Le musée de philosophie
Cousin et Malraux

Daniel Whistler

Royal Holloway, University of London

Résumé : Mon article propose une lecture de Victor Cousin en compagnie de André Malraux afin de comprendre l'historiographie éclectique de Cousin comme, en partie, une description des conditions d'entrée dans un musée de philosophie, une spécification des conditions minimales nécessaires au devenir-mémoriel des objets philosophiques. C'est-à-dire, le musée imaginaire de philosophie de Cousin est construit à partir de quatre opérations de virtualisation—l'espassément, la figuration, la sérialisation et la caractérisation—et c'est en tant que résultat de ces procédures que Cousin peut par la suite se lancer dans l'accumulation éclectique des philosophies passées. C'est en fabulant un passé sur un plan univoque avec des figures basales distinctes assemblées dans des séries de continuités et de singularités que la pratique cousinienne de l'historiographie de la philosophie se constitue.

Mots-clés : musée, abstraction, figure, caractérisation, virtuel

Abstract : This article reads Victor Cousin alongside André Malraux, in order to envisage Cousin's eclectic historiography as, in part, a description of the entry-conditions into a philosophy-museum, a specification of the minimal threshold required for the becoming-memorialised of philosophical objects. That is, Cousin's imaginary philosophy-museum is constructed out of four operations of virtualisation—espassément, figuration, serialisation and characterisation—and it is as a result of these procedures that Cousin can thereby undertake the eclectic accumulation of past philosophies. It is by fabulating a past on a univocal plane with distinct basal-figures assembled into series of continuities and singularities that the Cousinian practice of the historiography of philosophy is constituted.

« La philosophie ne devait plus être une science, mais une histoire. »

—Jules Barthélemy-St-Hilaire à propos de Victor Cousin [1]

1. Jules Barthélemy-St-Hilaire, *Victor Cousin : sa vie et sa correspondance* (Paris : Hachette, 1895), vol. 1, p. 303. Je dois beaucoup de ce qui suit à la perspicacité et à l'amitié d'Adi Efal-Lautenschläger, ainsi qu'à Oriane Petteni qui a amélioré à la fois le contenu et la forme de ce texte (et mes recherches en général).

1 Introduction : Les historiographies ministérielles

Si le musée absolu, qui est à la fois un sujet et une substance, est devenu virtuel—selon l'affirmation célèbre d'André Malraux—si ses objets ne se trouvent pas derrière une vitrine ou sur des murs blanchis à la chaux, mais sur Internet, en pensée ou sur une page, alors pourquoi les philosophies ne pourraient-elles pas également entrer dans ce « musée sans murs » ? De fait, les objets philosophiques ne sont-ils pas entrés dans un musée imaginaire de ce genre dès qu'il y a eu *des* histoires de la philosophie ? De tels musées philosophiques ont servi de dépositoires dans lesquels les philosophies passées – celles que le conservateur de musée a daigné conserver – ont été rangées, restaurées et exposées sous un nouvel angle les unes à côté des autres. Et enfin : qu'est-ce que l'historiographie éclectique de Victor Cousin en particulier sinon, en partie, une description des conditions d'entrée dans un musée de philosophie, une spécification des conditions minimales nécessaires au devenir-mémoriel des objets philosophiques ?

Mon article propose une lecture de Cousin en compagnie de Malraux dans le but de répéter sa construction implicite d'un musée de ce genre. Il s'intéresse aux opérations auxquelles Cousin soumet des objets philosophiques afin qu'ils remplissent les conditions nécessaires à leur mémorialisation dans le musée de philosophie, un espace virtuel produit à partir d'une logique idéaliste de l'histoire de la philosophie. Ce qui suit cherche à répondre à la question suivante : quelles pratiques rendent possible la circulation des philosophies passées dans l'espace muséal éclectique de Cousin ?

Cependant—bien évidemment—ce geste revient déjà à lire l'historiographie cousinienne à l'encontre de sa nature : pas seulement en raison de la juxtaposition de son éclectisme avec le musée imaginaire de Malraux, mais aussi, et plus fondamentalement, en raison de l'acte même de supposer n'importe quelle opération contingente sous-jacente à sa construction d'un domaine de l'histoire de l'histoire de la philosophie—car Cousin insiste plutôt sur l'évidence naturelle des histoires philosophiques qu'il raconte.

Par exemple, dans sa recension de l'*Histoire comparée des systèmes de philosophie* de Degérando de 1825, Cousin contraste la vérité évidente de son propre matériel avec sa mutilation et son occultation aux mains de Degérando : « La méthode adoptée par M. Degérando est trop artificielle pour être bonne » ; elle « dérange nécessairement les proportions et l'ordre réel d'un système » et « en dénature totalement la physionomie véritable ». [2] Autrement dit, les philosophies passés existent indépendamment de la plume de l'historien, et le critère d'une bonne historiographie de la philosophie repose sur la fidélité avec laquelle elle les laisse se manifester comme elles sont *véritablement*. Les pratiques de Cousin répondent à ce critère : elles constituent « une méthode qui tend à reproduire les systèmes tels qu'ils ont été réellement, et à les représenter sous les couleurs et avec le caractère qu'ils ont eu dans l'esprit de leurs auteurs, à leur époque et dans la marche générale de l'humanité. » [3] L'historiographie de Cousin est

2. Victor Cousin, « Revue d'*Histoire comparée des systèmes de philosophie,* par M. Degérando, » *Journal des Savans* Juillet 1825, p. 437-8.

3. *ibid.*, p. 437.

« plus naturelle, plus franche » et expose « les pensées sous leur forme naturelle. » [4] De plus, comme souvent chez Cousin, il s'agit en fin de compte d'un geste politique : l'artificialité de Degérando découle d'une tendance robespierriste et kantienne—à la fois despotique et révolutionnaire—à « [faire] comparaitre devant lui tous les systèmes, à les interroger comme du haut d'un tribunal, et au lieu de les laisser parler pour eux-mêmes véritablement et en toute indépendance, à leur poser toujours et à tous la même question, dans les mêmes termes. » Au contraire, avec l'éclectisme, « une philosophie plus libre a commencé à émanciper l'histoire ». [5]

En opposition à cette rhétorique d'une naturalité qui serait évidente, ma reformulation du projet de Cousin dans les termes du musée de philosophie est une manière d'initier une dénaturalisation de son historiographie de la philosophie et d'identifier les opérations spécialisées par le biais desquelles Cousin *lui aussi* construit un domaine extrêmement artificiel : l'histoire de la philosophie. Les pages qui suivent s'intéressent donc à la création par Cousin [6] d'un objet philosophique – à savoir, les philosophies passées. Et si leur idée sous-jacente—à savoir, que l'historiographie de Cousin fonctionne *aussi* comme un artifice—est relativement banale, la description des opérations particulières par le moyen desquelles Cousin réalise le processus de « déréalisation et d'intellectualisation » du passé, sera plus intéressante, je l'espère. Ces opérations étant, selon Bourdieu, « particulièrement vraies de l'historiographie des idées et surtout de l'historiographie de la philosophie ». [7]

Cousin écarte les concurrents qu'il juge artificiels au nom d'un pouvoir intellectuel et institutionnel. En effet, les opérations que je décris dans cet article font partie d'une pratique cousinienne plus générale du *rendre-officiel*, c'est-à-dire de la transposition d'un espace d'idées concurrentes en un espace d'idéaux hégémoniques. Et c'est de plus la raison pour laquelle le dernier Malraux est pertinent à convoquer ici : comme Cousin, la perspective historiographique de Malraux est déterminée, au moins indirectement, par une position d'autorité politique (de la même façon que Cousin fut ministre de l'instruction publique en 1840, Malraux fut ministre de l'information de 1945 à 1946 et ministre aux affaires culturelles entre 1958 et 1969). Dans son projet *La psychologie de l'art* [8], les objets d'art deviennent officiels par le même procédé que chez Cousin, c'est-à-dire par la médiation du musée imaginaire. Cependant, plutôt que de dissimuler cette métamorphose derrière la façade de la « nature », Malraux la met en valeur. Il refuse d'encourager « l'illusion d'un *style neutre* », et, à la place, il envisage l'artiste et, plus révélateur encore, l'historien de l'art comme motivé par « une volonté de transformer ». [9]

Par conséquent, alors que je n'affirme certainement pas qu'il y ait une influence cousinienne sur Malraux ou qu'il y ait une congruence générale entre leurs projets, je

4. *ibid.* ; Victor Cousin, *Cours de philosophie (1828) : Introduction à l'histoire de la philosophie*, dir. Patrice Vermeren (Paris : Fayard, 1991), 33.

5. Cousin, « *Histoire comparée* », p. 438.

6. Lucie Rey, *Les enjeux de l'histoire de la philosophie en France au XIX^e siècle. Pierre Leroux contre Victor Cousin* (Paris : L'Harmattan, 2013), p. 27.

7. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, ed. Randal Johnson (New York : Columbia University Press, 1993), p. 32.

8. Selon l'usage, j'utilise 'la Psychologie de l'art' pour faire référence au projet malrucien qui s'étend de l'ouvrage *Le musée imaginaire* en 1947 jusqu'à *La métamorphose des Dieux* dans les années 70.

9. André Malraux, *Les voix du silence* (Paris : Pléiade, 1951), p. 315, 322.

soutiens qu'il y a néanmoins des points de conjonction par lesquels la logique idéaliste plus explicite de Malraux peut éclairer les processus correspondants chez Cousin, qui informent la construction de son musée imaginaire.

2 L'addition sans fin, ou à l'intérieur du musée

Le sujet de ce qui suit est donc une réflexion sur les moyens par lesquels Victor Cousin construit son musée de philosophie. Pour ce faire, il faut expliquer les quatre opérations constitutives suivantes : (1) « l'espassément » (2) la figuration (3) la sérialisation et (4) la caractérisation. Cependant, pour commencer, il est utile de distinguer cet ensemble d'opérations de deux autres ensembles de processus qui sont en jeu dans l'historiographie de la philosophie cousinienne—c'est-à-dire que, en plus des opérations qui produisent le champ spécifique de l'histoire de la philosophie, on trouve également celles qui sont en jeu dans la genèse du domaine de la philosophie en général ainsi que les pratiques éclectiques avec lesquelles Cousin parcourt le domaine déjà constitué de l'histoire de la philosophie et intervient dans son champ.

Il est à noter que, lorsqu'il s'agit de la construction du domaine philosophique en général, Cousin n'a pas honte de son constructivisme. Il célèbre au contraire la rupture du philosophe avec le monde naturel ; le sujet humain déforme et reforme les objets naturels en objets philosophiques : « Que fait l'homme ici ? Il fait ce qu'il a fait précédemment ; il crée, en accord avec la nouvelle idée dominante, un autre monde que celui de la nature, un monde dans lequel, faisant abstraction de tout le reste, il perçoit désormais seulement son caractère divin. » [10] Dans des termes qui anticipent la *Psychologie de l'art* de Malraux, Cousin continue : en transformant la nature en philosophie, « l'homme a métamorphosé les choses en leur donnant forme ». [11] La philosophie est avant tout un processus poïétique.

De plus, Cousin est très clair concernant les procédures spécifiques qui définissent sa méthodologie éclectique dans le cadre du musée de philosophie déjà constitué. Elles sont premièrement une question d'extension maximale : « La qualité qui nous distingue, que nous recherchons le plus et dont nous sommes le plus fiers, c'est l'étendue... Dans tout, nous aspirons à la complétude » [12]—et, dans l'histoire de la philosophie, cela signifie l'addition cumulative de tout ce qui est vrai dans les philosophies passées. « Je n'exclurai rien, » insiste Cousin : « La philosophie... accepte toutes [les idées], les combine et les réconcilie dans le sein d'un vaste système où chacune trouve sa place. » [13] L'historiographie de la philosophie est reformulée comme un processus infini [14] d'assemblage des vérités dans un tout, toujours plus étendu. « Rien n'est exclu, tout est accepté, tout est compris. » [15]

Avant de se tourner vers le troisième ensemble d'opérations en jeu dans la genèse du champ de l'histoire de la philosophie en particulier, on peut déjà discerner des

10. Cousin, *1828 Cours*, p. 30.
11. *ibid.*, p. 24.
12. Victor Cousin, « Préface » à W.G. Tennemann, *Manuel de l'histoire de la philosophie*, trans. Cousin (Paris : Pichon, 1829), p. viii.
13. Cousin, *1828 Cours*, p. 95, 234.
14. E.g. « [la] philosophie, la raison avance sans cesse. » (*ibid.*, p. 168)
15. *ibid.*, p. 38.

moments préliminaires de proximité entre les projets de Cousin et ceux du dernier Malraux. L'historiographie de Malraux a aussi des tendances éclectiques : le musée fonctionne comme un conteneur toujours croissant d'objets d'art assemblés éclectiquement, « une identité indéfiniment ouverte à toutes les différences, mêmes les plus résistantes » [16]—une identité qui, de fait, ressemble à l'absolu hegelien en tant que, dans les deux cas, « le passé est conservé dans la mesure où il constitue une figure de l'absolu—un absolu qui n'est rien d'autre que la récupération ou l'*Erinnerung* de toutes ses figures passées. » [17] Selon Blanchot, Malraux « fait du musée une nouvelle catégorie, une sorte de pouvoir qui, à l'époque à laquelle nous sommes arrivés, est en même temps la raison de l'histoire—en tant qu'elle est exprimée et achevée par l'art— ... la conscience même de l'art, la vérité de la création artistique » [18]. De la même façon que, chez Cousin, la philosophie devient consciente dans l'historiographie éclectique, où les vérités du passé sont déposées dans un ensemble toujours en extension, chez Malraux, c'est le destin de tout art d'entrer dans le musée et— dans le lieu où chaque œuvre est juxtaposée aux autres—la vérité de l'art est finalement révélée. De plus, cela s'applique par excellence aux textes de Malraux qui prennent eux-mêmes les caractéristiques du musée imaginaire en réalisant ces processus d'additions cumulatives sans fin et en devenant eux-mêmes, ce faisant, des assemblages d'objets d'art révélateurs.

3 L'espassément, ou la surface

Afin que l'histoire de la philosophie soit possible, le matériel philosophique doit être distribué le long d'un plan autonome. C'est la première condition de possibilité de la construction d'un musée de philosophie cousinien et, à la suite des réflexions d'Efal sur la rationalité historiographique (qui seront un point de référence constant de ce qui suit), on peut la nommer « espassément », « espacement du passé » ou « la mise en place du passé ». [19] Le matériau est étalé sur « une sorte d'atlas sur lequel l'historien peut littéralement avancer et se déplacer afin de positionner son monument »—« une spatialisation du flux temporel historique » de la philosophie. [20] Afin de pouvoir reconnaître les caractéristiques pertinentes des philosophies passées et de les analyser, l'ensemble du passé de la philosophie doit être étalé sur une surface continue, afin, par exemple, que Cousin puisse comparer le système cartésien avec le système kantien en tant que deux manifestations univoques d'une chose qui s'appelle la « philosophie ». Le passé doit être aplani dans un continuum de « philosophies ». [21]

Alors que le processus d'espassément est souvent occulté dans les textes de Cousin, Malraux le met au contraire en avant. Lorsqu'un objet entre dans le musée, il est distribué le long d'un plan univoque d'« art », le faisant ainsi devenir une « œuvre d'art », sans tenir compte de sa fonction, de son usage ou de son origine : « Nous

16. Jean-Pierre Zarader, « La Pensée de l'art : André Malraux dans le miroir de Hegel », *Revue André Malraux* 21.2 (1989), p. 174.

17. *ibid.*, p. 166.

18. Maurice Blanchot, *L'amitié* (Paris : Gallimard, 1971), p. 18.

19. Adi Efal, *Figural Philology : Panofsky and the Science of Things* (London : Bloomsbury, 2016), p. 133-4 ; Adi Efal, « Le "regard philologique" de Warburg » in *Images re-vues* 4 (2013), p. 7.

20. Efal, *Figural Philology*, p. 140, 58.

21. Rey désigne ainsi la surface spatialisé et historique de Cousin comme « un catalogue plat où toutes les solutions sont déjà données *a priori*. » (*op. cit.*, p. 37).

discutons de ces œuvres *en tant que peintures*, comme si elles appartenaient au même domaine', de sorte que « le terme « peinture » désigne à la fois la voûte de la chapelle Sixtine et la plus ignoble épreuve en couleur. » [22] Les objets sont redistribués sur la base d'une logique entièrement immanente au monde de l'art, de la même manière que Cousin redistribue les matériaux philosophiques sur la base d'une logique des catégories philosophiques coupées de toute influence étrangère.

Catana identifie un certain nombre de suppositions implicites au processus décrit ci-dessus. Tout d'abord, ce processus présuppose que la philosophie (ou l'art) soit une discipline autonome capable d'être isolée des catégories ou des schèmes classificatoires étrangers. Au pire, cette supposition finit par être « trompeuse » (par exemple, séparer un champ « philosophique » autonome d'un champ « théologique » déterminé dans la pensée scholastique). [23] Deuxièmement, l'opération d'espassément présuppose une définition de la philosophie « essentialiste » ou, du moins, univoque, c'est-à-dire que « le sens du terme "philosophie" soit resté inchangé ». [24] Par exemple, afin d'entrer dans le musée malrucien, un objet doit adopter la catégorie universelle et indifférente d'« art »—et le prix est semblable pour entrer dans le musée de philosophie. Son effet le plus visible est la *dehistoricisation* de l'histoire de la philosophie qui en résulte. Rey et Mélès soulignent tous deux « la non-historicité de l'histoire de la philosophie [comme] fondement de l'éclectisme », en raison de sa redistribution des matériaux philosophiques d'après d'autres critères que celui du temps chronologique strict. [25] L'entrée dans le musée de philosophie requiert une métamorphose qui transforme la séquence temporelle des évènements philosophiques en une série idéale ordonnée autrement. De fait, ce que Mélès dit de cette caractéristique de l'historiographie chez Cousin peut être généralisé : « L'histoire n'est recevable à titre de classification [philosophique] que si elle est *construite* et non simplement reçue. » [26] Ou, comme Cousin l'écrit lui-même, « Nous ne voulons plus rien avoir à faire avec les systèmes, les écoles ou les époques d'une chronologie simple ; mais il s'agira au contraire d'un cadre temporel supérieur. » [27]

4 La figuration, ou les contours

Selon sa première femme Clara, « Souvent, le soir, [Malraux] étalait des papiers recouverts de caractères d'imprimerie, d'ornements typographiques et d'illustrations sur un immense plateau ; après quoi, muni de ciseaux et d'un pot de colle, il "montait" des livres, comme une couturière le ferait avec une robe. » [28] Sous la plume de Lyotard, Malraux devient ainsi un « créateur de créations, une sorte de méta-artiste », fabricant « des chef-d 'œuvres de haute couture ». Et Lyotard file la métaphore en déclarant que Malraux se sentait contraint de « prendre des ciseaux, de la colle et

22. Malraux, *op. cit.*,p. 64, 515.
23. Leo Catana, *The Historiographical Concept 'System of Philosophy' : Its Origin, Nature, Influence and Legitimacy* (Leiden : Brill, 2008), p. 288-90.
24. *ibid.*, p. 14.
25. Rey, *op. cit.*, p. 115-6 ; Baptiste Mélès, *Les classifications des systèmes philosophiques* (Paris : Vrin, 2016), p. 118.
26. Mélès, *op. cit.*, p. 19.
27. Cousin, *1828 Cours*, p. 103.
28. Cité dans Jean-François Lyotard, *Signé Malraux : Biographie* (Paris : Grasset, 1996), p. 81-2.

des œuvres du monde entier, et de faire un montage » [29] : au milieu de son océan de papiers, il a produit quelque-chose « presque comme une mosaïque ou un collage de Matisse, avec des paragraphes, et même des phrases, découpés aux ciseaux et collés sur des pages blanches avec de la glue. » [30] Et ce sont ce genre de pratiques qui sont en jeu dans la deuxième opération préliminaire à la construction du musée—celle de la figuration.

Sur la surface continue de l'histoire philosophique, l'historien de la philosophie doit distinguer les contours des unités ou des figures distinctes—ce que Lovejoy appelle les « idea-unities ». [31] Celles-ci sont des tranches figurées qui sont identifiées par un processus de distinction. [32] Comme Cousin l'écrit, « Pour connaître tous les replis d'une idée, il faut la considérer toute seule, il faut la séparer de toutes les autres. » [33] Cependant, Cousin lui-même varie dans son identification des contours précis de ces figures basales. Parfois—comme le passage ci-dessous le suggère—« l'idée » joue un rôle fondamental pour découper le plan spatialisé de l'histoire : elle agit comme la « manière d'être privilégiée de la raison éternelle », et de ce fait, entreprendre l'histoire de la philosophie, c'est les « détacher de leur forme ». [34] Bien plus, c'est cet axe de l'historiographie cousinienne qui nourrit les critiques récentes de Mélès, d'après lesquelles, chez Cousin, « les systèmes philosophiques se réduisent naturellement à une liste de thèses, à un squelette spéculatif d'apparence arbitraire, simple conjonction sécable [d'idées] isolables. » Les classifications cousiniennes *a priori* des systèmes philosophiques passés échouent donc selon Mélès, parce que « la chaine déductive est inessentielle » à l'entreprise cousinienne ; elle échoue à attribuer une structure architectonique à l'histoire de la philosophie, assemblant à la place « une simple collection » d'idées détachées de leur contexte spéculatif. [35] Néanmoins, Mélès exagère quelque peu. Cousin identifie *également* les systèmes en tant que figure basale de son historiographie de la philosophie. Ainsi, dans son cours sur l'histoire de la philosophie prononcé en 1828, Cousin affirme à la fois que les idées sont « les seuls objets appropriés à la philosophie » et insiste également sur la fonction basale des « systèmes vrais » qui sont « valables à travers différentes époques de l'histoire de la philosophie ». [36] Catana a souligné à bon droit que « Cousin suit la supposition de Brucker que toutes les philosophies passées se sont efforcées d'ériger des systèmes philosophiques et il demande aux historiens de la philosophie, tout comme Brucker, de reconstruire ces systèmes philosophiques dans leur récit. » [37]

29. Lyotard, *op. cit.*, p. 81-2.

30. Curtis Cate, *André Malraux : A Biography* (New York : Fromm, 1998), p. 246.

31. Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being : The Study of the History of an Idea* (Harvard : Harvard University Press, 1936), p. 3.

32. Efal, *Figural Philology*, p. 64-5.

33. Cousin, *1828 Cours*, p. 167.

34. *ibid.*, p. 125, 130.

35. Mélès, *op. cit.*, p. 145-9, 166. C'est-à-dire que l'historiographie cousinienne ne répond pas au critère suivant : « une classification est *a priori* quand elle est conceptuellement pure et non simplement empirique, quand elle est complète et non simplement exhaustive, quand elle est nécessaire et non simplement possible. » (*op. cit.*, p. 21)

36. Cousin, *1828 Cours*, p. 34, 21.

37. Catana, *op. cit.*, p. 228. Selon Catana, cela signifie que les unités basales de Cousin ont « les quatre traits du concept de « système philosophique » suivants : (a) un système de philosophie est autonome par rapport aux autres disciplines non-philosophiques ; (b) toutes les doctrines inscrites dans les différentes branches de la philosophie peuvent être déduites d'un ou de peu de principes ; (c) en tant que système

En dépit de l'ambivalence de Cousin à ce sujet, l'idée que l'opération de figuration est une condition de possibilité de la genèse du domaine de l'histoire de la philosophie reste implicitement vraie tout au long de son œuvre. [38] La figure—soit idée, soit système—est le chantier principal du travail de « retro-poiesis » du musée de philosophie. Elle suppose, pour reprendre les termes d'Efal, une « séparation, un tri, un arrachement et une sélection de réalités ». [39] La figure—comme Malraux avec ses ciseaux—marque les contours et partage le plan autonome de l'histoire de la philosophie, de telle façon que certains segments sont chargés de signification du fait qu'ils sont distingués de l'arrière-plan de la surface. L'idée et le système sont deux silhouettes de ce type qui désossent les matériaux philosophiques. Le moment d'abstraction est central dans ce processus : « La figure est toujours ou bien « en chemin » vers l'abstraction ou bien de retour à partir d'elle » [40] L'acte d'encadrer nécessite une mise entre parenthèses de l'arrière-plan plane, un changement d'attention qui est rendu possible par le découpage de nouveaux contours.

Les moments d'abstraction sont par conséquent centraux dans la construction du musée malrucien. Malraux écrit,

> Les choses sont essentiellement ce qu'elles pourraient devenir dans le domaine privilégié [du musée] où elles « acquièrent une immortalité »—mais où, pour cette raison exacte, elles perdent certains de leurs attributs : profondeur réelle en peinture, mouvement réel en sculpture. Car chaque art prétendant représenter implique un processus de réduction. [41]

Cette réduction par laquelle les objets entrent dans le musée imaginaire implique, comme Malraux l'énumère, un dessaisissement de fonction [42], une standardisation des dimensions [43], un éclairage artificiel [44], et même, parfois, une perte de couleur [45]. Toutes ces transformations travaillent à « libérer [l'œuvre] de son environnement ». [46] Et, selon Malraux, la photographie est devenue l'instrument indispensable pour effectuer cette réduction figurale : photographier un objet, c'est assez le réduire— le distinguer—pour qu'il puisse entrer dans le musée : « Ainsi la photographie devenait-elle captive d'une réalité *isolée*, « une tranche de vie » rendue signifiante par son isolement – par la destruction de l'autonomie du monde environnant. » [47] D'après l'ontologie perverse de Malraux, les œuvres d'art ne sont achevées—elles ne deviennent finalement art—que dans leurs reproductions photographiques :

autonome, il comprend toutes les branches de la philosophie ; (d) les doctrines inscrites dans ces différentes branches de la philosophie sont cohérentes de manière interne ». (*op. cit.*, p. 3)

38. Antoine-Mahut a montré comment la figure de Descartes (même si son concept de « figure » diffère) fonctionne dans le développement philosophique de Cousin—un exemple de ce type de processus est décrit dans la référence suivante : (Delphine Antoine-Mahut, « Figures of Descartes in 19th century France »,in Jorje Secada and Cecilia Wee (ed.), *Cartesian Mind*, London Routledge, 2020.

39. Adi Efal, « Gravity of a Figure », *Journal of Visual Art Studies* 12.1 (2013), p. 45.

40. Adi Efal, « Figural Distinction in the Plastic Domain » *Reuven Israel and Shay Azoulay* ([exhibition catalogue] : Tel-Aviv Museum of Art, 2011), p. 69.

41. Malraux, *op. cit.*, p. 273.

42. *ibid.*, p. 51, 12-3.

43. *ibid.*, p. 19.

44. *ibid.*, p. 26.

45. *ibid.*, p. 45-7.

46. *ibid.*, p. 38.

47. *ibid.*, p. 300.

> La reproduction a révélé toute la sculpture mondiale. Elle a multiplié les chef-d 'œuvres reconnus, promu d'autres œuvres au rang qui leur était dû et lancé quelques styles mineurs – dans certains cas, on pourrait même dire : les a inventés... Qu'y ont-ils perdu ? Leur qualité d'objets. Qu'y ont-ils gagné ? La plus grande signification de style qu'ils puissent assumer. [48]

L'objet bénéficie de ces réductions et soustractions ; il devient plus pleinement lui-même—une œuvre d'art. En effet, les livres de Malraux eux-mêmes, qui reproduisent plusieurs séries de ces reproductions photographiques, sont le lieu même où le musée imaginaire est rendu manifeste : il rend les œuvres d'art à elles-mêmes en les réduisant photographiquement—entrer dans le musée malrucien signifie prendre une nouvelle figure.

Comme nous l'avons noté ci-dessus, lorsqu'il s'agit de la construction du domaine de la philosophie en général, Cousin reconnait volontiers ce processus de métamorphose par le biais de l'abstraction et de la réduction. « Toute lumière est dans l'abstraction » écrit-il, ce par quoi il entend que : « La philosophie dégage la pensée de toute forme extérieure... [en] la tradui[sant] en une formule abstraite, nette et précise. » [49] Lorsqu'il s'agit de la construction du domaine de l'*histoire de la philosophie*, cette reconnaissance de la valeur de l'abstraction est la plus évidente dans l'analyse du système par Cousin ; car, selon la reconstruction de Catana de la position cousinienne, « Les penseurs passés méritent une place dans l'histoire de la philosophie seulement s'ils ont élaboré un système philosophique »—ou, plus significativement, s'ils peuvent être reconstruits systématiquement. [50] Le prix d'entrée dans le musée de philosophie est le devenir-systématique—c'est l'abstraction que toutes les philosophies passées doivent subir pour compter aux yeux de Cousin. Et les implications constructivistes d'un tel principe sont claires ; en fait, Catana le minimise considérablement lorsqu'il écrit qu'« il y a un risque sérieux d'imposer ici une structure ». [51] Choisir de manière répétée la même figure basale sans discrimination sur la surface spatialisée revient à dessiner des contours nouveaux ; c'est passer au crible, arracher et distinguer à nouveau. Un tel processus génère évidemment des victimes—« la disparition radicale de parties entières de l'histoire de la philosophie », selon une critique de longue date de Cousin [52]—néanmoins, c'est le prix de la construction d'un musée dans lequel les philosophies passées peuvent être légitimisées et rendues officielles.

5 La sérialisation, ou le montage

Les figures basales sont répétées le long d'un plan spatialisé, et sont ainsi organisées en différentes configurations, motifs, séries. Selon Efal, « Une figure est une créature sérielle : l'isolation d'une figure sur une surface doit être exécutée comme un dessin successif » [53]. L'histoire de la philosophie est donc figurée comme une série de systèmes

48. *ibid.*, p. 42-4.
49. Cousin, *1828 Cours*, p. 73-5.
50. Catana, *op. cit.*, p. 3. C.f. Mélès, *op. cit.*, p. 20.
51. Catana, *op. cit.*, p. 285.
52. Rey, *op. cit.*, p. 34. Comme Catana l'écrit, « Le concept de "système philosophique" a servi de principe d'exclusion dans l'histoire de la philosophie. » (*op. cit.*, p. 297)
53. Efal, *Figural Philology*, p. 41.

ou d'idées, et la signification dans l'histoire de la philosophie est déterminée par des relations de variation et de répétition entre les différents termes des séries. C'est-à-dire que la conséquence principale des opérations d'espassément et de figuration est que, dans le musée de philosophie, le sens est généré par les modalités de la sérialisation—« les éléments de variation, nuance, transfiguration ... et les séquences de transition ». [54] Et cela, par conséquence, est la troisième condition de possibilité du devenir-officiel de l'histoire de la philosophie dans le musée. La sérialisation désigne le fait que la création de sens ici « n'est plus imitative ou représentative mais répétitive et combinatoire » [55].

Le concept de série est fondamental à tout musée : les « méthodes sérielles » de la variation, de la permutation, de la résonance, de la progression, de la rotation et de la réversion, ainsi que de la conjonction et de la disjonction—donnent sens aux objets exposés. Elles forment une « typologie de la répétition ». [56] Bien sûr, il y a des séries homogènes et fermées, dans lesquelles le sens est dérivé d'une identité pré-établie, comme il y a des séries dynamiques et productives, où le sens est un produit des différentiels évènementiels [57] ; cependant, toutes ces sortes de séries sont possibles en vue de la construction du musée-philosophique.

Mélès note que ce qui est en jeu ici c'est « le *type d'ordre* qu'un philosophe reconnait dans la pluralité des systèmes philosophiques », c'est-à-dire, si les philosophies passées sont classifiées « par ajout ou par combinaison, en arbre ou en tableau, par addition ou par multiplication ». [58] Mélès lui-même reconstruit deux des schèmas les plus célèbres de Cousin à cet égard ; cependant il est peut-être plus important de reconnaître que les histoires de la philosophie cousiniennes atteignent leur point le plus expérimental quand il s'agit de sérialiser les philosophies passées : Cousin fait sans cesse varier l'ordre des systèmes passés ou des idées passées, mettant en scène et remettant en scène à maintes reprises les affinités et les rivalités entre philosophes et racontant de nouvelles histoires de la transition d'une secte à une autre et d'un mouvement à un autre. De même, Malraux assiste à « la rivalité des toiles entre elles » dans son musée imaginaire : il décrit ainsi de quelle manière le « rapprochement d'un grand nombre d'œuvres de même style crée les chefs-d'œuvres de ce style ». Il poursuit : « L'orfèvrerie romane rejoint la sculpture de son époque, et révèle sa vraie signification dans des séries de photographies où reliquaires et statues prennent la même importance. » [59]. Ce qui compte sont les juxtapositions, les conjonctions et les disjonctions qui résultent de l'addition continue de reproductions artistiques aux pages de ses livres en extension permanente. Malraux sérialise constamment les œuvres d'art, exactement comme

54. *ibid.*, p. 8-9.

55. Christine Blättler, « Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff », *Weimarer Beiträge : Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 49.4 (2003), p. 508.

56. *ibid.*, p. 507.

57. Christine Blättler, « Serial Sixties auf Französisch : Zur Ambivalenz der Serie », *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7.2 (2012).

58. Mélès, *op. cit.*, p. 17, 14.

59. Malraux, *op. cit.*, p. 16-7, 22. On peut mentionner ici un troisième grand historien-ministre : Goethe. Chez lui à Weimar, Goethe a couvert les murs de sa *Sammlungszimmer* avec des variations des 26,000 gravures qu'il possédait—il tente constamment des permutations nouvelles en resérialisant l'espace d'exposition—pour obtenir, aligné sur ses recherches sur la morphologie des plantes, des modèles formels qui étaient auparavant non-réalisés.

Cousin sérialise encore et toujours les philosophies du passé sur les pages devant lui. C'est la vérité par le biais du montage.

6 La caractérisation, ou le diagnostic

> Les figures qui perdent dans la reproduction à la fois leur signification originale en tant qu'objets et leur fonction n'y sont plus qu'œuvres d'art—Pour diverses qu'elles soient, tous ces objets œuvrent en vue de la même tâche... Grâce à l'unité apparente imposée par les reproductions photographiques à une multiplicité d'objets... un style semble émerger en tant qu'entité réelle, et non comme une simple classification—comme quelque chose ressemblant, plutôt, à l'histoire de la vie d'un grand créateur. [60]

Pour Malraux, les séries produites dans le musée témoignent toutes de *styles*. Des vérités stylistiques nouvelles naissent des opérations d'espassément, de figuration et de sérialisation : « A la question : "Qu'est-ce que l'art ?" nous répondons maintenant : "Ce par quoi les formes sont transmuées en style." » [61] Ainsi, lorsque Malraux écrit à propos d'une « véritable anthologie qui vient à l'être » ou qu'il mentionne « une autre hiérarchie », il fait allusion à la révélation de séries continues dans son musée imaginaire—« des méta-artistes imaginaires »—qui émergent le long des œuvres assemblées – abstraites bien que partielles identités nommées styles. [62] Les « styles » désignent donc les points de répétition et de convergence dans les séries du musée ; ils articulent un type de sens généré par la combination de figures basales le long d'un plan spatialisé—« la vie persistante de certaines formes émergeant encore et toujours comme des spectres du passé. » [63]

Malraux fait également allusion à un deuxième type de sens—un effet-surface dérivé de la reconnaissance plus générique des styles, et il l'appelle l'accent. Malraux parle de « distinguer dans certaines figures une voix distincte du chœur collectif du style auquel elles appartiennent... Bien que [la voix] soit toujours liée au style auquel elle appartient, il y a toujours un accent qui lui est particulier ». [64] Il s'agit ici d'un second type de sens localisé dans les divergences minimales et les variations d'après un style commun. Les accents désignent les différentiels qu'il faut discerner parmi des grandes lignes de continuité dans le musée ; ils représentent une marque figurale de distinction entre les œuvres individuelles, tandis que les styles dénotent des marques figurales de distinction entre des séries. On peut trouver des notions analogues dans l'histoire de la philosophie cousinienne, de « l'esprit commun de tous les systèmes » auquel il se réfère à maintes reprises et les marques communes des écoles philosophiques, comme le sensualisme du dix-huitième siècle, jusqu'aux marques distinctives du cogito cartésien, du scepticisme kantien ou du fait volontaire biranien.

60. *ibid.*, p. 44.
61. *ibid.*, p. 270.
62. *ibid.*, p. 16-17, 44.
63. *ibid.*, p. 22.
64. *ibid.*, p. 570-1.

Par conséquent, il y a deux types de sens dans le musée de philosophie : « un sens générique sériel métonymique » [65], que Malraux appelle « le style » et que Cousin appelle « l'esprit commun », et des marques distinctives singulières—les différences spécifiques—dans ces séries, c'est-à-dire « les accents » selon Malraux. C'est de ces deux types de sens que l'historien ou l'historienne de la philosophie doit s'occuper au bout du compte, en vertu des opérations préalables d'espassément, de figuration et de sérialisation : il/elle reconnaitra ces marques—soit génériques, soit singulières—qui produisent une définition eidétique de chaque unité sur la surface continue du passé philosophique. Et, ce faisant, il/elle pratique une sorte de diagnostic, une forme de jugement qui portait traditionnellement le nom de *ars characteristica*—l'art d'intuitionner les traits de la figure découpée qui la déterminent, soit de l'intérieur, soit à partir de la série dans laquelle elle est exposée.

7 Conclusion : dénaturer Cousin

Le musée imaginaire de philosophie de Cousin est construit à partir de quatre opérations de virtualisation—l'espassément, la figuration, la sérialisation et la caractérisation—et c'est en tant que résultat de ces procédures que Cousin peut par la suite se lancer dans l'accumulation éclectique des philosophies passées. C'est en fabulant un passé sur un plan univoque avec des figures basales distinctes assemblées dans des séries de continuités et de singularités que la pratique cousinienne de l'historiographie de la philosophie se constitue. L'histoire de la philosophie nait d'abstractions, de transfigurations et de redistributions. En dépit de toutes ses protestations du contraire, il n'y a rien de « naturel » dans les pratiques sur lesquelles repose la méthodologie éclectique de Cousin.

De même, selon Malraux, l'art devient plus réel— le plus lui-même—quand il entre dans un musée imaginaire, quand il est abstrait de son emplacement concret et réduit aux séries de reproductions qui manifestent des significations, soit génériques, soit singulières. Blanchot a écrit au sujet de ce procédé de la dialectique malrucienne, qui mène « l'œuvre [d'art] de la pierre érigée, du cri rhythmique et psalmodié annonçant et réalisant le divin, aux statues qui lui donne forme, aux productions qui représentent l'homme, avant de devenir une figure d'elle-même. » [66] Et c'est précisément le cas aussi chez Cousin : la philosophie devient « une figure d'elle-même » sous son regard. Il essaie de libérer ce qui est distinctif dans les philosophies passées—c'est-à-dire de reconnaître leurs marques caractéristiques au moyen d'un quadruple processus de virtualisation.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que cette auto-figuration des philosophies est totalement contingente : le musée de philosophie ne doit pas forcément être construit de cette façon—ces opérations particulières ne sont pas forcement nécessaires—en fait, il n'y a pas de nécessité du tout d'en construire un. D'autres typologies de construction, d'autres dynamiques figurales que celles que j'ai décrit ci-dessus sont possibles. L'historiographie de la philosophie a son histoire aussi, et plusieurs philosophes ont trouvé consolation dans ce fait—ils ont beaucoup tenu à la *contingence* des opérations

65. Efal, *Figural Philology*, p. 129.
66. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1955), p. 319.

décrites ci-dessus—afin de se libérer de l'autorité suffocante de Cousin, perturbant et mutilant les histoires ministérielles du musée cousinien. Et toutes ces révoltes commencent avec la prise de conscience suivante, plutôt banale, mais néanmoins cruciale : il n'y a rien naturel dans la manière dont Cousin traite l'histoire de la philosophie.