *Revue d'Esthétique*. Tutta la sua carriera, tutte le sue attività perciò si suddividono tra la filosofia e l'estetica, questa riflessione filosofica sull'arte. Ci può dire la ragione di questa suddivisione e ciò che la filosofia può chiedere all'arte?

**Étienne SOURIAU.** Ebbene signorina, vi è qualcosa di *ad hominem* in quello che lei mi dice: le ragioni della mia stessa carriera... Ebbene, sarò molto franco: è stata la filosofia generale ad avermi condotto all'estetica. Ho pensato che alcuni problemi di filosofia generale non potessero trovare la loro soluzione se non nella meditazione sull'arte.

Ma credo in via generale – dato che lei mi pone una questione generale a proposito della filosofia che chiede qualcosa all'arte – che la filosofia ha molto da chiedere all'arte, e che le ha chiesto innanzitutto un sapere. Vi è una gran quantità di cose che sono registrate nella storia dell'umanità soltanto nella forma artistica. Io

<sup>86</sup> [É. SOURIAU, *L'abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925; *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Hachette, 1925; *L'instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939; *I differenti modi d'esistenza* (1943), trad. it. a cura di F. Domenicali (in corso di pubblicazione, Milano, Mimesis, 2017); *L'ombre de Dieu*, Paris, PUF, 1955; *L'avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929; *La corrispondenza delle arti*, (1947; 1969<sup>2</sup>), trad. it. a cura di R. Milani, Firenze, Alinea, 1988; *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950; *Florence*, Paris, Hachette, 1957; *Il senso artistico degli animali* (1965), trad. it. di M. Porro, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano Mimesis, 2002; *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970].

ho sempre pensato che ciò che si è potuto sapere dell'uomo, della natura, del destino, da uomini come Albrecht Dürer, come Michelangelo, come Beethoven, come Wagner e come Shakespeare – perché metto anche i poeti nella stessa serie – ebbene, fosse qualcosa di infinitamente prezioso. Di conseguenza facciamo bene a consultarli, noi filosofi. Si può anche chiedere all'arte un ideale: il filosofo può, per ammirazione per i grandi geni dell'arte, pensare di fare della sua opera qualcosa che abbia tanta portata umana o tanta potenza quanto i grandi capolavori dell'arte; e infine le si può chiedere un'ispirazione. È certo che un gran numero di filosofi hanno chiesto all'arte delle ispirazioni. Il bel libro di Maxime Schuhl su *Platon et l'art de son temps*<sup>87</sup> mostra chiaramente che Platone era un conoscitore dell'arte. E se prendo i filosofi moderni, se prendo un filosofo come Heidegger, trovo che molte idee che ha messo in circolazione possono essere illustrate da grandi capolavori: il tema della *Sorge* o della *Cura*, può essere illustrato dalla *Melancholia* di Dürer, il tema della *Decisione anticipatrice* è *Il cavaliere e la morte*, la bella incisione di Albrecht Dürer. Vi sono dunque in questi casi, io credo, delle fonti vitali che il filosofo, per non ritirarsi troppo nella sua torre d'avorio e nelle astrazioni, può avere il più grande interesse a consultare.

**F.R.** Vi sono dei grandi problemi filosofici a cui l'arte è indissolubilmente legata?

**É.S.** Sì, io credo che vi siano problemi per cui la consultazione dell'arte da parte del filosofo è necessaria, non soltanto nella filosofia metafisica e generale, ma anche nelle scienze filosofiche particolari, in logica per esempio. La logica non dev'essere soltanto la scienza della dimostrazione – si è spesso vagheggiato di una logica costruttiva, di una logica *tetica*, per riprendere il termine tecnico più appropriato, di una teoria dell'invenzione: ebbene, dove la si potrebbe cercare se non essenzialmente nelle arti? In psicologia, l'osservazione delle variazioni e degli eventi precisi del pensiero umano, e in particolare nella vita affettiva, è molto spesso ciò che la letteratura, la poesia, e anche la pittura del resto, hanno potuto illustrarci in maniera estremamente utile. Penso sia soprattutto in

<sup>87</sup> [P.-M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps: arts plastiques*, Paris, Alcan, 1933].

storia della filosofia che la conoscenza dell'arte sia indispensabile. La filosofia non è isolata, essa si trova nel mezzo della vita, nei grandi gruppi umani, è qualcosa di strettamente legato all'insieme delle attività umane e in particolare all'arte. Coloro i quali, come facevano volentieri i filosofi di cent'anni fa, pensano che la filosofia debba trovare il suo contenuto più vitale soprattutto nella meditazione sulla scienza si sbagliano, trascurando l'arte. Ci sono molte ragioni per cui si deve dire che è nell'arte legata al resto del pensiero umano che si deve trovare la vera chiave della vita dello spirito umano.

Lo stesso anche a proposito dei grandi problemi che concernono la direzione della vita umana, che concernono la progettazione dell'umanità futura; ebbene, io credo che sarebbe un errore molto grave quello di dare la parola soltanto alla scienza e alla filosofia fondata sulla scienza. Sarebbe bene che, per costruire l'uomo di domani, gli artisti potessero dire la loro sulla questione, e non soltanto gli scienziati. Infine, in metafisica – e questo è soprattutto ciò che mi ha condotto a queste riflessioni – troviamo ogni tipo di grandi problemi, come quello dei differenti modi d'esistenza<sup>88</sup>, o dei differenti gradi d'esistenza, in cui è nell'esperienza estetica che si possono trovare in primo luogo i dati che possono condurci a conoscenze più approfondite. Insomma, la creazione artistica è il fatto di condurre un essere – l'opera d'arte o il poema, se si tratta di poesia – fino alla sua esistenza eclatante e piena, di modo che io credo che molto spesso non si conosca la via che conduce al più alto grado dell'esistenza se non studiandola nella creazione artistica.

**F.R.** Si può dire che la filosofia sia anch'essa un'arte?

**É.S.** Ebbene, signorina, lei mi pone qui una questione che definirei volentieri indiscreta, poiché si tratta di una terribile questione su cui debbo confessare che mi trovo... non mi trovo d'accordo con tutti i miei colleghi. Ho spesso sostenuto di considerare la filosofia come un'arte – dopo tutto la filosofia, come diceva Socrate, è la «grande arte», *megales mousikes*, diceva Socrate<sup>89</sup> – e molti miei colleghi protestano, forse perché hanno un'idea, una fiducia maggiore della

<sup>88</sup> [Cfr. É. SOURIAU, *I differenti modi d'esistenza*, cit.].

<sup>89</sup> [PLATONE, *Fedone*, 61a: « μείστης μουσικῆς »; citato in É. SOURIAU, *L'instauration philosophique*, cit., p. 93].

mia nella certezza filosofica, e forse anche perché hanno dei pregiudizi nei confronti dell'arte che considerano non altrettanto seria quanto la filosofia.

In ogni caso sono convinto che se si considera la filosofia come un'arte, si ha un richiamo molto forte a rinnovare la filosofia. Nietzsche diceva che ci sarebbe bisogno di migliaia di filosofi, e concludeva un passaggio sulla necessità di tante intuizioni del mondo quante persone vi sono gridando: «Filosofi, a bordo!»<sup>90</sup>. Ebbene, il grido «Filosofi, a bordo!», che è stato molto ascoltato dai filosofi, significa: «Siate inventivi!». E poi, quando ogni grande sistema filosofico viene pensato sempre come se si trattasse di ammirevoli architetture di idee, e che costruire un monumento come quello rappresentato da un grande sistema filosofico – come quello di Leibniz per esempio, per citare quello che tra tutti i filosofi classici è a mio avviso di maggiore attualità – ebbene ho l'impressione, entrando in Leibniz, di entrare in un immenso palazzo di stile barocco in cui si trovano all'infinito delle sale... delle torri per osservare la luce esterna e delle sale profonde per ritirarsi in questa sorta di oscurità luminosa che dà la forte riflessione filosofica. Le grandi astrazioni della filosofia presuppongono una sorta di grande luce o di oscurità luminosa in cui è inclusa forse tanta poesia quanto pensiero scientifico. Inoltre, credo che le grandi filosofie agiscano attraverso un irradiazione simile a quello delle grandi opere d'arte. Dopo tutto, accade lo stesso per i grandi sistemi religiosi o anche politici, oltre che filosofici. William James diceva con profondità: «Dopo tutto, non è mai stato provato che Giove non esiste. Ma quando il Cristianesimo ha sostituito il Paganesimo, ciò è avvenuto a causa di una sorta di irradiazione che gli è proprio»<sup>91</sup>. Ebbene, io credo che anche i grandi sistemi filosofici agiscano per irradiazione. Bergson ha scritto pagine magnifiche, e troppo poco conosciute, nell'*Introduzione* che ha fatto per una piccola edizione scolastica di Lucrezio<sup>92</sup>. In queste pagine egli spiega perché il sistema di Epicuro era adatto a ispirare un poeta, e le pagine di Bergson sono tanto più importanti e penetranti proprio perché egli stesso era un ostinato

<sup>90</sup> [F. NIETZSCHE, *La gaia scienza* (1882), trad. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 1977 (n. 289)].

<sup>91</sup> [W. JAMES, *Le varie forme dell'esperienza religiosa. Uno studio della natura umana* (1902), trad. it. di P. Paoletti, Brescia, Morcelliana, 2009].

<sup>92</sup> [H. BERGSON, *Lucrezio* (1884), trad. it. di R. De Benedetti, Milano, Medusa, 2001].

avversario, su tutti i punti filosofici, dell'epicureismo. Tuttavia, egli gli riconosceva un grande valore poetico che certamente si ritrova, secondo alcuni, nell'azione che ha potuto avere. Credo dunque che sia bene, che sia sano considerare la filosofia come un'arte. Ma, ancora una volta, riconosco che molti dei miei colleghi non accetterebbero quest'idea.

**F.R.** Dunque, lei ci ha fatto scoprire la poesia e l'architettura nella filosofia. Ma sono le uniche arti che interessano la filosofia? Non ve ne sono anche altre?

**É.S.** Ebbene, dirò volentieri che tutte le arti sono interessate dalla filosofia e che la filosofia è forse giustamente l'arte delle arti, quella che riunisce tutte le arti in una stessa profondità interna. E passando in rassegna tutte le arti, ebbene, cadrei in un paradosso se cercassi di parlarle della filosofia della ceramica, e tuttavia potrei dirne qualcosa. Ricorderei per esempio che tutta la creazione del mondo in Platone, nel *Timeo*<sup>93</sup>, è in realtà una trasformazione in filosofia prima dell'arte della ceramica. Il Medesimo e l'Altro, per esempio, sono i due principi contrapposti, l'argilla e l'arenaria, di cui si servono i ceramisti. D'altra parte, la combustione del mondo è il passaggio in forno. È anche questione dei disastri che creano il colore nero nel mondo, ed è proprio il disastro di cottura che fa sì che, quando l'atmosfera non è sufficientemente riduttrice, l'argilla da rossa diventi nera. Potrei anche parlarle di quel Demiurgo che fa il mondo in forma esatta di sfera, perché tra tutte le figure è quella che rimane più simile a se stessa; e in realtà si tratta proprio della forma sferica che dà il tornio del vasaio. In breve, sostengo che Platone, il quale, non dimentichiamolo, filosofava nel quartiere del Ceramico e aveva i ceramisti di Atene sotto gli occhi, si è sicuramente ispirato alla loro tecnica per creare il mondo e per fare il Demiurgo.

Le parlerei anche volentieri della musica e della filosofia. Dopo tutto, sant'Agostino ha scritto un *De musica*<sup>94</sup>. Non dobbiamo dimenticare che egli ha trovato nella musica delle ispirazioni importanti che sono state ritrovate più tardi anche da Bergson. Se dovessi parlarle di Bergson e della musica, avrei molte cose da dire. Si

<sup>93</sup> [PLATONE, *Timeo*, 27c e segg.].

<sup>94</sup> [AGOSTINO, *Musica*, trad. it. di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1997].

è talvolta osservato che tra la melodia continua di Wagner e quella specie di melodia continua della vita interiore che Bergson ha riscoperto assieme ad altri, che in realtà, sì... si può dire che Bergson si sia ispirato ad alcune teorie musicali di Wagner. Si è detto anche che c'era dell'impressionismo in Bergson e che egli somigliava perciò a un musicista impressionista, come Debussy. In realtà, io so per certo che Bergson, tra tutti i musicisti, preferiva Chopin. Egli possedeva dei meravigliosi dischi di Chopin e li ascoltava spesso; eppure trovare in Chopin la filosofia di Bergson significherebbe forse negare l'inventività di Bergson. Ma tuttavia egli era convinto che ascoltare la musica di Chopin avesse spesso, da un lato fluidificato e stimolato il suo stile filosofico, che è così bello, e, dall'altro, le sue concezioni della vita interiore furono molto legate alla sua partecipazione alla musica. Ecco perché direi che la filosofia – le ho citato poco fa Socrate che diceva che essa è la *megales mousikes*, la grande arte – che la filosofia è l'arte delle arti. Io credo che essa possa accogliere, e trarne profitto, tutte le diverse forme d'arte. Tanto più che, dato che lei ha voluto citare poco fa il titolo di uno dei miei libri, *La corrispondenza delle arti*, ebbene, ho sempre pensato, e l'ho detto in quel libro, che studiando la corrispondenza tra le diverse arti, tra l'architettura e la musica, tra la pittura e la ceramica, si potesse arrivare a una sorta di Arte pura<sup>95</sup> che è interna a queste diverse arti, ed è il motivo per cui esse comunicano, ed è come l'essenza puramente de-materializzata delle arti. Di qui si passa molto facilmente, io credo, allo Spirito puro, come diceva Alfred de Vigny<sup>96</sup>, e di conseguenza alla filosofia. Ma riconosco che forse è più prudente, per i giovani filosofi, imparare anche a iniziarsi al lavoro scientifico. Ma infine credo che la conoscenza dell'arte sia per loro estremamente utile, e pongo il principio secondo cui un uomo che non conosce l'arte è una specie di analfabeta, anche se ha letto molte opere scientifiche. È qualcuno a cui è celata una parte estremamente importante dell'anima umana, dato che per fare filosofia bisogna farla *sun holè tè psuchè*, come dicevano i Greci – citazione che Bergson amava ripetere – con l'anima tutta intera, e non vi è anima tutta intera se non è più o meno iniziata alla cosa artistica.

<sup>95</sup> [Cfr. É. SOURIAU, *L'idée d'Art pur*, «Revue d'Art et d'Esthétique», a. I, n. 1-2 (juin 1935), pp. 83-100].

<sup>96</sup> [A. DE VIGNY, *L'Esprit pur*, in Id., *Les destinées : poèmes philosophiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1864].

**F.R.** Lei ci ha parlato dell'unione stretta che lega l'arte alla filosofia in una vera e propria vita comune, in una specie di simbiosi. Vuole fornircene uno o più esempi?

**É.S.** Gli esempi non mancano. In ogni tempo si può dire che l'insieme della vita spirituale di un gruppo umano formi un tutto. La filosofia può essere posta in accordo con il resto delle attività, in particolare artistiche, attraverso una sorta di unità stilistica. Il filosofo Cassirer sosteneva che dal punto di vista delle forme di pensiero la questione importante a proposito del filosofo Abelardo fosse quella di sapere se era un romano o un gotico<sup>97</sup>. Ebbene, si possono porre a proposito di ogni sistema filosofico delle questioni di questo tipo sul loro rapporto con l'arte contemporanea. E se penso alla filosofia del Medioevo, per esempio, se penso alla Scolastica, poniamo alla *Somma Teologica* di san Tommaso d'Aquino; e poi se penso al contempo a una cattedrale gotica, non faccio nessuna sforzo a dire che queste due cose, la *Somma* di san Tommaso d'Aquino e una cattedrale gotica, dipendono dallo stesso metodo e si chiariscono a vicenda. Dopo tutto, una cattedrale gotica è il trionfo dello spirito analitico. Una cattedrale gotica è l'architettura in cui tutte le spinte dell'edificio, per esempio le spinte che la volta esercita sulle mura che la sorreggono, sono separate, condotte ciascuna per conto suo dagli archi rampanti, dai pilastri in cui tutte le nervature della volta su certe colonne gotiche sono perseguite attraverso le colonne fino alla loro base. In breve, tutte le forze che operano nell'architettura gotica sono colte ciascuna a parte e con una lucidità straordinaria, trattate ciascuna come se avesse il suo destino individuale e al contempo tutte si uniscono a poco a poco nell'edificio. Penso che in definitiva l'architettura gotica provi che l'analisi è costruttiva, e se leggo la *Somma* di san Tommaso d'Aquino, trovo esattamente allo stesso modo che il grande metodo è divisione per questioni e il modo di risolverle attraverso il ragionamento deduttivo che è anch'esso analisi pura, di modo che la cattedrale gotica è una sillogistica in pietre e la *Somma* di san Tommaso d'Aquino una cattedrale di idee. Vi sono dunque in questo caso delle somiglianze che non sono affatto artificiali poiché

<sup>97</sup> [Cf. anche É. SOURIAU, *L'avenir de la philosophie*, cit., pp. 93-94 (la fonte non è citata)].

dobbiamo pensare che sono cose nate nello stesso momento, più o meno. Poiché, per ritornare sulla questione della simultaneità, se penso alla filosofia greca, ho forse bisogno di dire – e ciò è stato ripetuto molte volte – quale rapporto vi sia tra il Partenone e le grandi filosofie greche? Basta rileggere la *Preghiera sull'Acropoli* di Renan<sup>98</sup> per sentire fortemente questa sorta di unità tra lo stile architettonico dei Greci di questo periodo e, d'altra parte, tutto l'insieme del loro pensiero. C'è continuamente, così mi sembra, una sorta di unità vivente di questo tipo. Le ho parlato poco fa di Bergson e la musica. Ebbene, è stato osservato molte volte il rapporto che può esserci tra la filosofia bergsoniana e quello che è stato definito come il «mobilità» di quest'epoca dal punto di vista artistico. Vi sono, in certi momenti, in queste somiglianze, non tanto una sorta di accostamenti da estetologi che vogliono a ogni costo trovare delle corrispondenze, ma certamente la constatazione di un fatto di vita comune. Non dubito che tra le crociate e le vetrate della *Sainte Chapelle* e, d'altra parte, le filosofie dello stesso periodo, vi sia una sorta di unità profonda – dopo tutto l'umanità è una in tutto l'insieme della sua vita – esattamente come certe filosofie costruttiviste sono simultanee rispetto al momento in cui l'arte pittorica era costruttivista. C'è una sorta di necessità che tutte le parti di un corpo vivente si armonizzino tra loro. Se l'umanità, con la sua vita intellettuale e artistica, come anche con la sua vita psicologica; se l'umanità è un grande corpo vivente, è certo che ci sono delle armonie interiori a cui la filosofia e l'arte obbediscono entrambe. Ecco perché io credo che non vi sia alcun dubbio su questa simbiosi, su questa vita in comune di tutte le attività intellettuali ed artistiche di una stessa epoca. Potrei dargliene infiniti esempi. Non dovrei far altro che prendere qualsiasi epoca storica e sarebbe facile mostrare perché, per esempio, lo studente di filosofia che ha studiato alcune opere come quelle di Husserl per esempio, sia obbligato poi nella vita a ritrovare tanto nella maniera in cui si alimenta che nella maniera in cui si muove, un'armonia profonda fra cose tanto diverse. Tutto questo forma un tutto vivente e dicendo questo io non faccio altro che sostenere un'idea che in fondo è molto banale, cioè proprio questa armonia di tutto ciò che costituisce un tutto vivente. Se la filosofia è vivente – ed essa non lo

<sup>98</sup> [E. RENAN, *Preghiera sull'acropoli* (1883), trad. it. di S. Battaglia, Palermo, Novecento, 1992].

è sempre – ma se è vivente, dev'essere in armonia con l'arte.

**F.R.** Dato che ci troviamo nella prospettiva della storia, è vero che è possibile constatare una simultaneità nell'apparizione dell'arte e della filosofia nel corso delle civiltà? E si possono distinguere dei rapporti tra i metodi dell'arte e quelli della filosofia?

**É.S.** Ah lei mi pone qui, a proposito di questa questione di simultaneità, una questione che io credo sia molto importante. Le ho detto poco fa a proposito della simultaneità tra la *Somma* di san Tommaso d'Aquino e l'architettura gotica, che erano grossomodo simultanee. E ho detto – ma forse bisognerebbe ritornare su questo tema – che di fatto, non sono esattamente simultanee.

C'è un fatto importante che ho talvolta espresso e che mi è stato talvolta contestato, per non aver osservato i fatti più da vicino. Il fatto importante è che è sempre l'arte a essere in anticipo in queste specie di tutti armonizzati. Ho parlato poco fa, per esempio, dell'arte greca, di Socrate e del Partenone. Ebbene, è estremamente preciso il fatto di pensare che Socrate ha cominciato a filosofare soltanto quando il Partenone fu completato. Socrate aveva trentaquattro anni quando il Partenone fu completato. Egli ha cominciato a filosofare soltanto in questo momento. Prima era scultore. Parimenti, se guardo a tutte le grandi rivoluzioni dello spirito umano, a fatti come il Rinascimento o il Romanticismo, ebbene, si tratta di grandi rivoluzioni molto lente che richiedono parecchi secoli. Lo spirito umano non si trasforma in un momento. E se osserviamo questa lenta trasformazione della mentalità, ebbene, noi constatiamo sempre questa precedenza dell'arte. Si tratta di un fatto importante che non si può nascondere. Non voglio dire, beninteso, che le filosofie siano surclassate dal punto di vista del pensiero dagli artisti, che sarebbero più lucidi in filosofia degli stessi filosofi. Niente affatto. Si tratta di fenomeni relativi a un'evoluzione profonda e in qualche modo universale del pensiero. Quello che si può dire, si mi passa questa metafora, è che l'artista più sensibile è un po' come il veggente scozzese che vede le «*Shadows of coming events*»<sup>99</sup>, le ombre degli eventi che arrivano: ebbene, l'artista distingue confusamente le cose che stanno per arrivare. O, se vuole

<sup>99</sup> [Cfr. W. SHAKESPEARE, *Re Giovanni* (1623), trad. it. di S. Sabbadini, Milano, Garzanti, 1993].

anche, la grande luce che deve illuminare la filosofia, e più tardi la scienza, tocca l'artista come la luce del mattino tocca prima alcune cime. Vi è in questo caso non tanto una potenza maggiore da parte dell'artista, ma una sensibilità alle cose che stanno per accadere e al primo sintomo<sup>100</sup> di questa grande rivoluzione di cui si tratta. Ecco perché credo che non si possa negare che si deve considerare come un fatto molto importante questa precedenza costante dell'arte rispetto alla filosofia.

**F.R.** Ma allora, se l'arte è precorritrice della filosofia, si può forse intravedere a partire dall'arte moderna di oggi quale sarà la filosofia di domani?

**É.S.** Oh signorina, che domanda terribile lei mi pone! Poco fa ho potuto dire che qualcuno che avesse studiato il Partenone, se fosse stato un genio di una potenza straordinaria, avrebbe potuto prevedere il pensiero di Socrate, e poi quello di Platone e di Aristotele; oppure che qualcuno che avesse potuto meditare sull'arte del XVIII secolo attorno agli anni 1780 avrebbe potuto dire: «procediamo verso una nuova forma di pensiero in cui alcune esperienze dell'uomo interiore sembrano rinnovare, insomma, attraverso la fiducia in alcune forze spontanee, attraverso la fiducia dell'uomo in questa forza che procede in lui...» Ma ho detto una mente superiore, e non pretendo certo di essere una mente di questo tipo, [io sono] un povero pensatore, mi accontento di cercare vagamente se si possono formare molto timidamente delle idee. Eppure, per non respingere la sua domanda, voglio tentare di dire qualche parola, ma mi affretto a dire che sono io stesso estremamente temerario dicendo quello che voglio dirle. Io ho l'impressione che forse stiamo procedendo verso una filosofia dell'instaurazione. Perché? Perché è un fatto importante dell'arte contemporanea quello della volontà di ripartire da zero. Noi sappiamo che in fin dei conti quasi tutta l'arte contemporanea richiede di cancellare, per così dire, il passato, e di ritornare al grado zero sia della musica, sia della letteratura, sia della pittura. Nel 1924 Schönberg ha pubblicato il suo *Quintetto per fiati*<sup>101</sup> che iniziava a

<sup>100</sup> [Cfr. É. SOURIAU, *L'art comme symptôme philosophique*, «Revue Internationale de Philosophie», vol. 28, n. 109 (1974), pp. 253-265].

<sup>101</sup> [Op. 26].

caratterizzare una nuova musica svincolata dalla struttura tonale che era stata a lungo la sua base. In questo momento appare qualcosa di completamente nuovo. Ma questo qualcosa non è semplicemente una negazione. L'arte contemporanea, nel suo modo di ripartire da zero, non è quella che fa, come diceva Dante «Il gran rifiuto»<sup>102</sup>. No, è un'arte che vuole ripartire da questo zero e rimettersi in cammino. Di qui l'idea che vi sarebbe in questo caso una specie di domanda, di profondo appetito di una filosofia dell'instaurazione.

Lei mi dirà che forse tutto ciò è già stato fatto e che, per esempio, Descartes ha anch'egli fatto ripartire da zero la filosofia. Allora qui io vedrei una seconda differenza, e forse lei me la contesterà. Io ho l'impressione che uno dei più importanti fenomeni dell'insieme dell'arte contemporanea consista in una sorta di rinuncia all'espressione personale. Per esempio, il bellissimo catalogo che il signor Popper ha fatto dell'esposizione *Lumière et mouvement* nel 1967<sup>103</sup> contiene delle dichiarazioni di artisti che operano completamente nel nuovo, nell'arte degli oggetti in movimento, e dicono quello che vogliono fare. Molti dicono esplicitamente: «Non cerco affatto di interessare il pubblico al mio io, non voglio esprimermi, ma cerco delle nuove proposizioni estetiche». Di qui allora l'idea che si tratterebbe di qualcosa di molto diverso dalle filosofie dell'instaurazione conosciute in precedenza. Dopo tutto, la filosofia da Descartes a Kant, Schelling o Hegel, è stata una filosofia alla prima persona. Mi sembra che una filosofia che corrisponda all'arte di oggi, in cui spesso del resto l'artista richiede una collaborazione da parte del pubblico, potrebbe essere una filosofia alla prima persona plurale, una filosofia del «Noi» e non una filosofia dell'«Io»<sup>104</sup>. Forse potrei anche dirle che fino a certe intensità, a certi *choc* violenti cercati dall'arte, ci si può chiedere se non vi si potrebbe trovare anche una teoria della presenza intensiva. Ma non vorrei avanzare troppo su questa via, e, ancora una volta, faccio appello alla sua indulgenza e a quella di tutti coloro che possono ascoltarci a proposito di queste profezie che dichiaro io stesso molto temerarie.

<sup>102</sup> [Dante ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, III, 60].

<sup>103</sup> [F. POPPER, *L'arte cinetica: l'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860* (1967), trad. it. di G. Giordano, Torino, Einaudi, 1970].

<sup>104</sup> [Cfr. É. SOURIAU, *L'avenir de la philosophie*, cit., p. 239 e segg.].

2.

**F.R.** Si parla molto in questo momento della morte dell'arte. Un recente congresso ne ha dibattuto. Lei che cosa ne pensa, caro maestro?

**É.S.** Signorina, lei mi pone una questione a cui sono assolutamente pronto a rispondere, poiché ne ho molto sentito parlare, in effetti. Così, in occasione dell'ultimo Congresso di estetica a Bucarest di questa estate<sup>105</sup>, non c'è stata, per così dire, altra questione che questa. La morte dell'arte, sì, è un tema frequentemente discusso attualmente. In realtà, vi sono valori molto diversi a seconda del punto di vista da cui lo si vede. C'è, beninteso, la morte dell'arte così come è stata proclamata da un certo numero di contemporanei che provengono tutti più o meno da Dada da questo punto di vista. Dada ha proclamato la morte dell'arte. In realtà, si tratta meno della morte dell'arte in generale che della morte di una certa forma d'arte, e in particolare di certe forme convenzionali dell'arte o dell'opera d'arte.

Invece, dal punto di vista filosofico, dato che parliamo di filosofia, il tema della morte dell'arte è stato sostenuto da due grandi autorità. Una è Hegel, perché non bisogna dimenticare che Hegel diceva che nella vita dello spirito e nel suo sviluppo dialettico, l'arte non fosse che un periodo di transizione, di modo che l'arte, per Hegel, è qualcosa che dev'essere superata<sup>106</sup>. D'altra parte, il filosofo Brunschvicg<sup>107</sup>, di cui sono stato allievo, amava dire che bisogna attraversare l'arte senza fermarsi. E ogni volta che mi ha detto questo ho protestato violentemente. In ogni caso, c'è un altro filosofo che ha detto la stessa cosa in una forma che mi sembra in fondo più profonda e più credibile, ed era Ernest Renan. Egli diceva: «La poesia e l'arte diventeranno forse inutili, poiché verrà un giorno in cui tutto si farà poeticamente e artisticamente»<sup>108</sup>. Questa morte dell'arte secondo Renan è la morte dell'arte nel suo trionfo, è un

<sup>105</sup> [Proceedings of the VII International Congress of Aesthetics (Bucarest, 28 août - 2 septembre 1972), Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1976].

<sup>106</sup> [Cfr. G.F.W. HEGEL, *Estetica*, trad. it. di F. Valagussa, Milano, Bompiani, 2013].

<sup>107</sup> [Léon BRUNSCHVICG, 1869-1944].

<sup>108</sup> [Cf. E. RENAN, *Dialoghi e frammenti filosofici* (1876), in Id., *Scritti filosofici*, trad. it. a cura di G. Campioni, Milano, Bompiani, 2008].

momento in cui tutto sarà arte, il momento in cui l'arte sarà divenuta inutile perché in effetti tutto nel mondo darà soddisfazione ai bisogni estetici dell'uomo. Ebbene, io non ho paura della morte dell'arte in questa forma. Evidentemente, si può supporre che verrà un giorno in cui, il mondo essendo divenuto il giardino dell'uomo, non si avrà più bisogno di giardini. Il giorno in cui si comprenderà che l'ambiente umano è il fatto di trattare, insomma, la terra, divenuta grazie alla cura dell'uomo una sorta di immenso giardino, come il luogo in cui l'uomo potrà essere circondato di bellezza, ebbene sia! Speriamo, anche se non sono sicuro che ciò accadrà se non si lanciano in tempo utile i segnali d'allarme necessari, se non ci si premura di fare del mondo un grande giardino, il giorno in cui il mondo sarà definitivamente rovinato prima che lo si possa riparare. Ma, in ogni caso, questa forma di morte dell'arte, in fondo non la metto in dubbio – e me la auguro piuttosto – se possiamo intravederla in effetti nell'avvenire dell'uomo come la realizzazione della bellezza universale.

**F.R.** Si tratterebbe, insomma, di sostituire, in questa morte dell'arte, un ideale estetico a un ideale etico?

**É.S.** Sì, lei ha ragione, si tratta esattamente di questo. Per molti di quelli che proclamano la morte dell'arte attualmente ciò significa semplicemente: «facciamo qualcos'altro»; «non rispettiamo le forme convenzionali». A partire dal momento in cui Duchamp, o un altro artista, firma un'opera che non è un'opera d'arte secondo i criteri di un tempo, ebbene, non è tanto che egli neghi l'arte, ma gli dà un significato completamente diverso.

Tenga presente che la nozione di opera d'arte – che meriterebbe certamente di essere studiata: sarebbe un bel soggetto per una tesi – è stata qualcosa di convenzionale in ogni tempo. Nel XIX secolo, per esempio, dov'erano esattamente i limiti dell'arte? È molto difficile dirlo. Prendiamo l'arte della scultura. Ho già detto credo, e mi ripeto, che vi sono ogni tipo di intermediari tra Fidìa che scolpisce un Giove olimpico e un pastore dei Vosgi o del Massiccio Centrale che scolpisce una testa di canna, fino all'idiota che scolpisce una castagna. Attorno a ogni grande forma d'arte c'è una sorta di alone evanescente dell'arte. Come anche tra un grande palazzo, poniamo uno dei grandi palazzi veneziani, e una piccola casupola di campagna, non vi sono cesure nette, si può passare

dall'uno all'altra, così che i limiti dell'arte sono sempre stati estremamente fluttuanti. D'altra parte, i pregiudizi popolari, o anche le idee degli estetologi, hanno spesso posto dei limiti che sono puramente arbitrari, sebbene tuttavia ci si attenga ad essi. [...] Potete immaginare il numero di stupidità che ho sentito? E ne ho sentite tante nella mia vita! La signora che mercanteggiava, nel seminterrato di un grande magazzino, un piatto che rappresentava un tale che dipingeva un gatto, e la signora che diceva al venditore: «Ah no, vorrei dei fiori, perché con i fiori è più artistico che con gli animali!» Ebbene, evidentemente si tratta di idee semplici, ma infine c'è una stessa semplicità in ogni tempo nelle definizioni delle grandi e delle piccole arti. Così, esiste un pregiudizio nei confronti delle arti decorative che ha regnato a lungo, e che in parte regna ancora oggi, che fa riferimento a un'idea di grande arte che è estremamente arbitraria. Ecco perché le do pienamente ragione. È semplicemente che, quando si proclama la morte dell'arte, si tratta piuttosto della proclamazione di una concezione diversa dell'opera d'arte, o anche dell'arte senza opera.

**F.R.** Per prendere la questione ancora da un altro punto di vista, l'opera d'arte può essere immorale?

**É.S.** Ah, lei mi pone qui certe questioni... terribili! L'opera d'arte può essere immorale? Evidentemente, i teorici possono parlare a lungo su questa questione. Le risponderò in maniera puramente pratica. Ed è, io credo, la migliore risposta che sia capace di dare a questa domanda. Non conosco belle opere d'arte che siano immorali. Tenga presente che conosco tutto quello che le posso dire, che ho scavato negli inferni delle biblioteche, che ho visitato i musei segreti, e non ho mai trovato nulla di bello. E quando alcuni protestano contro l'idea di dire che il bello è sempre morale e affermano che ci sono delle censure da fare e così via... ebbene, io rispondo che quando si protesta contro questa separazione, spesso si parte da motivazioni che non sono in sé artistiche. Quante volte si sente parlare di libertà dell'arte per giustificare cose che dal punto di vista artistico non sono certamente affatto interessanti.

Prendiamo, per esempio, se me lo permette, il problema della pornografia. Abbiamo il diritto di parlarne, dato che la Società americana di Estetica ha messo nel suo programma di quest'anno lo studio dei problemi della pornografia. In ogni caso, è certo che

l'artista che cerca semplicemente di risvegliare alcuni tipi di passioni nello spettatore lo fa a distanza da quella che si potrebbe chiamare: «la sua vera sincerità artistica». Chiamo «sincerità dell'artista» il fatto, non tanto di esprimere sempre i sentimenti che prova – poiché molti artisti hanno operato per gli altri e hanno espresso i sentimenti degli altri – ma chiamo sincerità dell'artista il fatto, per l'artista, di fare soltanto ciò che sa essere ciò che è più bello o ciò che è più grande. Le concessioni, in particolare le concessioni economiche, che fanno gli artisti per ottenere un maggior successo, per esempio il romanziere che cambia lo svolgimento della sua opera perché così si venderà meglio – così gli dice il suo editore – e ne abbiamo degli esempi tragici: il grande Théophile Gautier l'ha fatto per *Il capitano Fracassa*<sup>109</sup>, in cui ha inserito un *happy end* di un finale felice perché il suo editore gli diceva: «Ne venderò 30.000 esemplari in più»; l'artista che invece di fare ciò che sa essere bello e grande fa qualcosa che gli porterà qualche somma di denaro in più fallisce rispetto alla vocazione dell'arte e alla sua stessa vocazione. Il pittore o il letterato che cercano semplicemente di avere successo e che possono averlo con questo tipo di opere suscitando ed eccitando passioni che non sono quelle del bello, questo artista è evidentemente qualcuno che fallisce rispetto alla vocazione artistica. E le dico quello che ho visto come opera, per esempio, nei musei segreti. Non ho mai visto niente di bello là dentro. Ho visto spesso cose brutte, volgari, grossolane; oppure si avvertiva chiaramente una specie di degradazione dell'arte verso qualcosa di molto diverso.

Ecco perché le dico: «non conosco opera immorale» o «belle opere d'arte che siano immorali». Ora, ciò non impedisce, evidentemente, che tutto sia sempre da mettere in tutte le mani, o sotto tutti gli sguardi, ma, infine, ciò accade forse perché la bellezza purifica tutto ciò che tocca? Non oserei affermarlo. Si è parlato talvolta di castità nell'arte pretendendo che, per esempio, il nudo artistico fosse sempre casto: non è vero. Basta leggere, per esempio, il *Diario* del pittore Delacroix<sup>110</sup>. Quando ha dipinto il *Massacro di Scio*, c'è un nudo estremamente forte sulla destra del

<sup>109</sup> [T. GAUTIER, *Il capitano Fracassa* (1863), trad. it. di A. Jesi, Milano, Rizzoli, 2010].

<sup>110</sup> [E. DELACROIX, *Journal de Eugène Delacroix*, t. I (1823-1850), Paris, Plon, 1893, pp. 38-39 (9 novembre 1823)].

quadro. E basta vedere le relazioni che quel giorno Delacroix ha avuto con la sua modella per rendersi conto che non dipingeva castamente. Dunque è evidente che è possibile veder apparire nell'arte ogni tipo di motivazioni che non sono sempre pure. Lungi da ciò! Faccio alcune riserve su certe teorie che sono state fatte, e anche tra i rapporti tra l'istinto sessuale e l'arte, ma in ogni caso ci sono dei rapporti; questo è certo. Dunque, voglio dire, come risposta alla sua domanda, che si possono fondare delle teorie su un certo numero di osservazioni precise. La mia osservazione, il mio fatto pratico in questo caso, è quello di constatare, insomma, che non accade mai, di fatto, che l'immoralità e la bellezza artistica vadano facilmente assieme. Ciò concerne probabilmente il fatto che precisamente ogni opera d'arte presuppone nel suo autore un richiamo estremamente vivo verso qualcosa di grande e di bello, e che questo richiamo gli impedisce di lasciarsi andare a idee o volontà che non sarebbero conformi, dopo tutto, a ciò che vi è di più bello nella morale, ovvero appunto il desiderio di ciò che è grande ed elevato; di ciò che è bello. Ecco perché credo di poter fare un atto di fede, se vuole, a proposito di questa moralità dell'arte. L'immoralità non si nutre di valori tanto alti quanto quelli di cui si nutre l'arte.

**F.R.** Nella sua gratuità, l'opera d'arte è un fine in sé, il che giustificherebbe la famosa teoria dell'arte per l'arte?

**É.S.** Si tratta di una domanda alla quale amo rispondere, perché lei porta direttamente il nerbo della sua interrogazione su uno dei problemi filosoficamente più grandi che l'estetica possa affrontare: questa giustificazione da sé dell'opera d'arte. È certo che possiamo pensare – e in ogni caso questo è il mio pensiero, questa è la mia convinzione – che l'opera d'arte sia l'essere che si giustifica da sé, quello la cui esistenza non ha bisogno di essere giustificata, quello che, per così dire, si fa redentore di se stesso.

Mi consenta di citare un aneddoto che mi viene in mente. Si narra che il famoso luogotenente di polizia d'Argenson, sotto Luigi XV, stesse interrogando un giorno un libellista che aveva pubblicato alcuni piccoli libelli infami. E d'Argenson gli chiedeva: «Perché avete scritto questo?» Il pover'uomo pietoso gli rispondeva: «Ah, mio signore, è che bisogna vivere...» – E D'Argenson: «Non ne vedo affatto la necessità!» Ebbene, è certo che io conosco, lo confesso,

molte persone di cui non vedo affatto la necessità in questo mondo, persone che potrebbero anche non esistere senza che il mondo perda granché, mentre se il mondo non fosse popolato da esseri come la *Nike di Samotracia* o lo *Studio sui tasti neri*<sup>111</sup>, ebbene, io credo che non ci si chiederebbe perché proprio queste cose e non altre. Il mondo si giustificherebbe da sé. È questa la mia risposta alla sua domanda. E cioè che non si tratta dell'arte per l'arte, ma della bellezza per la bellezza. Si tratta soprattutto dell'esistenza eclatante di cui l'opera d'arte fornisce il paradigma, il modello, e che si giustifica da sé. Non prendiamo l'arte per l'arte nel senso del desiderio dell'artista di abbandonarsi liberamente al piacere di fare opera d'arte. Non è detto che l'arte debba essere una specie di piacere a riposo. L'arte punta molto in alto ed è certo che i grandi artisti sono uomini le cui opere hanno una potenza di presenza nella realtà che supera di molto quella di una gran massa di altre realtà. Ecco perché dico che tutto ciò si giustifica da sé.

La mia risposta è in fondo un po' metafisica, poiché non le nascondo che sarei pronto a questo proposito ad abbozzarle i lineamenti di una sorta di realizzazione del mondo come il grande *handicap* degli esseri, ciascuno che si realizza in proporzione alla sua perfezione. Lei può immaginare il Demiurgo che non modella il mondo da solo, ma che dice a tutti i possibili: «Andate!», e i possibili che si precipitano verso l'esistenza, alcuni rimanendo a metà strada, altri arrivando fino in fondo. Amo molto, nella filosofia di Giordano Bruno, l'idea di quei gradi di perfezione degli esseri che possono oscillare tra il loro minimo e il loro massimo d'esistenza<sup>112</sup>. Così come le opere d'arte, i grandi capolavori, sono opere pervenute al loro massimo d'esistenza, mi auguro anche che noi tutti possiamo, così come siamo, arrivare anche noi al nostro massimo d'esistenza. Ma, in ogni caso, credo che sia in proporzione al diritto all'essere che hanno – come le opere d'arte sono degli esseri che hanno un diritto assoluto all'essere – parimenti credo che anche noi, umani, non abbiamo moralmente torto nel sognare come un ideale il fatto di pervenire al nostro massimo d'esistenza.

<sup>111</sup> [F. CHOPIN, *Studio op. 10 n. 5* (1830)].

<sup>112</sup> [G. BRUNO, *Il triplice minimo e la misura* (1591), trad. it. di C. Monti, in *Id., Opere latine*, Torino, Utet, 1980].

**F.R.** Vorrei chiederle che cosa pensa del ruolo dell'arte nella società industriale; e innanzitutto: c'è ancora posto per l'opera d'arte nel nostro mondo, in cui la macchina regna sovrana?

**É.S.** Ciò che ha fatto sì che questo problema sia stato difficile in un certo momento storico è il fatto che, quando si è sviluppata l'industria, si è sviluppata assieme, evidentemente, a un'atmosfera di bruttezza. Non c'è alcun dubbio che uno dei drammi del XIX secolo sia stata la bruttezza dovuta all'industrializzazione, dovuta al fatto che le condizioni di vita, di alloggio, d'esistenza dei lavoratori industriali fossero drammatiche – in particolare nell'Inghilterra dell'epoca – e, grazie a questo fatto, anche che l'industria abbia diffuso in migliaia di esemplari delle cose il cui valore artistico era estremamente scarso. Questo spiega l'apostolato di Ruskin<sup>113</sup>, per esempio, rispetto al lavoro manuale, come se fosse l'unico a poter essere artistico. In quest'epoca esistevano persone come Léon de Laborde<sup>114</sup>, per esempio, che hanno posto chiaramente il problema sostenendo qualcosa che somiglia a ciò che si chiama oggi l'estetica industriale<sup>115</sup>.

Bisogna dire che ai giorni nostri vi sono molte meno opposizioni tra l'industria e i valori estetici. Innanzitutto, c'è il fatto che, realmente, nell'industria possono essere applicati alcuni valori estetici – dico con forza «applicati» perché sostengo che l'estetica industriale sia in primo luogo dell'arte applicata. Si tratta della quantità d'arte che può esserci nella produzione di un'opera che non è necessariamente brutta soltanto perché è industriale. È invece l'idea della morale ruskiniana a sostenere che il lavoro manuale sia qualcosa di nobile grazie a tutta la parte di devozione vitale che contiene rispetto al lavoro industriale. Credo che si possa arrivare a desiderare, come se si trattasse di una cosa molto importante, da una parte, l'aumento dei valori estetici che si possono mettere nelle cose che sono prodotte dall'industria, e, dall'altra, quello dei valori estetici nell'ambiente stesso in cui essa si sviluppa. Tenga presente che, quanto ai bisogni estetici delle società contemporanee, essi sono molto reali, anche negli ambienti in cui

<sup>113</sup> [John RUSKIN (1819-1900)].

<sup>114</sup> [LÉON DE LABORDE, 1807-1869].

<sup>115</sup> [Cfr. É. SOURIAU, *Passée, présent et avenir de l'esthétique industrielle*, in C. LALO, É. SOURIAU, P. LE GOUPILS, (dir.), *Esthétique industrielle*, Paris, Puf, 1952, p. 1-27].

l'arte penetra poco. È certo che molte persone tra quelle che sono, come si suol dire, persone del popolo, sono estremamente sensibili ad alcuni valori estetici nelle cose industriali. Sappiamo tutti che certe belle macchine possono dare una soddisfazione estetica estrema. Vi sono persone che non hanno mai provato emozioni estetiche molto forti se non di fronte a un'automobile ultimo modello o a un aereo ben riuscito. Dunque è positivo il fatto che l'industria possa provocare delle soddisfazioni estetiche. Inoltre, molti mezzi industriali contemporanei permettono di evitare i rimproveri che vengono fatti alla produzione industriale. Innanzitutto perché si possono chiedere a persone che hanno grandi competenze estetiche di collaborare alla confezione dei modelli industriali, e poi perché vi sono anche i mezzi, per esempio, per ottenere una certa variazione nei prodotti, o di ottenere anche delle riproduzioni di belle opere o di cose belle del passato che fanno sì che non vi sia più quella specie di antagonismo violento che c'era una volta tra l'industria e l'arte considerata come un lavoro artigianale. È, io credo, la concezione dell'arte come essenzialmente artigianale ad aver creato un'opposizione che possiamo anche attenuare, e, in ogni caso, sono profondamente convinto dell'idea che in una società industriale futura vi sarà un bisogno formidabile di compensazione che farà sì che l'uomo non potrà essere felice se non in ambienti come quelli modellati dall'industria, se l'arte riuscirà a fornire ai bisogni estetici della società il nutrimento loro necessario.

**F.R.** L'opera d'arte presente nell'epoca della macchina, può utilizzarla, e forse, in qualche modo, sottometterla? Il cinema, per esempio, non rappresenta forse un esempio di collaborazione tra l'arte e la macchina?

**É.S.** Ah, signorina, lei mi pone una questione che è scottante e difficile. Le risponderò che ci sono dei fatti. In particolare, bisogna considerare come estremamente importante la data del 9 agosto 1956. A cosa corrisponde questa data? Ebbene, è la prima volta che viene presentata al pubblico un'opera d'arte fatta interamente a macchina. Accade all'Università di Urbana, in Illinois, che un Quartetto denominato *Illiac Suite*, fatto completamente al

computer, venga presentato al pubblico. Furono i signori Hiller<sup>116</sup> e Isaacson<sup>117</sup> ad aver, non tanto fabbricato questo Quartetto, ma dato il via a un computer ben programmato per realizzare un Quartetto. Questo Quartetto non era geniale. Posso anche dire che era di una certa banalità. Era convenzionale. Perché, se la macchina avesse fatto qualcosa di troppo insolito o straordinario, tutti avrebbero detto: «vedete, la macchina delira!». Perché le persone siano convinte dell'utilità del computer per fare musica, bisognava che questa musica fosse accettabile da tutti. Vi sono oggi dei ricercatori, come il signor Barbaud<sup>118</sup> per esempio, che fanno l'analisi di opere musicali attraverso il computer. E si può far funzionare la macchina anche nell'altro senso, se così si può dire, come nella famosa storia della macchina di Chicago, in cui, se si metteva un maiale da un lato, ne uscivano salsicce dall'altro. E poi, quando sono finiti i maiali, si è fatta funzionare la macchina in senso inverso: si mettevano salsicce da un lato e ne uscivano maiali dall'altra parte! Mi scuso per questo paragone un po' grossolano a proposito dei bei lavori del signor Barbaud, che mette nel suo computer dello Chopin e ottiene delle analisi musicologiche dall'altra parte, ma che può anche far funzionare la macchina in senso inverso, e fabbricare dello Chopin artificiale, dello Chopin sintetico. È legittimo o no?

Vorrei dire subito che in materia d'arte sono convinto che non vi siano porte con su scritto: «accesso vietato». Sono convinto che in arte si debbano aprire tutte le porte e testare tutte le possibilità. Inoltre, come lei mi diceva poco fa, ebbene, ci sono altri esempi. È certo che l'arte cinematografica deve molto alla macchina – non tutto, evidentemente – ma essa deve la sua stessa esistenza alla macchina. Ma non è una novità. In ogni tempo nell'arte sono intervenute macchine semplici, per esempio nell'architettura. Nel libro già vecchio ma ancora molto importante di Choisy sulla *Histoire de l'architecture*<sup>119</sup>, quando egli per esempio ha definito con precisione le macchine semplici di cui si servivano gli egiziani per innalzare i loro monumenti, ha dimostrato che la macchina poteva intervenire in un'arte come l'architettura senza sminuire in nulla il valore delle cose. Non bisogna esagerare il bisogno dell'artista di

<sup>116</sup> [Lejaren A. HILLER, 1924-1994].

<sup>117</sup> [Leonard ISAACSON].

<sup>118</sup> [Pierre BARBAUD, 1911-1990].

<sup>119</sup> [A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1899].

fare tutto da sé. C'è un certo beotismo nell'idea che il merito dell'artista sia sminuito dall'impiego di una macchina, come se, insomma, il suo merito risiedesse unicamente in una sorta di abilità manuale e che la macchina lo dispensi in maniera illegittima. Dopo tutto, Raffaello non soltanto si serviva della quadrettatura per fare degli ingrandimenti, ma faceva dipingere una parte dei suoi quadri dai suoi discepoli. L'atelier è sempre stato una realtà artistica che presuppone, di conseguenza, una collaborazione da parte dei sottoposti, insomma, con un capomastro. Non vedo veramente nessuna specie di controindicazione totale nell'utilizzazione di procedimenti che fanno uso di sottoposti. Direi perfino che la macchina ben impiegata può liberare l'artista da certi lavori di esecuzione che non farebbero altro, insomma, che affaticarlo inutilmente spezzando lo slancio della sua ispirazione. Inoltre, attraverso procedimenti in definitiva meccanici, talvolta si possono realizzare cose molto belle. Lei sa senza dubbio che attraverso il fotomontaggio, per esempio, si riescono a fare dei visi assolutamente ideali dal punto di vista della bellezza. Dunque tutto ciò è forse quello che si potrebbe definire come una sorta di crimine contro l'arte? Niente affatto! Beninteso, non bisogna che l'artista obbedisca alla macchina. Beninteso, la macchina non serve a tutto. E ancora, bisogna vederlo nel dettaglio, ma in ogni caso, ovunque essa può sostituirsi senza pericolo di indebolire l'attività manuale dell'artista, non vedo assolutamente la ragione di rifiutare questa sorta di azione che, insomma, è una facilitazione dell'arte senza che vi sia necessariamente diminuzione di valore. Ma le dirò subito quella che a mio avviso potrebbe essere l'obiezione. Il fatto che, evidentemente, certe invenzioni assolutamente straordinarie, come quelle del genio, non sarebbero state possibili in questo modo. In ogni caso, non vedo alcuna illegittimità, ma forse a questo proposito lei mi porrà almeno un'obiezione, una difficoltà.

**F.R.** Mi chiedo soltanto se non ci si scontri con alcuni limiti.

**É.S.** Con alcuni limiti... Sì, è esattamente quello che intendevo dirle quando le dicevo che le soluzioni date a certi problemi da parte dei geni non possono essere trovate in questo modo. A mio avviso è questa la differenza fra il talento e il genio. Tutto ciò che il talento può fare, anche la macchina può ripeterlo se ben utilizzata. Ma è proprio nel momento in cui interviene il genio che la macchina

diventa inutile, perché, per definizione, il genio è la potenza che risolve i problemi insolubili. Di fronte a un problema la macchina ne dà la soluzione soltanto se questa soluzione esiste. Se il solo possibile meccanico deve farla uscire dal computer senza alcuna opposizione; ma nel momento in cui c'è una contraddizione nei dati del problema, la macchina si ingrippa e si arresta. Ed è qui che interviene il genio.

Ecco perché, pur riconoscendo che in futuro l'idea di opera d'arte fatta interamente a macchina potrà apparire ad alcuni come un incubo, io ammetto tuttavia che ci potranno essere macchine che avranno molto talento, ma aggiungo anche che esse non avranno mai nessuna genialità.

### **Archives (INA) des interventions radio et TV d'Étienne Souriau**

[Suit : titre, durée, titre de la collection, société de programmes, canal de diffusion, code, identifiant de la notice, date d'enregistrement, date de diffusion, notes].

1. *La parodie*, 00:19:10, « Connaissance de l'homme », RDF, Chaîne non déterminée (X), PHD85009070, 31/07/1947 (04/08/1947), [avec P. Sipriot, M. Roques, A. Mannet, C. Enval].
2. *Esthétique des sens : l'ouïe [1]*, 00:06:49, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024543, 26/01/1948 (28/01/1948).
3. *Esthétique des sens : la vue [2]*, 00:07:41, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024542, 26/01/1948 (04/02/1948).
4. *Esthétique des sens : le toucher [3]*, 00:08:08, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024541, 26/01/1948 (11/02/1948).
5. *Esthétique des sens : le mouvement [4]*, 00:10:20, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024558, 16/02/1948 (18/02/1948).
6. *Esthétique des sens : le goût [5]*, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024559, 16/02/1948 (25/02/1948).
7. *Esthétique des sens : l'odorat [6]*, 00:08:59, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86022477, 28/02/1948 (03/03/1948).
8. *L'art chez les animaux : l'architecture [1]*, 00:12:00, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86022546, 20/03/1948 (24/03/1948).
9. *L'art chez les animaux : la musique [2]*, 00:10:00, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86022545, 20/03/1948 (31/03/1948).
10. *L'art chez les animaux : la musique [3]*, 00:11:20, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024577, 06/04/1948 (07/04/1948).
11. *L'art chez les animaux : mimique et imitation [4]*, 00:11:00, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85024576, 06/04/1948 (14/04/1948).
12. *La formation de la pensée : sentiments esthétiques [1]*, 00:10:00, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), 19/11/1948

- (20/11/1948).
13. *La formation de la pensée : sentiments esthétiques [2]*, 00:09:30, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86023385, 19/11/1948 (27/11/1948).
  14. *La formation de la pensée : sentiments esthétiques [3]*, 00:11:30, « Heure de culture française », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86023387, 19/11/1948 (04/12/1948).
  15. *Le développement esthétique des sentiments : les sentiments sexuels [1]*, RDF, Chaîne non déterminée (X), PHD85025653, 10/12/1948 (11/12/1948).
  16. *Le développement esthétique des sentiments : l'émotion pure [2]*, RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD85025652, 10/12/1948 (18/12/1948).
  17. *L'homo artifex*, 00:17:30, « Connaissance de l'homme », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86063723, 18/04/1950 (24/04/1950), [discussion avec M. Tournier].
  18. *La structure de l'univers radiophonique*, 00:25:58, « Connaissance de la radio », Centre d'Études Radiophoniques, RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD86059571, 21/07/1950 (31/07/1950).
  19. *L'imagination*, 00:11:45, « Connaissance de l'homme », RDF, Chaîne Nationale (CN), PHD86067136, 05/12/1950 (11/12/1950), [discussion avec G. Caillet].
  20. *Le théâtre* (extrait de « Toulouse-Lautrec »), 00:23:44, « L'art et la vie », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD86060809, 04/01/1951, [avec G. Charenso, C. Roger-Marx, A. Boll, Ph. Soupault].
  21. *Conférence du Centre d'Études radiophoniques : Étienne Souriau*, 00:47:35, Centre d'Études Radiophoniques, RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD88002601, 02/06/1951, [suivi d'une discussion avec J. Tardieu, E. Fulchignoni, B. Blin].
  22. *Sans titre*, 01:15:00, « Le sillage des ondes », RTF, Paris 4 (P4), PHD89011764, 30/05/1954 [débat avec É. Fuzellier, P. Fresse, A. Francis].
  23. *L'art de la connaissance*, 00:28:30, « Thèmes et controverses », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89001574, 21/02/1957 (22/02/1957), [avec P. Sipriot, R. Amadou, M. Brion, R. Huyghe].
  24. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [1]*, 01:02:00, « Radio Sorbonne », RTF, Paris Inter (PT), PHD89033633, 13/11/1957.
  25. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [2]*, 00:56:33, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033634, 20/11/1957 (08/02/1958).
  26. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [3]*, 00:54:40, « Radio

- Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033635, 04/12/1957 (15/02/1958).
27. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [4]*, 00:55:46, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033641, 11/12/1957 (22/02/1958).
  28. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [5]*, 00:58:08 , « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033636, 08/01/1958 (10/04/1958).
  29. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [6]*, 01:02:37, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033637, 15/01/1958 (03/02/1958).
  30. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [7]*, 01:02:51, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033638, 22/01/1958 (15/02/1958).
  31. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [8]*, 00:59:16, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033639, 29/01/1958 (15/02/1958).
  32. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [9]*, 00:52:23, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033640, 05/02/1958 (19/02/1958).
  33. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [10]*, 01:00:09, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033642, 12/02/1958 (31/05/1958).
  34. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [11]*, 00:58:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033643, 19/02/1958 (07/06/1958).
  35. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [12]*, 00:57:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne non déterminée (X), PHD89033644, 26/02/1958 (13/03/1958).
  36. *Quelques études sur l'imagination [1]*, 00:58:31, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033645, 12/03/1958 (03/04/1958).
  37. *Quelques études sur l'imagination [2]*, 00:55:10, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033646, 19/03/1958 (03/04/1958).
  38. *Quelques études sur l'imagination [3]*, 00:54:27, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033647, 26/03/1958 (14/04/1958). [Cours 15].
  39. *Quelques études sur l'imagination [4]*, 00:59:10, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033648, 16/04/1958

- (05/05/1958).
40. *Quelques études sur l'imagination [5]*, 01:00:38, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033649, 23/04/1958 (05/05/1958).
  41. *Quelques études sur l'imagination [6]*, 00:58:03, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033650, 30/04/1958 (16/05/1958).
  42. *Quelques études sur l'imagination [7]*, 00:58:20, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033651, 07/05/1958 (23/05/1958).
  43. *Les fonctions individuelles et sociales de l'art [13]*, 00:54:05, « Radio Sorbonne », RTF, France IV Haute-Fidélité (F4), PHD89033652, 14/05/1958 (03/06/1958).
  44. *Réponse de M. Souriau qui tient pour la pureté de l'art radiophonique* (extrait de « Quelques problèmes esthétiques de radio et de télévision »), « Heure de culture française », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89030524, 01/08/1959 (07/08/1959).
  45. *Philosophie d'artistes*, 00:58:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033653, 01/03/1961.
  46. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [1]*, 00:55:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033655, 29/11/1961.
  47. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [2]*, 00:57:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033656, 06/12/1961.
  48. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [3]*, 00:53:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033657, 13/12/1961.
  49. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [4]*, 00:56:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033658, 20/12/1961.
  50. *Goût, art et culture au temps des Lumières (1)*, « Analyse spectrale de l'Occident », RTF, France III Nationale (F3), PHD89010586, 01/01/1962 (13/01/1962), [avec P. Sipriot, J. Guéhenno, P. Francastel].
  51. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [5]*, 00:56:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033659, 10/01/1962.
  52. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [6]*, 00:55:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033660, 17/01/1962.
  53. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [7]*, 00:53:30, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033661, 24/01/1962.
  54. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [8]*, 00:57:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033662, 31/01/1962.
  55. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [9]*, 00:15:00, « Radio Sorbonne », RTF, Ondes courtes (OC), PHD89033663, 01/02/1962

- (10/02/1962).
56. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [10]*, 00:56:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033664, 14/02/1962.
  57. *Cours de M. le professeur Étienne Souriau [11]*, 00:54:00, « Radio Sorbonne », RTF, Chaîne Nationale (CN), PHD89033665, 21/02/1962.
  58. *La musique sur le plan scientifique : musique et machines* (Interview de G. Charbonnier), 00:45:00, « Magazine des sciences », ORTF, France Culture (FC), PHD99264245, 03/12/1964 (16/12/1964), [F. Le Lionnais, B. Horowicz, G. Charbonnier].
  59. *Domaine de l'esthétique* (extrait de « *Esthétique et langage* »), 00:58:40, ORTF, France Culture (FC), PHD99254707, 24/06/1965 (22/10/1965), [avec G. Charbonnier, J. Keim].
  60. *Le traitement de la folie par l'art* (extrait de « *Hommage au Docteur Jean Vinchon* »), 00:31:30, ORTF, France Culture (FC), PHD99201764, 10/11/1965 (22/11/1965), [avec J. Rollin-Weiss, G. Charbonnier].
  61. *Sans titre*, 00:57:00, « Heure de culture française », ORTF, France Culture (FC), PHD99253687, 01/12/1966 (03/01/1967), [avec R. Chastel, R. Cogniat, R. Martin, R. Moutard Uldry].
  62. *Le sens artistique des animaux*, 00:18:35, « Sciences et techniques », ORTF, France Culture (FC), PHD98011611, 03/05/1967 (12/05/1967).
  63. *Le rêve*, 00:52:39, « Les grands problèmes de la psychologie » (n. 1), ORTF, CPF86649886, (26/02/1972), [débat avec C. Fayard, M.A. Malfray, D. Huisman, R. Major, Ch. Maillant, J. Laurent, G. Lux, M. Achard, P. Guth, J. Mills, A. Le Gall, A. Teillard].
  64. *Entretien avec F. Reiss [1]*, 00:30:00, « A propos de », ORTF, France Culture (FC), PHF10007908, 06/12/1972 (30/08/1973).
  65. *Entretien avec F. Reiss [2]*, 00:29:15, « A propos de », ORTF, France Culture (FC), PHD99245493, 06/12/1972 (11/09/1973).
  66. *La musique de son temps : 2<sup>ème</sup> partie, Orient et Occident*, 00:57:05, « Arcana connaissance de la musique », Antenne 2 (A2), CPB75055819, 23/02/1975, [avec P. Desfons, M. Brion, G. Delerue].
  67. *Blaise Pascal*, 00:58:00, « Les idées et les hommes », Télévision Française 1 (TF1), CPA77059602, 06/07/1977, [débat avec J. Mesnard, P. Seban, Ph. Sellier, P. Guenancia, M. Druon, H. Birault, M. de Certeau, M. de Gandillac].