



HAL
open science

Shaftesbury et les deux écritures de la philosophie

Laurent Jaffro

► **To cite this version:**

Laurent Jaffro. Shaftesbury et les deux écritures de la philosophie. Cahiers philosophiques, 2001, 89, pp.49-65. halshs-00174279

HAL Id: halshs-00174279

<https://shs.hal.science/halshs-00174279v1>

Submitted on 11 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Shaftesbury et les deux écritures de la philosophie

Laurent Jaffro

Il existe un préjugé contemporain assez répandu : poser la question de l'écriture, et en particulier de l'écriture philosophique, serait typiquement moderne, voire « postmoderne », dans la mesure où une telle question attesterait une sorte d'attitude surplombante et comme extralucide, en comparaison de la naïveté essentielle au naturel philosophe des classiques ; dans la mesure, également, où une telle position de surplomb serait profondément subversive, parce qu'elle relativiserait les prétentions philosophiques des auteurs en les insérant dans un mécanisme et un jeu qui les dépasse – et qui rend caduque la catégorie de l'auteur –, celui de l'écriture, voire de la « littérarité », dont les règles de production sont à la fois générales et autonomes. Étudier l'écriture de Descartes ou celle de Rousseau reviendrait à mener un travail dont ces auteurs étaient incapables, à démasquer des figures, des procédés, des schèmes qui animaient leur pensée à leur insu, en vertu d'une toute-puissance de l'écriture qu'ils ne pouvaient soupçonner.

Ce préjugé contemporain est celui d'une certaine vulgate, d'une culture que les sciences humaines doivent à certains développements importants de la critique littéraire. Si on se reportait aux auteurs, philosophes et critiques dont cette vulgate s'autorise, on verrait peut-être qu'ils ne succombent pas eux-mêmes à ce préjugé ou à cette caricature. Quoi qu'il en soit, un étudiant dans les humanités est encore persuadé que la question de l'écriture, surtout quand elle est appliquée aux philosophes, a des relents, sinon sulfureux, du moins ultramodernes.

On pourrait objecter que ce préjugé date déjà un peu, qu'il est des années 60-70, qu'on en est même débarrassé. C'est vrai sans doute, mais il a été remplacé par un préjugé du même type, qui remporte un plus grand succès encore, puisqu'il ne se cantonne pas au petit monde des étudiants et des professeurs, mais concerne aussi le monde de la presse et de la politique, et la société tout entière. Selon ce nouveau préjugé, la position de la question de la communication serait typique de notre situation contemporaine, parce que le développement actuel des médias serait sans précédent dans l'histoire de l'humanité. De bons esprits, adversaires des apologistes

du communicationnel, seraient cependant d'accord avec ces apologistes sur un point d'importance : les classiques ne s'intéressaient pas à la communication en tant que telle. Ils s'intéressaient au langage, à la chose publique, à l'usage des signes, à la rhétorique, etc., mais pas à la communication dans sa généralité.

Il y a une vingtaine d'années, être moderne ou « postmoderne », c'était poser la question de l'écriture ; cette question ne concernait qu'un cénacle. Aujourd'hui, être moderne ou « postmoderne », c'est poser la question de la communication, et c'est une question que tout le monde pose et comprend. Une différence essentielle entre ces deux questions tient au fait que la première, celle de l'écriture, doit être posée à propos des œuvres et conduit à s'intéresser aux œuvres, du moins matériellement au sens où elle pousse à lire, tandis que la seconde, celle de la communication, relègue d'emblée la catégorie de l'œuvre au rang de pièce de musée. Communiquer, ce n'est pas faire quelque chose, ou plutôt si c'est faire quelque chose, ce qui est fait c'est la communication elle-même. Ou si l'on veut, dans la question du « faire » communicationnel, « faire » ne signifie plus fabriquer ou produire, mais agir. C'est pourquoi la mode de la communication n'a pas conduit à une refonte de l'étude des textes ; cette mode en est même incapable, puisqu'elle s'intéresse à l'activité, non à la ποιησις. Une étude communicationnelle des œuvres, si elle existait, serait d'ailleurs extrêmement pauvre puisqu'elle exclurait dans son principe la compréhension de son objet. Cette mode de la communication peut cependant conduire à une refonte de l'enseignement des lettres et des humanités, qui consisterait précisément à les traiter, non comme des ensembles d'œuvres, mais comme des moyens d'expression et de communication, comme « du langage ». La question postmoderne de l'écriture restait une question lettrée, et soucieuse sinon des œuvres, du moins de ce qu'elle appelle des « textes » – c'est-à-dire des œuvres sans auteur ; la question postmoderne de la communication, quant à elle, est une question presque illettrée.

Nous avons là deux questions que les classiques, dit-on, n'ont pas posées. C'est pourtant faux. Il a été possible de le montrer en étudiant une œuvre, celle de Shaftesbury, qui est à la charnière des époques et qui porte à son comble la poétique classique de la philosophie. Œuvre moderne, pour plusieurs raisons. Parce qu'elle contribue à la fondation des Lumières, qui incarnent de manière indissociable un idéal de libre parole et une pratique de la communication prudente, voire réservée ; parce qu'elle légitime l'intrusion de la fiction dans la philosophie, et de la philosophie dans la fiction, et préfigure de la sorte les grandes conquêtes romanesques de Fielding et de Diderot ; parce qu'elle renouvelle les conceptions classiques du génie et de l'imagination, et les adapte d'une manière qui sera bientôt romantique ; parce qu'elle rend possible une double conception de l'écriture, d'un côté l'écriture de la fiction, du dialogue, de

la fable, voire du roman, de l'autre l'écriture de soi, ouvrant ainsi la double dimension moderne de l'écriture, entre fiction et thérapie. Œuvre classique, cependant, et la plus classique de son temps, parce qu'elle procède à ces transformations en réactualisant les théories et les pratiques anciennes de l'imitation, du génie, de l'enthousiasme, et en particulier – c'est l'objet de cet exposé – de l'écriture. Fielding et Diderot sont rendus possibles par un long détour, qui est un retour à Marc Aurèle, Épictète, Aristote, Platon. Ma première question est : quel est le legs que Shaftesbury reçoit des Anciens, à propos de l'écriture ? Ce legs est triple.

Le legs des Anciens

Tout d'abord, et cela n'a rien d'étonnant, Shaftesbury reprend les analyses de la *Poétique* d'Aristote (et des Français Le Bossu et Rapin), en particulier sur l'imitation, et les pratiques de Platon en tant qu'il est un poète de la philosophie, c'est-à-dire auteur de dialogues. L'imitation, et en particulier l'imitation des caractères qui est à l'œuvre dans le genre du dialogue, est le sol sur lequel s'établit la partie poétique, au sens classique, de la philosophie de Shaftesbury.

Le deuxième héritage est plus inattendu : la compréhension de l'écriture chez Shaftesbury doit beaucoup à la tradition rhétorique. On se tromperait à dire que comme la rhétorique, c'est l'art de la parole, il est étrange qu'une théorie de l'écriture puise aux sources rhétoriques d'un Cicéron et d'un Quintilien. D'abord, il suffit de noter que pour Shaftesbury l'écriture est une technique particulière, bien que dotée d'un privilège considérable, d'une communication dont la rhétorique est tout simplement la théorie. Mais plus avant on relèvera que la rhétorique est associée traditionnellement à deux dimensions qui sont fondamentales pour une compréhension de l'écriture. D'une part, la rhétorique, même et surtout sous l'aspect de l'éloquence judiciaire, c'est aussi une herméneutique qui engage une interprétation de l'écrit¹. D'autre part, la rhétorique comporte traditionnellement, au titre de sa première partie qui est l'invention, un lien étroit avec l'art de la mémoire². Mais, dira-t-on, quel rapport entre l'art de la mémoire et la question de l'écriture ? C'est précisément là qu'intervient le troisième héritage antique de Shaftesbury.

La physique, l'éthique et la logique des stoïciens, et en particulier la version du système qu'en donne le stoïcisme impérial, sont proprement ressuscitées par Shaftesbury. La logique comporte toute une théorie de l'usage critique des représentations. Comment travailler l'imagination qui nous affecte, comment la détourner ou la retourner en une représentation

1. Voir Kathy Eden, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition. Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, New Haven, Londres, Yale UP, 1997.

2. Voir Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1987.

correcte, comment la réduire à ce qui doit être représenté ? Ces questions sont celles de la logique des stoïciens, mais aussi celles de la rhétorique. Du moins Shaftesbury établit un rapport précis entre les deux traditions. Dans une œuvre de 1710, *Soliloquy, or Advice to an Author*³, Shaftesbury conçoit le gouvernement de soi comme un dialogue avec soi-même, qui mobilise tout un ensemble de figures de rhétorique, en particulier celles qu'il dénomme – dans les *Ἀσκηματα*, rédigés principalement entre 1698 et 1707, dont le *Soliloque* est la théorie – la réduction et l'inversion. La rhétorique donne la technique de l'apostrophe, de l'adresse à un public ; l'exercice philosophique, dans la tradition stoïcienne, est un travail de gouvernement de soi, qui passe par une apostrophe de soi-même, parce que la raison, tout simplement, est un discours intérieur. Rien d'étonnant, donc, si le gouvernement de soi utilise une rhétorique. Mais c'est qu'il consiste essentiellement en une écriture, et aussi, bien évidemment, en une lecture. Contrôler mes représentations, c'est écrire dans la matière de l'imagination, au moyen de lettres tracées dans l'imagination ; cette écriture s'apprend et se consolide... en lisant et en écrivant. Ce travail doit être constamment remémoré, faute de quoi il se perd, Ce travail suppose donc un art de la mémoire, qui emploie comme technique principale une forme d'écriture, celle de tous les signes ou emblèmes qu'on utilise pour marquer ce qui doit être remémoré. Ce lien entre la logique stoïcienne et la rhétorique est pour Shaftesbury – qui est un grand lecteur du traité *Ad Herennium* – tout naturel. La mémoire et l'imagination, c'est en gros la même chose : c'est l'ensemble des représentations qui nous affectent et traînent en nous au point de nous miner et de nous aliéner, et qu'il convient de discipliner, trier, évaluer ; et à cette fin nous n'avons pas d'autre moyen à notre disposition que la mémoire et l'imagination. Elles sont à la fois la matière de l'esprit et son instrument. Quand la mémoire et l'imagination sont des instruments que l'esprit manie avec art, elles prennent le nom d'écriture.

Dans cette présentation sommaire, qui est une tripartition de l'héritage qu'a recueilli Shaftesbury, j'ai utilisé implicitement deux compréhensions différentes de l'écriture, la technique de soi ou technique de vie, et l'écriture comme instrument ou chiffre d'une communication publique indirecte – indirecte, c'est-à-dire écrite, précisément. Ces deux compréhensions correspondent à deux usages très différents, mais constamment mêlés. D'une part l'écriture sert à noter, à conserver, à commémorer, à compter. D'autre part l'écriture sert à raconter des histoires ou à camper des fictions. Les deux usages peuvent se confondre. Par exemple, si je tiens un journal dans lequel je me raconte, on peut dire à la fois que je prends des notes sur moi-même et que je raconte une histoire, et peut-être que je me raconte des histoires.

3. Shaftesbury, *Soliloque ou conseil à un auteur*, trad. D. Lories, Paris, L'Herne, 1994.

Mais cela n'empêche pas que les deux dimensions puissent être nettement distinguées. Il y a d'un côté une technique de notation, donc quelque chose qui relève essentiellement d'un art de la mémoire – et qui permet éventuellement le calcul : pas de calcul sans mémoire. De l'autre côté, quelque chose de plus artiste, de plus sophistiqué éventuellement, de moins rugueux, de moins ascétique peut-être. Appelons-le l'art des beaux discours. Une difficulté saute aux yeux. Une telle dénomination convient aussi bien à la parole. Et raconter une histoire ou, comme on dit, raconter des histoires, on peut le faire sans écrire, en parlant. Tandis que prendre des notes... Mais ne peut-on prendre des notes dans la mémoire, sans recours à l'écriture *stricto sensu*, ne peut-on faire un calcul « de tête » ou « mentalement » ? Là encore, l'écriture paraît prise en défaut, subordonnée à quelque chose de plus naturel qu'elle, au sens de quelque chose qui se passe de son artifice. Cependant, on acceptera sans doute l'idée que prendre des notes sans écrire *stricto sensu* c'est bien pourtant écrire, au moyen d'images, de procédés divers, etc., bref, que la mémorisation est elle-même une écriture qu'elle ait ou non recours à la plume. Il est curieux qu'on ne l'admette pas aussi aisément de l'autre écriture, celle qui fait les beaux discours et les histoires édifiantes. Pourtant, même parlés, l'histoire et le discours sont des totalités artistement construites, et consistent même en des ensembles très complexes de notations et de signes, de commémorations et d'anticipations, qui ressemblent fort à l'écriture, au sens où ce qu'ils font ressemble fort à ce que fait l'écriture, et même lui est tout bonnement identique, quand la parole est artiste et digne de ne pas être oubliée.

Une dualité

On ne dira donc pas qu'écrire c'est noter ou raconter, mais plutôt que noter ou raconter, par quelque moyen que ce soit, c'est toujours écrire. Une nouvelle difficulté : noter et raconter, est-ce si distinct ? N'y a-t-il pas un genre commun, dont relèvent la notation et l'histoire ? Oui, c'est évidemment la commémoration ou la remémoration – raconter une histoire, c'est aussi mémoriser. Dans ce cas, il faudra distinguer la notation comme une commémoration ou remémoration plutôt orientée vers soi, pour soi – à des fins principalement pratiques, techniques, éthiques –, et l'histoire ou la fable comme une commémoration ou remémoration plutôt orientée vers les autres, pour les autres – à des fins peut-être didactiques, en tout cas à des fins de communication. Cette présentation est sans doute simpliste. Mais elle est indispensable si on entend bien comprendre la question de l'écriture, et la manière dont Shaftesbury la pose.

Car il pose cette question d'une manière dualiste, radicalise la distinction entre les deux écritures qui vient d'être tracée. La dualité est marquée matériellement : deux œuvres, deux

vies, deux pays. Les Άσκηματα et les *Characteristics*, la vie ascétique et la participation aux offices, la Hollande et l'Angleterre. J'ai essayé de décrire, dans l'introduction de ma traduction des Άσκηματα, cette alternance entre les moments d'expansion publique – jusqu'à l'étouffement – et de repli salvateur qui rythme l'existence de Shaftesbury : la dialectique du dedans et du dehors concerne à la fois la succession des engagements politiques et des retraites méditatives, les séjours londoniens et les séjours dans la campagne du Dorset ou, mieux, à Rotterdam, et surtout l'écriture des *Exercices* et l'écriture de l'œuvre publiée. Les Άσκηματα consistent en deux carnets autographes, conservés au Public Record Office de Londres, écrits selon le principe du *commonplace-book* (comme un répertoire dont les entrées sont des notions et des citations), et destinés à transformer leur auteur – qui n'est pas encore un auteur à proprement parler – en philosophe écrivain. C'est donc précisément une écriture, celle, gymnastique, qui travaille le soi et l'imagination, qui est employée pour rendre possible l'autre écriture. L'exhortation de soi est requise comme un préalable privé de l'exhortation des autres. Il est naturel que les *Exercices* eux-mêmes situent la division et la relation entre les deux écritures.

Du premier carnet :

« Est-il donc possible que nous ayons des estomacs capables d'avaler des vérités fortes ou salutaires tant que nous n'aurons pas vomi cette ordure ? Que pouvons-nous espérer, sinon des nausées, des écœurements, des crudités, des indigestions ? – Que devons-nous faire, alors ? – Nous contenter d'une diète sobre ; observer un *régime* ; un genre de vie ; se réfréner. – Non, je dois au contraire suivre mon instinct et mon inclination ; je dois prendre une nourriture plus forte ; je dois sortir à l'air libre ; je dois exercer et entraîner mes membres. Alors n'hésite pas, et *écris* [je souligne], et pense, et dis la déité avec des mots sublimes ; déclame en termes pompeux sur la vertu. Exhorte les autres. Simule l'homme en santé ; agis comme un Caton, un Thræsea, un Helvidius, un Rufus. Mais attends-toi à le payer par la souffrance. Rappelle-toi quelle sera l'issue, puisque même à l'intérieur, en ton propre sein, ces choses ne doivent être approchées qu'avec précaution⁴. »

4. *Exercices*, trad. L. Jaffro, Paris, Aubier, 1993, p. 139. « Is it possible therefore that we should have stomachs to receive any strong or Wholesome Truth, till we have vomited up those Dreggs ? can we expect anything but Qualms, Nauseatings, Crudities, Indigestions ? – What must we do then ? – Be contented with slender Diet : observe a *Regimen* ; & Cours : refrain. – No. but I must follow my Instinct & Bent : I must eat stronger food : I must go out into the open Air : I must exercize & use my Limbs. – Go then, & write, & speak, & think high things of Deity. talk magnificently of Vertue : Exhort others. imitate a Man in health. act a Cato, a Thræsea, a Helvidius, a Rufus : but expect to suffer for this. Remember what will be the Event : since even *within*, in thy own Breast, these things are cautiously to be approach'd. » PRO 30/24/27/10, f 52, p. 102. Mes transcriptions des manuscrits sont littérales, sauf indication contraire.

Du second carnet :

« Cours donc à présent aux harangues et aux traités. Parle-moi de la liberté, de la patrie, de l'humanité, des systèmes, des modèles. *Écris* [je souligne], prêche, exhorte. Voici les déclamateurs. Ne vas-tu pas prêter l'oreille, admirer, te joindre, et te laisser mener⁵ ? »

L'écriture qui est visée par ces deux extraits (qui constituent par ailleurs un bon échantillon du caractère dialogique des *Ἀσκηματα*), c'est l'écriture publique, celle dont je disais qu'elle raconte des histoires à un public. Elle est présentée comme une exhortation des autres qui prend la forme du prêchi-prêcha ou de la déclamation. On peut penser au seul traité en forme que Shaftesbury ait écrit, et que John Toland a publié en 1699, l'*Enquête sur la vertu*. L'autre écriture qui est au principe même des *Ἀσκηματα* est décrite très précisément par eux :

« Prends connaissance de ton ouvrage. Prends connaissance de ton sujet, de la matière, des instruments, des règles. Le charpentier en a-t-il autant, l'architecte, le statuaire, le mathématicien en ont-ils autant ? Auraient-ils à tant œuvrer en chambre, à tant œuvrer sur le papier, à tant étudier, écrire, crayonner, s'exercer, eux, et n'en serait-il pas de même ici ? Pourquoi écrire ? Pourquoi toute cette activité, embellir, dessiner, crayonner, encore et encore, toujours la même chose ? Pour quoi faire ? – Pour quoi, sinon pour l'art ? Non pour la montre ; mais pour la pratique, l'exercice, le PROGRÈS... Écrire ; brûler aussitôt. Dessiner, et effacer. De la craie, un mur, une planche, tout ce qui te tombe sous la main... Alors réfléchis-y. Vois ce qu'il en est chez ces praticiens. Où ton industrie leur cédera-t-elle ? Ton attention, ton application, ton ardeur seront-elles moindres ? ... Mets-toi donc à l'ouvrage, exerce-toi, écris, compose, fais tes calculs, crayonne l'esquisse, les linéaments, les proportions. Examine, pratique, essaie. Aie toujours en tête une règle, une démonstration, un dessin, un plan ou un autre ; et laisse de côté l'autre sorte de plans⁶. »

Le contexte montre assez que cette écriture de soi est très exactement ce que les stoïciens appelaient l'usage critique des représentations, que Shaftesbury appelle ici *art and discipline*.

5. *Ibid.*, p. 327-328. « Now go to the Harangues & Treatises. tell me of Liberty, Country, Mankind, Schemes, Modells. write, speak, exhort. These are y^e Declaimers. wilt not thou hearken, & admire, concurr & be led ? » PRO 30/24/27/10, f 206, p. 300.

6. *Ibid.*, p. 237.

« Know thy Work. Know thy Subject, Matter, Instruments, Rules. has the Carpenter so many, the Architect Statuary Mathematician so many ? is there so much Closet-Work, Paper-Work, so much Studdy Writing Figuring Practicing there ; and not in y^e same manner here ? Why Writing ? Why this flourishing drawing figuring over & over y^e same still ? What for ? – What but for the Art ? Not for Shew : but for Exercize, Practice, IMPROVEMENT ... Writing : and then Burning. Drawing & rubbing out. Chalk, a Wall, Board, anything y^t comes to hand ... Mind then. See how it is with these Practitioners. Or shall thy Industry come behind ? thy Attention Application Fervour be less ? ... Apply therefore. exercize. write. compose. cast the Summs. chalk out the Design Lineaments Proportions. scan. practice. prove. be allways on some Rule, some Demonstration, some Draught, some Scheme or another : and let other Schemes alone. » PRO 30/24/27/10, f 151, p. 191 bis.

Mais, alors que les anciens stoïciens avaient une compréhension très technique de cet usage, Shaftesbury le décrit en termes esthétiques. Il passe d'une logique du jugement à une esthétique de l'existence.

On reconnaît sans peine la fonction de notation de l'écriture privée. Cette écriture est une pratique très commune dans la philosophie hellénistique, dont Pierre Hadot a montré qu'elle était un élément privilégié de l'arsenal technique de l'ἄσκησις⁷. Shaftesbury a pour *motto* une consigne d'Épictète, tirée des *Entretiens*, III, 24 : « Garde ces pensées, de nuit comme de jour, à portée de la main. Écris-les, lis-les. »

Nous avons là l'ossature de la conception que Shaftesbury se faisait de l'écriture. La technique de soi, d'un côté, et de l'autre l'écriture publique. Ou encore la gymnastique de l'apprenti philosophe, du *proficiens*, et puis les prétentions de l'auteur, du philosophe-écrivain. Ou, comme je l'ai dit, les notations et les histoires. Et ces deux écritures s'articulent selon un rapport de préparation. Il faut bien s'exhorter soi-même, au moyen d'une « rhétorique domestique », avant d'exhorter les autres, au moyen de la rhétorique au sens le plus large et de la poétique au sens le plus précis.

Mais ce n'est qu'une ossature, à laquelle il faudrait donner un peu de chair. Pour ce qui est de l'écriture comme technique de soi, la chair manque. Les *Exercices* de Shaftesbury comportent surtout des tendons et des nerfs. Les nerfs sont les différents procédés de la « rhétorique domestique » apostrophe, dialogisme, voire théâtre intérieur sur le modèle de Shakespeare, inversion, réduction, etc.⁸ La chair et la peau sont en revanche abondantes pour ce qui est de l'écriture publique. Je vais donc essayer de préciser maintenant ce qu'est l'écriture publique, du moins lorsqu'elle a été solidement établie par le travail ascétique préparatoire qu'accomplit l'autre écriture.

L'écriture publique

On doit d'abord poser une question élémentaire. Peut-on analyser l'écriture publique dans les mêmes termes que l'écriture de soi ? On est tenté de répondre par la négative, dans la mesure où l'on sait que Shaftesbury les oppose radicalement. Mais il le faut bien, puisqu'elle doit relever d'un genre commun, l'écriture. La description élémentaire de l'écriture publique dans les termes qui ont été utilisés pour décrire l'écriture de soi permet de situer le point exact de

7. Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, 3^e éd., Paris, Institut d'études augustiniennes, 1992.

8. Pour une étude appuyée sur les *Caractéristiques* plutôt que sur les *Exercices*, voir Françoise Badelon, « Entre satire et humour. Shaftesbury et le théâtre élisabéthain », *Revue de métaphysique et de morale*, 2 (1999), p. 161-172.

divergence entre ces deux techniques. L'écriture de soi était un travail sur les représentations et imaginations par le moyen des représentations et imaginations. On peut considérer également que l'écriture publique s'adresse à des représentations et imaginations afin de les modifier. Seulement, il ne s'agit pas des représentations de celui qui écrit sur lui-même, ou dialogue avec soi. Il s'agit des représentations d'un public auquel l'auteur s'adresse. C'est là le point de divergence que nous cherchions. L'écriture ascétique apostrophe des représentations, des « fantasmes », qu'elle modifie au moyen d'autres représentations, les bons δόγματα, les évaluations correctes. L'écriture de l'écrivain s'adresse à des représentations (je ne dis pas « apostrophe des représentations », j'expliquerai bientôt pourquoi) qui sont les représentations communes à un public. Elles ont un nom technique dans le lexique stoïcien. Ce sont les « prolepses », les prénotions. Les représentations chargées de modifier ou du moins d'agir sur ces représentations du public ne se limitent pas aux dogmes que porte avec elle l'écriture publique, mais comprennent aussi tous les dispositifs formels de cette écriture. Pourquoi l'auteur ne saurait-il apostropher les prénotions, avec cette rudesse par laquelle l'ascète apostrophe ses imaginations ? Simplement parce que les prénotions sont des préjugés, positifs ou négatifs, communs à un public. Ce sont des précompréhensions encore confuses et parfois déplacées de ce que la philosophie seule expose et comprend rigoureusement et adéquatement.

Par conséquent, il ne convient pas d'apostropher ces prénotions, au risque de les choquer, mais de s'adresser à elles avec réserve et précaution, c'est-à-dire indirectement. Le dialogue avec les autres ne peut pas avoir la franchise et la rudesse du dialogue avec soi. Il s'agit bien toujours dans l'écriture d'un travail sur des représentations, mais les représentations communes à un public n'exigent pas le même traitement que les représentations, qui peuvent être cependant elles aussi communes, avec lesquelles se débat le *proficiens*. On remarque évidemment que la différence principale tient au simple fait que l'écriture publique s'adresse aux autres, ou plus précisément à un public, qui peut prendre diverses formes, mais qui est dans sa plus grande extension le public de ceux qui lisent. Cela ressemble fort à une lapalissade, mais cela nous permet de comprendre pourquoi l'écriture publique ne peut pas, le voudrait-elle, être ascétique. Nous voyons aussi que le stoïcisme n'est pas caractérisé seulement par le recours à l'écriture de soi, mais aussi par la pratique de l'enseignement.

Il s'agit maintenant de détailler cette technique par laquelle une écriture s'adresse indirectement à un public, travaille à modifier ses prénotions en s'appuyant sur elles (puisque'elle ne peut s'appuyer sur rien d'autre : les prénotions sont les semences de la compréhension dont est capable un public). J'ai emprunté à Michel Foucault une formule pour désigner l'écriture privée : la « technique d'existence » ou l'art de soi – formules que Foucault

reprend du lexique philosophique des Anciens. C'est à un auteur d'un tout autre horizon, Leo Strauss, que j'emprunte une formule pour désigner précisément l'autre écriture, publique, du philosophe : l'art d'écrire.

Il faut dire, avant de poursuivre sur ce point, un mot ou deux du secret. Il y a deux écritures pour Shaftesbury, et il y a donc deux secrets, c'est-à-dire littéralement deux séparations de l'auteur d'avec son public. Ces deux séparations marquent deux sortes de limites, très différentes, de la communication. Le premier secret est celui de l'écriture de soi. Il est radical et absolument nécessaire, pour deux raisons : 1 / Cette écriture ne s'adresse pas au public. 2 / Elle a une fonction de préparation à la publication, de constitution de l'autorité, et dans ce cas elle ne peut être divulguée sans une complète subversion. Le second secret, de l'écriture publique, est partiel et n'est que relativement nécessaire ; c'est-à-dire qu'il est certes nécessaire, mais non en raison de l'économie interne de l'écriture, en raison plutôt de l'ensemble de la politique de la publication. Les raisons de ce secret sont dans la difficulté, pour cette écriture qui s'adresse à des prénotions communes, de s'exposer directement sans violence pour ces prénotions ou sans violence de ces prénotions à son égard. Le secret de la technique de soi est une réserve structurelle de la communication ; le secret de l'art d'écrire est une prudence dans la communication.

La notion d'art d'écrire peut recevoir un sens restreint et un sens étendu. Le sens restreint est celui que lui donne Leo Strauss. Il s'agit de la contrainte, pour la philosophie qui s'adresse par l'écriture à un public nécessairement indéterminé de lecteurs, de se faire entendre des bons lecteurs, tout en évitant de choquer les lecteurs prévenus et de s'attirer, de la part des lecteurs malveillants, la censure. On en trouve une formulation célèbre dans les remarques sur Hemsterhuis de Diderot :

« Vous êtes encore un exemple, entre beaucoup d'autres, dont l'intolérance a contraint la véracité et habillé la philosophie d'un manteau d'arlequin, en sorte que la postérité, frappée de leurs contradictions dont elle ignorera la cause, ne saura que prononcer sur leurs véritables sentiments. [...] Moi, je me suis sauvé par le ton ironique le plus délié que j'aie pu trouver, les généralités, le laconisme, et l'obscurité. Je ne connais qu'un seul auteur moderne qui ait parlé nettement et sans détour ; mais il est bien inconnu⁹. »

L'art d'écrire n'est pas simplement l'ésotérisme, c'est la poursuite de l'exposition ésotérique au sein même de l'exposition exotérique. En effet, l'écriture publique est par définition exotérique. Elle doit donc présenter la particularité de pouvoir être lue de tous ceux

9. Diderot. *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1971, t. XI, p. 105. L'auteur en question est le baron d'Holbach.

qui savent lire, en un sens, et en un autre sens de ne pouvoir être vraiment lue que de ceux qui savent vraiment lire. Rappelons l'analyse classique de Strauss sur ce point :

« Cette littérature ne s'adresse pas à tous les lecteurs, mais seulement aux lecteurs dignes de confiance et intelligents. Elle a tous les avantages de la communication privée sans en avoir l'inconvénient le plus grand – celui d'atteindre seulement les relations personnelles. Elle a tous les avantages de la communication publique sans en avoir l'inconvénient le plus grand – la peine capitale pour son auteur¹⁰. »

Shaftesbury formule lui aussi ce principe dans *Sensus Communis* :

« Si on interdit aux hommes de dire sérieusement ce qu'ils pensent sur certains sujets, ils le feront ironiquement. Si on leur interdit même de parler sur ces sujets, ou s'ils estiment qu'ils courraient par là un véritable danger, alors ils redoubleront leur travestissement, s'envelopperont eux-mêmes dans les mystères, et parleront en sorte de ne pas se faire bien entendre, ou du moins pas clairement interpréter, par ceux qui sont prêts à leur causer du tort¹¹. »

Cette nécessité de l'art d'écrire, pour le philosophe, est une nécessité du recours à la poésie, à la fiction et aux fables. C'est du moins ce que Shaftesbury rappelle dans son *Soliloquy, or Advice to an Author* :

« Car tous les auteurs en général sont, en un sens, de profession, des maîtres d'entendement pour l'époque. Et pour cette raison, dans les temps anciens, les poètes étaient considérés comme des sages authentiques parce qu'ils dictaient des règles de vie et enseignaient la morale et le bon sens. Comment ils ont pu perdre cette ambition, je ne saurais le dire. C'est leur bonheur et leur avantage propres de ne pas être obligés d'exposer leur projet ouvertement. Et si tandis qu'ils prétendent seulement plaire, ils conseillent et instruisent secrètement, ils peuvent sans doute, aujourd'hui aussi bien qu'hier, être considérés comme les meilleurs et les plus honorables des auteurs¹². »

10. Leo Strauss, « La persécution et l'art d'écrire » (1941), trad. E. Patard, dans *Leo Strauss : art d'écrire, politique, philosophie*, éd. L. Jaffro, B. Frydman, E. Cattin et A. Petit, Paris, Vrin, 2001, p. 24.

11. *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, 3 vol., Londres, 1711 (noté désormais *Char.*), I, p. 71-72 ; *Characteristics*, éd. L. E. Klein, Cambridge, Cambridge UP, 1999, p. 34 : « If men are forbid to speak their minds seriously on certain subjects, they will do it ironically. If they are forbid to speak at all upon such subjects or if they find it really dangerous to do so, they will then redouble their disguise, involve themselves in mysteriousness and talk so as hardly to be understood, or at least not plainly interpreted, by those who are disposed to do them mischief. »

12. *Char.*, I, p. 155 ; éd. L. E. Klein, p. 70-71 : « For all authors at large are, in a manner, professed masters of understanding to the age. And for this reason, in early days, poets were looked upon as authentic sages for dictating rules of life and teaching manners and good sense. How they may have lost their pretension, I cannot say. It is their peculiar happiness and advantage not to be obliged to lay their claim openly. And if, while they profess only to please, they secretly advise, and give instruction, they may now perhaps, as well as formerly, be esteemed, with justice, the best and most honourable among authors. »

La question que le lecteur d'une telle déclaration ne peut manquer de se poser : quel est le contenu de cette instruction secrète que communique indirectement l'œuvre publiée de Shaftesbury ? La réponse ne peut pas être l'écriture de soi. Celle-ci n'est pas le contenu secret de la philosophie publiée, mais sa préparation privée. Elle reste une écriture, un entraînement, et non pas une doctrine. Nous avons vu la différence entre les deux secrets. La vraie réponse est à la fois simple et décevante. Simple, parce que le contenu de l'enseignement est l'antichristianisme, ou pour dire les choses positivement la piété philosophique, en particulier stoïcienne – la confiance dans le λόγος. Cette réponse est décevante, parce qu'elle tient en peu de lignes. On pourrait raffiner, et tirer d'une lecture minutieuse de l'œuvre publiée, selon les règles de l'art de lire straussien, des allusions à des éléments qui accompagnent naturellement une telle piété philosophique. En particulier, l'idée d'une circulation universelle de la vie et de la mort, contre l'idée chrétienne d'un état futur, et plus généralement les grands thèmes du « matérialisme » (le terme n'est pas vraiment adéquat) stoïcien et d'un déisme. La réponse reste décevante, parce que la réalité, l'effectivité de l'enseignement philosophique de Shaftesbury ne réside évidemment pas dans ces allusions, mais dans la totalité de l'enseignement exotérique. Si on considère que l'instruction secrète est le cœur de cette philosophie, et que l'art d'écrire enveloppe ce cœur dans les replis d'une peau, il est clair que le plus volumineux et le plus effectif, dans cette histoire, ce sont les replis de la peau¹³. Si la réponse est décevante, la question reste indispensable. Sans cette question, on ne comprend pas vraiment les *Caractéristiques*.

Styles et genres

L'art d'écrire a aussi un sens étendu, qui est le plus familier. Ce sont les techniques de l'écriture, mais aussi les techniques, plus générales, de la communication. Nous retrouvons là à la fois la poétique en tant que science de la production des œuvres et la rhétorique en tant qu'art de s'adresser à un public. L'art d'écrire au sens étendu est mis au service de l'art d'écrire au sens restreint : le choix des genres (structures de l'œuvre) et des styles (modes de l'allocution) est déterminé par la nécessité d'une exposition prudente de la philosophie¹⁴. Ce choix a un présupposé : le genre du traité et le style méthodique sont relativisés, deviennent un genre et un style parmi d'autres. On accepte sans peine que le traité ne soit qu'un genre littéraire

13. Voir les remarques de Stanley Rosen, selon lesquelles « les profondeurs sont contenues dans la surface, et seulement dans la surface », dans *Leo Strauss : art d'écrire, politique, philosophie, op. cit.*, « Leo Strauss et la possibilité de la philosophie », p. 259-278.

14. Les genres sont l'objet de la poétique. On ne peut pas dire que la rhétorique ait pour objet les styles *stricto sensu*, mais les manières de dire. Nous retrouvons là une difficulté déjà signalée, et peut-être levée : comme art de la communication, la rhétorique, adaptée à l'oratoire, peut cependant fournir à l'écrit lui-même les instruments qui permettent de le penser.

particulier, mais il est plus difficile d'accepter que la méthode en philosophie ne soit qu'un style parmi d'autres. Shaftesbury analyse le type d'allocution que supposent ce genre et ce style, et montre que ce type d'allocution n'est pas le plus approprié à la communication de la philosophie : il est dogmatique, lourd, voire soporifique.

Il faut dire aussi que le choix des genres et des styles n'est pas unilatéral, mais varié selon les nécessités. Plus précisément, on ne doit pas seulement dire qu'on choisit un style ou un genre parmi d'autres, mais qu'on les choisit toujours relativement à d'autres. Ainsi, le choix s'opère en quelque sorte en cascade : le traité n'est pas satisfaisant, donc on lui préfère le dialogue ; le dialogue est devenu impossible, donc on lui préfère l'essai ou la lettre. De même pour les styles : le style sublime doit être corrigé par le style critique ou satirique, et le mieux encore est le style simple. C'est que le choix d'un genre ou d'un style, pour l'exposition de la philosophie, est déterminé par la singularité de l'époque, c'est-à-dire par le mode d'allocution, la manière de s'adresser à un public, qui est possible dans telle époque et qui la caractérise. C'est la singularité de l'espace public contemporain qui est décisive. C'est pourquoi j'ai pu parler d'une « géopolitique » du goût à propos de cette question du choix des styles et des genres.

Il est temps de donner des indications plus concrètes, qui resteront nécessairement très schématiques. Il y a toujours un « premier choix », celui du dialogue pour les genres, et du sublime pour les styles. Mais ce « premier choix » est en réalité impossible ou insuffisant, et est destiné à être corrigé. En clair, l'écriture philosophique publique est toujours en deçà de son idéal, ou très éloignée de son origine – en revanche, l'écriture de soi reste toujours très proche de ses modèles originels, comme si elle était intemporelle, hors des époques ou des déterminations « géopolitiques ».

Le premier choix, pour les genres, est celui du dialogue, d'abord parce qu'il correspond le plus naturellement au dialogisme interne de l'activité philosophique, ensuite et surtout parce que ce genre remplit parfaitement les exigences de l'art d'écrire au sens restreint. Shaftesbury, qui pense évidemment à l'exemple platonicien, donne une définition structurale du dialogue. C'est un écrit dans lequel le commerce entre l'auteur et le lecteur est très indirect, parce que lui est substitué le commerce entre des personnages de fiction, dont aucun ne représente spécifiquement l'auteur. La communication va d'un personnage à l'autre, et non plus de l'auteur au lecteur. Par conséquent l'auteur est, dans un dialogue, une figure voilée. Inversement, l'intérêt du lecteur pour l'intention de l'auteur est brouillé, entravé, compliqué par l'interposition des personnages. Le dialogue met le lecteur dans la position du spectateur impartial. Lisons le *Soliloque* :

« Car ici l’auteur est anéanti ; le lecteur, n’étant l’objet d’aucune contention, ne signifie plus personne. Les partis dont les intérêts sont privés s’évanouissent tous deux d’un coup. La scène se présente elle-même, comme par hasard et sans concertation. Vous n’êtes pas seulement abandonnés à un jugement calme, détaché, de la signification qu’on délivre ; mais du caractère, du génie, de l’éloquence et de la manière des personnages qui la délivrent.

Et ceux-ci sont de vrais étrangers, à la faveur desquels vous n’êtes nullement intéressés¹⁵. »

Ce premier choix du dialogue est devenu malheureusement impossible. Le dialogue est une « écriture-miroir ». La fiction des personnages est le reflet d’une époque, qui est intercalée pour rompre la communication directe entre auteur et lecteur. Mais, sous sa forme platonicienne, le dialogue mime manifestement le naturel des Anciens. Un mime du naturel des contemporains, qui est tout artifice et plus exactement cérémonie – de la cour, de la bienséance, de la religion chrétienne – serait ridicule. C’est pourquoi le dialogue est à la fois le genre idéal et le genre révolu¹⁶.

Shaftesbury a écrit un dialogue, les *Moralistes* (1709), mais il l’a inséré dans une lettre de Philoclès à Palémon. Si le dialogue est impraticable directement restent à défaut d’autres genres, en particulier celui de la lettre et de l’essai (c’est-à-dire des « mélanges »). Quelques mots, seulement, sur le genre des mélanges : je disais que le dialogue, en tant que mime du naturel d’une société, est devenu impossible ; on pourrait dire tout aussi bien que le mime du naturel de la société – au sens de la compagnie – moderne, ce n’est pas le dialogue, mais l’essai ou les mélanges. Ce sont en effet des mimes d’une conversation. Shaftesbury décrit fort précisément le mode d’écriture de l’essai, comme un développement sans origine ni fin, par le milieu.

« On ne devrait pas non plus me refuser le titre d’auteur de mélanges, sous prétexte que j’ai fondé mes miscellanées sur un certain ensemble de traités déjà publiés. Les sols et les fondations ne sont d’aucune importance dans ce genre d’ouvrage qui, conformément à l’institution moderne, n’a proprement ni sommet ni base, ni commencement ni fin. En outre, je ne me bornerai d’aucune manière au contenu précis de ces traités ; mais, comme mes collègues mélangeurs, je saisirai l’occasion de varier souvent du sujet proposé, et je ferai toutes les

15. *Char.*, I, p. 201 ; éd. L. E. Klein, p. 90 : « For here the author is annihilated, and the reader, being no way applied to, stands for nobody. The self-interested parties both vanish at once. The scene presents itself as by chance and undesigned. You are not only left to judge coolly and with indifference of the sense delivered, but of the character, genius, elocution and manner of the persons who deliver it. These two are mere strangers in whose favour you are no way engaged. »

16. Sur la poétique du dialogue philosophique au XVIII^e siècle, en particulier chez Shaftesbury, voir Michael Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

déviations ou les excursions que je juge appropriées, tandis que j'avancerai dans mes essais vagabonds¹⁷. »

Le mélange n'est pas la conversation elle-même, mais sa représentation artiste. La société qu'il mime est celle de la compagnie des livres : le mélange est un commentaire. À la différence du dialogue, l'essai est très lié à l'exhibition d'un moi, le moi d'un auteur qui est surtout un lecteur. L'essai ou le mélange remplit donc moins bien que le dialogue les exigences de l'art d'écrire au sens restreint ; par définition, c'est un genre insuffisamment *réservé*. Mais il correspond mieux à la forme moderne de l'espace public ; ragoût ou fricassée, c'est le genre de la liberté de lire et de critiquer. Des lecteurs des *Caractéristiques*, depuis le XVIII^e siècle, ont relevé que Shaftesbury s'exposait davantage dans les *Mélanges* (qui en constituent le 3^e tome) et en particulier qu'il y dissimulait moins bien que dans les *Moralistes* (qui sont dans le 2^e tome) son antichristianisme. Cette différence est conforme à la distinction entre les exigences du dialogue et celles de l'essai. Elle est justifiée par la poétique qu'adopte Shaftesbury.

Mes remarques sur la question du choix du style resteront elles aussi elliptiques. Le choix du style est déterminé par les contraintes de l'allocution, selon la perspective rhétorique. L'allocution à l'état brut, c'est celle qui s'élançait vers le fantasme d'un public, d'une présence divine ou humaine, de manière naïve et incontrôlée. Tel est le premier style, sublime. Shaftesbury reconstitue une sorte d'histoire raisonnée des styles, depuis les origines qu'il trouve dans les mythes de Pan et d'Orphée, et dans la tradition homérique. L'invention des styles, dans cette géopolitique, va de pair avec la construction et l'évolution de l'espace public. Tout particulièrement, l'allocution devient critique, c'est-à-dire est appelée par les réactions du public à se contrôler elle-même. C'est la naissance du style satirique, qui est la meilleure technique pour déjouer ce que le style sublime peut avoir de massif. Quant au style qui remplit le mieux les exigences de l'art d'écrire au sens restreint, c'est le style simple, qui dissimule son ordre sous l'apparence du négligé le plus complet. Le style simple n'est pas le premier, mais presque le dernier, parce qu'il est au fond le plus artificiel. Cette insistance sur les styles revient bien sûr à congédier l'idée d'une primauté de la méthode dans l'écriture philosophique. Shaftesbury attire l'attention sur le fait que la méthode, si caractéristique de la philosophie

17. *Char.*, III, p. 8 ; éd. L. E. Klein, p. 342. « Nor ought the title of a miscellaneous writer to be denied me on the account that I have grounded my miscellanies upon a certain set of treatises already published. Grounds and foundations are of no moment in a kind of work which, according to modern establishment, has properly neither top nor bottom, beginning nor end. Besides, I shall no way confine myself to the precise contents of these treatises, but, like my fellow miscellanarians, shall take occasion to vary often from my proposed subject and make what deviations or excursions I shall think fit, as I proceed in my random essays ».

moderne, c'est d'abord un style parmi d'autres. Plus exactement, toute écriture a une méthode, mais l'écriture méthodique est celle qui fait parade de la méthode.

« Mais quoique tout style et toute authentique manière de composer ait son ordre et sa méthode, aussi bien que celle-ci que, dans un sens spécial, nous appelons la *méthodique*, c'est cependant cette seule manière qui fait profession de méthode, se dissèque elle-même en diverses parties et fait sa propre anatomie. Le *sublime* ne peut d'aucune façon condescendre à la chose, ou supporter d'être suspendu dans son cours impétueux. Le *comique*, c'est-à-dire la manière qui use de la dérision, est encore plus éloigné de faire montre de méthode. La seule occasion, s'il en est une, où il prend la liberté de se donner cet air savant, se trouve lorsque son dessein est d'exposer la chose elle-même et de ridiculiser le formalisme et la sophistique qui s'abritent si souvent derrière elle. La manière *simple*, qui, consistant en l'imitation la plus étroite de la nature, devrait de droit être la plus achevée dans la distribution de ses parties et la symétrie de son tout, est cependant si loin de faire parade de méthode qu'elle dissimule l'artifice autant que possible : s'efforçant seulement de faire paraître l'effet de l'art, sous l'apparence de la plus grande aisance et négligence. Et même quand elle se charge du rôle de qui blâme ou censure, elle le remplit de la manière la plus réservée et civile ¹⁸. »

Le style simple est le plus réservé. Ce qu'il réserve, c'est précisément sa méthode. Shaftesbury ne rejette donc pas du tout le modèle de la méthode, il considère même que la philosophie est essentiellement une méthode – un chemin de pensée ou un ordre des raisons, comme on sait, et comment pourrait-il en être autrement ? Il faut souligner que la critique de la méthode par Shaftesbury est une critique de l'exposition méthodique, et non pas une négation de l'importance de la méthode pour la philosophie, du moins dans la mesure où l'on peut entendre par méthode autre chose qu'un style d'exposition, soit la manière philosophique elle-même.

Il faudrait montrer que cette théorie des styles et des genres aboutit, à partir des anciennes poétique et rhétorique, à légitimer de manière peut-être inattendue le genre moderne du roman philosophique – que Shaftesbury lui-même a d'une certaine manière pratiqué puisqu'il

18. *Char.*, I, p. 257-258 ; éd. L. E. Klein, p. 115-116 : « Now, though every other style and genuine manner of composition has its order and method as well as this which, in a peculiar sense, we call the *methodic*, yet it is this manner alone which professes method, dissects itself in parts and makes its own anatomy. The *sublime* can no way condescend thus or bear to be suspended in its impetuous course. The *comic* or derisory manner is further still from making show of method. It is then, if ever, that it presumes to give itself this wise air, when its design is to expose the thing itself and ridicule the formality and sophistry so often sheltered beneath it. The *simple* manner, which, being the strictest imitation of nature, should of right be the completest in the distribution of its parts, and symmetry of its whole, is yet so far from making any ostentation of method that it conceals the artifice as much as possible, endeavouring only to express the effect of art under the appearance of the greatest ease and negligence. And even when it assumes the censuring or reproving part, it does it in the most concealed and gentle way. »

considérerait les *Moralistes* comme un roman ou une « rhapsodie philosophique ». L'association des styles simple et satirique et d'un mixte des genres de l'essai, de la fable et du dialogue, ne définit-elle pas correctement le grand modèle du roman anglais du XVIII^e siècle, notamment chez Fielding (qui reprend simultanément la théorie shaftesburienne de l'humour)¹⁹ ? Quoi qu'il en soit, il faut insister plutôt sur les conséquences des analyses précédentes relativement à la question de l'écriture dans sa généralité. Je disais que l'écriture présentait deux fonctions essentielles, raconter des histoires et prendre des notes, et que ces deux fonctions donnent lieu à l'art d'écrire au sens restreint que lui donne Leo Strauss et à la technique de soi. Il reste à préciser les relations entre ces deux écritures, et à dissiper un possible malentendu.

Relations entre les deux écritures

Pour commencer par ce dernier point, il ne faudrait pas imaginer que l'écriture de soi, qui consiste pour le *proficiens* à noter ses progrès et ses rechutes, exclut le recours à des histoires et à une certaine fabulation. Ainsi, les *Exercices* savent emprunter à Shakespeare le modèle de Hamlet dialoguant avec les spectres²⁰, et plus généralement toutes les techniques du dialogue, et par conséquent toute la dramaturgie du dialogue – celle qui produit des personnages fictifs, au premier rang desquels le démon avec lequel Shaftesbury débat²¹. De même, les *Exercices* ont recours à des fables ou apologues, pour présenter sur un mode figuré ce qui doit être remémoré²². Mais il demeure que leur mode d'écriture n'est pas la fabulation, parce qu'ils ne mobilisent pas l'art d'écrire au sens restreint.

Quant aux relations entre les deux écritures, on a déjà compris qu'elles sont principalement de préparation. L'écriture de soi est requise afin de constituer l'autorité de l'auteur de l'écriture publique. L'écriture de soi n'a donc pas à proprement parler d'auteur : l'ascète n'est pas encore un auteur. Elle est secrète en tant qu'elle est ce processus de constitution de l'autorité. La publier serait la prostituer, selon le mouvement auquel a succombé un Montaigne qui, d'une gymnastique privée, a directement fait une œuvre. L'écriture publique comporte un secret d'une nature différente, en tant que son auteur ne saurait exposer frontalement dans l'espace public sa piété philosophique. Les deux secrets se découvrent dans un même texte, les *Exercices*, le premier secret est à leur principe, le second secret, la piété philosophique, y est naturellement exposé. Mais qu'ils se trouvent dans un même texte ne doit pas autoriser à les confondre

19. Voir B. Frey, *Shaftesbury und Henry Fielding. Shaftesburys Ethik and Humorgedanke in Henry Fieldings komischen Epos*, Berne, Arnaud, 1952.

20. Voir *Exercices*, *op. cit.*, p. 338.

21. Voir *Éthique de la communication et art d'écrire*, Paris, PUF, 1998, p. 306 sq.

22. Par exemple, *Exercices*, *op. cit.*, p. 372-374.

entièrement. Certes, la piété philosophique conduit Shaftesbury à pratiquer l'ascèse stoïcienne. Mais la piété philosophique n'est un secret que relativement aux prénotions du public : exposée directement, elle heurterait les opinions chrétiennes et serait poursuivie comme une impiété, ce qu'elle est seulement du point de vue des opinions les plus courantes. Tandis que l'ascèse est secrète par essence.

On peut trouver dans ces analyses de quoi marquer sérieusement les limites de l'idéal contemporain de la communication. Toute communication doit être constituée dans la mesure où elle suppose des auteurs – les sujets du dialogue – qui ont bien dû devenir capables d'un dialogue et d'assumer une parole publique. La catégorie de l'œuvre apparaît comme doublement indépassable. D'une part, comme nous l'apprend la nécessité de ne pas perdre un point de vue poétique sur la communication, parce que la communication, à moins d'être parfaitement vide, doit bien être la production de quelque chose, c'est-à-dire doit donner lieu à des œuvres, écrites ou non. D'autre part, comme nous l'apprend la nécessité d'une constitution de l'autorité, parce qu'être l'auteur d'une parole c'est aussi une œuvre, sans doute l'œuvre fondamentale. Un des enseignements de Shaftesbury est que le soi qui est capable de dialoguer avec les autres est produit comme une œuvre par un certain travail ascétique, qui prend la forme minimale du rapport agonistique à soi-même, et sa forme la plus développée se trouve dans le genre littéraire des méditations ou des soliloques – dont on trouve des modalités diverses chez Augustin, Descartes ou Marc Aurèle. La distinction des deux écritures s'accompagne par conséquent d'une distinction des deux œuvres : d'une part l'œuvre qu'est la parole, d'autre part l'œuvre qu'est la capacité à prendre la parole. Le développement de cette deuxième œuvre, éthique, rend possible la première œuvre, celle de la communication. Mais il faut concevoir une circulation perpétuelle. Car le développement de l'œuvre de soi se nourrit, selon la tradition humaniste que Shaftesbury a accomplie parmi les Modernes, de la fréquentation des œuvres de la culture. La technique du soliloque, c'est-à-dire de l'écriture de soi, s'apprend en effet avant tout dans la lecture de ces véritables poèmes que sont les dialogues platoniciens. Les écrits publics alimentent donc en retour l'écriture de soi qui les a rendus possibles.

En même temps qu'un théoricien de l'écriture philosophique, Shaftesbury est à l'évidence un apologiste de la lecture, dans la mesure où celle-ci est l'acte commun aux deux mondes de la technique de soi et de l'art d'écrire. Non seulement parce que la technique de soi est une relecture constante des acquis toujours provisoires de l'ascèse (Shaftesbury mentionne sur le manuscrit des Ἀσκηματα cette nécessité des relectures permanentes), mais parce que l'écriture publique donne lieu chez le bon lecteur à une activité qui est bien, il convient d'y insister, une

technique de soi²³. La lecture est ce moment réservé par lequel je me mets en mesure de comprendre une parole, qui est celle d'un autre ; un tel effort n'est-il pas identique à celui par lequel je me mets en mesure d'être l'auteur de ma propre parole ? La distinction des deux écritures était une division entre le dialogue avec soi et le dialogue avec les autres. Mais la lecture, si elle est approfondie, est inévitablement dialogue avec soi. S'il y a deux écritures, il n'existe en revanche qu'une seule lecture véritable.

23. Voir ce que dit Michel Foucault de l'audition et de la lecture comme éléments de l'ἄσκησις, notamment stoïcienne, dans son cours de 1981-1982, *L'Herméneutique du sujet*, éd. F. Gros, Paris, Gallimard et Le Seuil, 2001, p. 338-345.