

## Imagination et analogie chez Bergson : la logique de l'intuition

TAKI Ichiro

Osaka Kyoiku University, Osaka

### Introduction : Imagination et analogie

Grâce à la publication des *Cours* (1990-2000, 2003-) et des *Correspondances* (2002), les études sur Bergson (1859-1941) se trouvent de fait dans une nouvelle situation aujourd'hui. Nous espérons de riches fruits des études qui utilisent des documents restés longtemps inconnus, parmi lesquels sont particulièrement remarquables les cours sur « les théories de la matière et de l'âme » (1894) qui permettent d'élucider le développement du bergsonisme entre l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) et *Matière et mémoire* (1896). Tout en résumant, dans ces cours, les théories sur la nature et l'existence de la matière (atomisme-mécanisme vs hylozoïsme-dynamisme ; idéalisme vs réalisme) et celles sur la nature de l'esprit (matérialisme vs spiritualisme) dans l'histoire de la philosophie, le jeune Bergson cherche sa propre explication de la relation entre le corps et l'esprit. À côté du point de vue objectif, Bergson compare, du point de vue subjectif, l'*imagination* qui représente par analogie avec l'*entendement* qui raisonne par déduction afin de trouver une faculté de connaissance (l'*intuition*) qui pourrait dépasser la dichotomie entre qualité et quantité d'une autre manière que la dialectique[1] hégélienne, symbole représentatif des temps modernes.

En assistant, dans les coulisses que représentent ces cours, à la genèse et à l'épanouissement de la philosophie de Bergson, philosophie qui nous encourage à voir toutes choses « *sub specie durationis* » (PM 142, 176, CE 1365, 1392) par l'« intuition », nous retrouvons l'importance du problème de l'« imagination » et de l'« analogie ».[2] Bergson, en effet, commence par considérer l'« image », c'est-à-dire une « existence située à mi-chemin entre la 'chose' et la 'représentation' » (MM 1, CE 161) afin de rénover le dualisme cartésien, et dépasse la dimension de *logos* (discours) de l'« intelligence » pour arriver enfin à celle d'*analogos*, c'est-à-dire d'« intuition » qui n'est plus *dialogos* (dialectique) ni *sunlogos* (syllogisme).

Nous parcourrons ci-dessous la formation du bergsonisme depuis les *Cours* jusqu'aux *Œuvres* en les considérant comme « deux expressions complémentaires d'une même pensée philosophique » (HUDE 1989: 11). Cet article se compose de deux parties ; d'abord nous discutons, à côté de l'« imagination », le problème de l'association horizontale des images et ses dispersions verticales et ensuite examinons, à côté de l'« analogie », la question de la concentration et du mouvement ascendant des images jusqu'à l'intuition.[3]

### 1. « Imagination » ou un jeu des images — de l'un au multiple

En ce qui concerne le problème de l'« imagination », Bergson s'y intéressait déjà dans des

« Leçons d'esthétique » (1886-8) données à Clermont-Ferrand, dans lesquelles il réfléchissait sur « l'illusion anthropomorphique » ou « sympathie » dans l'expérience esthétique. Depuis, il a examiné « la fantaisie comique » dans *Le Rire* (1900) et ensuite « la fonction fabulatrice » dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932), afin de chercher « une logique de l'imagination » (R 32, CE 406) qui fonctionne en collaboration avec « la logique de la raison », tout en s'y opposant paradoxalement. Il a par ailleurs analysé, dans « L'Effort intellectuel » (1902), une autre forme d'imagination qu'il appelle « le schéma dynamique ».

### 1.1. « L'illusion anthropomorphique » ou « sympathie »

Dans les « Leçons d'esthétique » données à Clermont-Ferrand, Bergson résume les théories esthétiques du spiritualisme français au XIX<sup>e</sup> siècle (Cousin, Jouffroy, Lévêque, Ravaisson, Prudhomme), qui gravitent autour du thème : « expression et sympathie » (Cf. MANNIS 1994). Il est à noter que Bergson dit ici : « l'origine de l'émotion esthétique est dans la sympathie » (LCI 352). D'après lui, si de grandes montagnes produisent chez celui qui les contemple une émotion esthétique, c'est que nous pensons à « l'effort qui a soulevé ces montagnes » (CII 41) en superposant l'image des géants à celle des montagnes. Dans de tels moments, notre sympathie est excitée et notre âme vibre à l'unisson avec l'objet. « [N]ous sommes placés nous autres êtres humains en présence d'une matière qui paraît n'avoir rien de commun avec nous, ni la pensée, ni l'intelligence, ni l'activité. Lorsque cette matière dans certains cas particuliers nous paraît exprimer une idée, un sentiment ou manifester un effort, [...] [les choses] deviennent plus semblables à nous, nous nous intéressons à elles comme à quelque chose d'humain, nous sympathisons avec elles, nous les aimons, nous les jugeons belles. » (42) Bref, Bergson défend la pensée selon laquelle l'essence du beau et de l'art consiste dans la « sympathie » comme imagination par l'analogie.

La notion de sympathie, apparue d'abord dans les « Leçons d'esthétique », est approfondie dans la discussion sur la « grâce » dans *l'Essai* (DI 10, CE 12-3) et « La Politesse » (1885, 1892, Mél 323), et elle est utilisée sous sa forme la plus élaborée pour définir la notion d'« intuition » dans l'« Introduction à la métaphysique » (1903) : « Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. » (PM 181, CE 1395) Si nous pouvons sortir du sujet pour coïncider avec l'objet, ce serait psychologiquement grâce à l'imagination, et logiquement grâce à l'analogie. Dans les « Leçons d'esthétique » également, Bergson disait déjà sur la grâce : « la sympathie fait que nous nous mettons imaginativement à la place de la personne ou de l'objet. » (LCI 357)[4] Une telle sympathie pourrait être considérée comme « une illusion anthropomorphique semblable à celle de l'enfant qui anime et humanise pour ainsi dire tout ce qu'il a sous les yeux » (CII 41). On ne doit pas cependant la condamner rapidement comme une sorte d'*idola tribus*. [5] L'intuition bergsonienne consiste, en effet, dans *l'analogia hominis* (Nov. Org. I, 41) médiatisée par *l'analogia naturae*[6].

### 1.2. « La fantaisie comique »

Selon Bergson, *Le Rire* est « une étude sur l'association des images, sur leur « contamination réciproque », sur le mouvement par lequel l'apparence comique se propage de

l'une à l'autre » (Mél 437). Quand des images dérivées se répandent de l'image centrale du comique, l'imagination résonne comme « les harmoniques » (R 42, 107, CE 413, 454) et tourne en avançant comme la courbe dite « roulette » (28, 404). Par exemple, en partant du fait qu'un homme qui se déguise est comique, un nez rubicond et un nègre deviennent risibles, parce que pour notre imagination « un nez rouge est un nez peint » et « un nègre est un blanc déguisé » (32, 406). De là, par extension, une nature truquée mécaniquement et une société réglementée automatiquement deviendraient ridicules, car ce serait un déguisement de la nature et de la société. Dans une telle expansion de « la fantaisie comique », Bergson devine une sorte de loi : « Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison, qui s'y oppose même parfois, et avec laquelle il faudra pourtant que la philosophie compte, non seulement pour l'étude du comique, mais encore pour d'autres recherches du même ordre. C'est quelque chose comme la logique du rêve, mais d'un rêve qui ne serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière. » (32, 406-7) À notre avis, c'est l'analogie qui fonde la « logique de l'imagination »[7].

Comme Aristote dit : « *analogia isotês esti logôn* » (Nicom. V, 6; 1131a31), l'analogie au sens primitif et propre est une égalité de rapport et par excellence proportion mathématique. Dans une proportion telle que : « les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel » (R 34, CE 408), l'imagination s'exerce certes par l'analogie, mais Bergson observe ici non seulement une ressemblance horizontale entre des images ridicules mais aussi une similitude verticale entre des degrés de réalité derrière le phénomène du rire : « le même effet va toujours se subtilisant, depuis l'idée d'une *mécanisation* artificielle du corps humain [...] jusqu'à celle d'une substitution quelconque de l'artificiel au naturel. Une logique de moins en moins serrée, qui ressemble de plus en plus à la logique des songes, transporte la même relation dans des sphères de plus en plus hautes, entre des termes de plus en plus immatériels, un règlement administratif finissant par être à une loi naturelle ou morale, par exemple, ce que le vêtement confectionné est au corps qui vit » (37, 410). Il se trouve un double mouvement. C'est dans cette superposition de l'association horizontale des images et de l'ascension verticale de « la même relation » que Bergson trouve la logique propre à la fantaisie comique, c'est-à-dire l'*ana-logos* (*logos* s'élevant)[8].

### 1.3. « Des plans de conscience » et « le schéma dynamique »

L'imagination comme jeu des images associe l'un à l'un en les confondant et en même temps dissocie le *multiple* de l'un en les séparant. Bergson, dans « L'Effort intellectuel », développe une réflexion sur le mouvement vertical de l'esprit traversant « des plans de conscience », c'est-à-dire sur « un jeu entre schéma et images ». Bergson pense que des activités intellectuelles telles que rappel, intellection et invention ont la même structure. Il appelle « la représentation simple, développable en images multiples » « un *schéma dynamique* » (ES 161, CE 936) parce qu'elle contient « moins les images elles-mêmes que l'indication de ce qu'il faut faire pour les reconstituer » (161, 937). L'effort intellectuel consiste, d'après lui, dans la réalisation ou matérialisation croissante de ce schéma. « À côté de l'influence de l'image sur l'image, il y a l'attraction ou l'impulsion exercée sur les images par le schéma. À côté du développement de l'esprit sur un seul plan, en surface, il y a le mouvement de l'esprit qui va

d'un plan à un autre plan, en profondeur. » (189, 958) Il y a d'un côté le mouvement horizontal automatique qu'est « une promenade parmi les images » (167, 941) et d'un autre côté le mouvement vertical volontaire qu'est le « va-et-vient, entre le schéma et les images » (182, 953). À mesure que ces deux mouvements progressent simultanément, un « schéma » se disperse en plusieurs « images » en descendant.

Dans *Le Rire*, Bergson disait : « [l']interpénétration des images [...] obéit à des lois, ou plutôt à des habitudes, qui sont à l'imagination ce que la logique est à la pensée » (R 32, CE 407). Il s'agissait d'une imagination instinctive par l'« habitude », alors que « L'Effort intellectuel » traite au contraire le problème d'une imagination intellectuelle par le « schéma ». Il y a cependant des points communs à tous les deux ; la « ressemblance [entre des images] est tout intérieure ; c'est une identité de signification, une égale capacité de résoudre un certain problème vis-à-vis duquel elles occupent des positions analogues ou complémentaires, en dépit de leurs différences de forme concrète. » (ES 189, CE 958 ; cf. MR 44, CE 1014) Dans la « matérialisation croissante de l'immatériel qui est caractéristique de l'activité vitale », il y a, selon Bergson, « quelque chose d'intermédiaire »[9] entre « la cause efficiente » et « la cause finale », qui nous semble justement être l'imagination par l'analogie.

#### 1.4. « La fonction fabulatrice »

C'est dans le deuxième chapitre des *Deux sources* que le problème de l'image mythique est discuté. En suivant les subdivisions dessinées par la nature (Cf. EC 157, CE 627 ; Platon, *Phaed.* 265e, *Tim.* 49c) dans la division artificielle du mot « imagination », Bergson met à part ici l'acte qui fait surgir les représentations fantasmatiques et l'appelle « fabulation » ou « fiction » (MR 111, CE 1066). Selon Bergson, de cette « faculté fabulatrice » sont sorties d'abord la croyance aux esprits, ensuite la mythologie et enfin le roman. En un mot, le rôle de « la fonction fabulatrice » est d'élaborer « la religion statique », qui est « une réaction défensive de la nature contre ce qu'il pourrait y avoir de déprimant pour l'individu, et de dissolvant pour la société, dans l'exercice de l'intelligence » (MR 217, CE 1150). Or, comment la nature arrive-t-elle à se défendre contre une crise de ce genre ? « Si l'intelligence menace maintenant de rompre sur certains points la cohésion sociale, et si la société doit subsister, il faut que, sur ces points, il y ait à l'intelligence un contrepoids. Si ce contrepoids ne peut pas être l'instinct lui-même, puisque sa place est justement prise par l'intelligence, il faut qu'une virtualité d'instinct ou, si l'on aime mieux, le résidu d'instinct qui subsiste autour de l'intelligence, produise le même effet : il ne peut agir directement, mais puisque l'intelligence travaille sur des représentations, il en suscitera d'« imaginaires » qui tiendront tête à la représentation du réel et qui réussiront, par l'intermédiaire de l'intelligence même, à contrecarrer le travail intellectuel. » (MR 124, CE 1076) Ainsi s'explique la fonction fabulatrice.

Bergson cite un exemple intéressant d'une telle représentation imaginaire (124-5, 1076-7). Quand une dame, voulant descendre, se précipita pour prendre l'ascenseur d'un hôtel, dont la barrière était ouverte, brusquement l'homme chargé de manœuvrer l'appareil la repoussa sur le palier. Mais elle constata, stupéfaite, qu'il n'y avait ni homme ni appareil, celui-ci, s'étant détraqué. C'est dans le vide qu'elle allait s'élaner suivant le raisonnement de l'intelligence, à savoir que l'ascenseur doit être là, puisque la barrière est ouverte : « la perception fictive,

hallucinatoire » que fit jaillir « la personnalité instinctive, somnambulique » lui avait sauvé la vie. Si l'instinct et l'intelligence peuvent se compléter[10] ici sans se nier l'un l'autre, c'est qu'ils s'opposent ontiquement (comme dans le cas des deux sexes) et ne sont pas contradictoires logiquement. Leur complémentarité est assurée par le fait que l'instinct et l'intelligence divergent[11] de « la vie, [leur] origine commune » (169, 1112) et par une sorte de finalisme renversé où l'unité de la nature fondée par leur communauté d'origine remet la cause finale au passé et non pas au futur.[12]

Ainsi dans *Les Deux sources*, Bergson suit-il « mille variations » (138, 1087) exécutées par « la fonction fabulatrice » sur « des thèmes » de la religion primitive et cherche « la logique de l'absurde » (143, 1091) dans « la prolifération du déraisonnable », de même que dans *Le Rire*, il cherchait « une logique de l'imagination » en examinant « des variations » (R 33, 156, CE 407, 484) jouées par « la fantaisie comique » sur « un motif » risible. Dans les deux sortes d'imagination, les images jouent analogiquement de l'un du thème au *multiple* des variations.

Nous avons jusqu'ici examiné l'éclaircissement bergsonien du mécanisme habituel qui fait surgir des représentations comme rêverie dans la société en traversant les domaines de la vie, de l'art et de la religion. De là nous avons trouvé que la découverte et la production des ressemblances intérieures dans l'association des images sont considérées comme imagination instinctive complétée par le raisonnement intellectuel, autrement dit, comme analogie vitale distincte de la causalité mécanique.

## 2. « Analogie » au-delà des images — du multiple à l'un

### 2.1. L'analogie de proportionnalité et l'analogie d'attribution

Partie de l'interprétation du texte d'Aristote : « l'étant se dit en plusieurs sens, mais par rapport à un terme unique et à une seule nature » (*Metaph.* 1003a33-4 ; cf. 1030b3), la doctrine de l'analogie de l'être (*analogia entis*) établie par Thomas d'Aquin est un des moyens pour expliquer le rapport entre la créature et Dieu. Après Thomas d'Aquin, deux interprétations irréconciliables ont été proposées : l'analogie de proportionnalité (*analogia proportionalitatis*) par Cajetan et l'analogie d'attribution (*analogia attributionis*) par Suarez. L'analogie de proportionnalité renvoie à la ressemblance entre deux rapports. Par exemple, « la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour » (*Poet.* 21, 1457b). L'analogie d'attribution exprime la participation des analogués secondaires à l'analogués premier par les analogués secondaires. Par exemple, « tout ce qui est sain se rapporte à la santé, telle chose parce qu'elle la conserve [ex. l'animal], telle autre parce qu'elle la produit [ex. la médecine], telle autre parce qu'elle est le signe de la santé [ex. l'urine] » (*Metaph.* 1033a33-b1). Il faut distinguer ici le rapport de Dieu à la créature (l'analogie de l'être [Sein]) et celui des étants (l'analogie de l'étant [Seiende]), mais, quoi qu'il en soit, intermédiaire entre l'*univocité-synonyma* et l'*équivocité-homonyma* (entre l'anthropomorphisme et l'agnosticisme), entre l'un et le multiple, l'*analogos* est un *logos* de *logos*, qui consiste à séparer pour réunir en remontant à la source, à relier l'identité et la diversité dans la similitude.

De ce point de vue, l'analogie chez Bergson ne s'exerce pas seulement comme analogie de l'étant par la proportionnalité dans l'imagination où jouent des images. Nous pouvons retrouver l'analogie entre l'esprit et la matière à travers chaque thème de ses œuvres

essentielles (la liberté, la relation du corps à l'esprit, la création, Dieu). Cette analogie est enfin celle de l'être par l'attribution, qui exprime la participation de l'essence commune qu'est la durée par deux termes de dimension différente, c'est-à-dire la pensée et l'étendue.[13] Nous admettons de plus que l'analogie de proportionnalité n'est pas en contradiction avec l'analogie d'attribution (de même que la connaissance formelle des rapports par l'intelligence n'est pas en contradiction avec la connaissance matérielle des choses par l'instinct), parce que, dans l'analogie bergsonienne, on se trouve soi-même inclus dans des termes de proportion et fait l'expérience de la participation à l'essence.

## 2.2. L'imagination qui représente par l'analogie et l'entendement qui raisonne par la déduction

D'abord, dans le cours « Hylozoïsme et atomisme » (1893?), Bergson souligne le contraste entre « deux points de vue opposés que l'esprit a naturellement choisis sur la matière » (HA 20:27) : d'une part l'*hylozoïsme* fondé sur l'« imagination » qui représente par l'« analogie », et d'autre part l'*atomisme* fondé sur l'« entendement » qui raisonne par la « déduction ». Dans ce cours, Bergson définit l'« imagination » comme « la faculté de nous représenter les choses par le dehors et selon les lois de la simple analogie » (28) et l'« entendement » comme « la faculté qui établit des rapports abstraits, s'ingénie non pas à voir, mais à comprendre, et recherche non plus des rapports de simple analogie mais des rapports logiques pouvant servir de fil conducteur à une déduction » (*Ibid.*). Selon Bergson, le *dynamisme* et le *mécanisme* sont des formes modernes de l'hylozoïsme et de l'atomisme.

Ensuite, dans le cours de « Métaphysique » donné au lycée Henri-IV (1893), Bergson propose de « combiner ensemble » (CII 435) les deux doctrines, le *mécanisme* (doctrine de la quantité, de la nécessité et de la causalité) et le *dynamisme* (doctrine de la qualité, de la contingence et de la finalité) : « Tel sera l'univers matériel participant à la fois de l'étendue et de la force, de la qualité et de la quantité, relevant tout à la fois de la physique, qui étudie du dehors et dans l'espace les actions réciproques des substances, et de la métaphysique qui, étudiant ces substances du dedans, raisonnant par *analogie* et non plus par induction y trouve quelque chose de comparable à notre propre conscience et en tout cas à notre propre activité. » (437-8) Ici la quantité est opposée à la qualité du côté objectif et l'induction à l'analogie du côté subjectif dans l'attente de la coopération de la physique et de la métaphysique. Cette perspective annonce déjà la pensée de Bergson sur la complémentarité de la métaphysique, étude de l'esprit par l'intuition, et de la science, étude de la matière par l'intelligence, en suggérant que l'analogie est ici à l'induction ce que l'intuition est à l'intelligence.

Enfin, dans le cours « Théories de l'âme » donné lui aussi au lycée Henri-IV (1894), Bergson examine les théories des rapports de l'âme et du corps chez les modernes et propose d'étudier ces rapports d'une autre manière que celle des cartésiens, qui ne comprennent pas « un rapport de dérivation entre termes hétérogènes » (CIII 251) tel que celui de l'âme et du corps. Pour Spinoza et Leibniz, « la difficulté qu'il y a à se représenter une action possible de la personne sur le monde matériel tient à ce que le rapport de causalité ne semble clairement concevable que lorsqu'il est clairement établi, entre termes différents sans doute, mais de même nature, les mêmes *kata genos* » (249). Les deux termes, l'âme et le corps, ne sont pas différents (*differentia, diaphora*) mais divers (*diversitas, heteron*), en d'autres termes ils ont une

différence intrinsèque et qualitative et n'ont rien de commun entre eux. Par conséquent, on ne peut éclairer leurs rapports, tout à fait différents du « rapport mathématique de principe à conséquence » (251), du point de vue de la causalité. Or, qu'est-ce qui nous autorise paradoxalement à unir pour distinguer ou à distinguer pour unir deux termes divers, radicalement différents ? La solution que propose Bergson est : l'analogie entre l'âme et le corps.

### 2.3. Révision du dualisme

Le dualisme contient « la triple opposition de l'inétendu à l'étendu, de la qualité à la quantité, et de la liberté à la nécessité » (MM 275, CE 373). Pour résoudre cette opposition, les quatre ouvrages principaux de Bergson en appellent au modèle de l'art. L'analogie fréquente avec l'art n'est pas simplement un art de persuasion, mais *l'ars inveniendi*.

#### 2.3.1. Liberté et l'œuvre d'art

Le premier ouvrage principal, *l'Essai* met en lumière « le fait de la liberté » (Mél 964). « On appelle liberté le rapport du moi concret à l'acte qu'il accomplit. » (DI 165, CE 143) Cette définition dérive de la réflexion sur l'activité de l'artiste. « Bref, nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste. » (129, 113) La créativité de la « durée » dans le développement du moi temporel dans le moi spatial est commune à l'acte libre et l'invention artistique. Ce n'est pas la causalité extérieure, physique qui veut que « les mêmes causes produisent les mêmes effets » (150, 131) mais une causalité intérieure, psychique où « l'effet ne sera plus donné dans la cause » (159, 139). Si l'analogie entre l'acte et l'œuvre est possible, c'est que la durée elle-même est, pour ainsi dire, une similitude<sup>[14]</sup> qui conserve l'identité en se différenciant, décalage de soi avec soi.

#### 2.3.2. La relation du corps à l'esprit — « tension » et « extension »

Le deuxième ouvrage fondamental, *Matière et mémoire* touche du doigt « la réalité de l'esprit » (Mél 964) pour repenser la relation du corps à l'esprit. « Si la perception pure, en nous fournissant des indications sur la nature de la matière, doit nous permettre de prendre position entre le réalisme et l'idéalisme, la mémoire pure, en nous ouvrant une perspective sur ce qu'on appelle l'esprit, devra de son côté départager ces deux autres doctrines, matérialisme et spiritualisme. » (MM 74, CE 218) D'après une analyse minutieuse de WORMS (1997), c'est l'analogie métaphysique des degrés de réalité (l'ontologie du Chap. 4) qui complète la déduction abstraite de la perception pure (l'épistémologie du Chap. 1) et la théorie psychologique des plans de conscience (la psychologie du Chap. 3).

Or, comment s'explique le point de contact de l'esprit et de la matière ? « Entre les qualités sensibles envisagées dans notre représentation, et ces mêmes qualités traitées comme des changements calculables, il n'y a donc qu'une différence de rythme de durée, une différence de tension intérieure. Ainsi par l'idée de *tension* nous avons cherché à lever l'opposition de la qualité à la quantité, comme par l'idée d'*extension* celle de l'inétendu à l'étendu. Extension et tension admettent des degrés multiples, mais toujours déterminés. » (278, 376) Le rapport entre « tension » et « extension » nous semble élégant sémantiquement ainsi que phonétique-

ment, mais il ne s'agit pas ici simplement de rhétorique.[15] Comment la « tension » devient-elle le mot-clef pour l'analogie ? Par l'intermédiaire des cours nous comprenons mieux la conception bergsonienne de la tension.[16] La « tension », tout comme l'« attention » et l'« effort », n'est saisie vraiment que lorsque nous en faisons l'expérience nous-mêmes. Ce qui représente, vu de dehors, « la différence de degré » comme celle de sens dans l'espace devient donc ce qui exprime, vu de dedans, « la différence de nature » comme celle de tension dans le temps. L'identité de durée admet ainsi la différence de rythme comme dans la musique. Des images apparaissent au fur et à mesure qu'on se relâche, alors qu'elles disparaissent à mesure qu'on se tend. L'antinomie kantienne, dépassée par la dialectique (contradiction entre la thèse et l'antithèse) chez Hegel, est ainsi surmontée par l'intuition (analogie entre le dedans et le dehors) chez Bergson. C'est pourquoi le bergsonisme concilie la transcendance et l'immanence et réconcilie l'analogie de proportionnalité et l'analogie d'attribution.[17]

### 2.3.3. Création — l'« inversion » ou l'« interruption »

Le troisième ouvrage essentiel, *L'Évolution créatrice*, présente « la création comme un fait » (Mél 964). Au lieu de penser à « des choses qui seraient créées » (EC 249, CE 705) et à « une chose qui crée » (*Ibid.*), Bergson pense ici à « des actions » qui se créent ou s'accomplissent, soit qu'elles se défassent dans le mouvement de « descente » soit qu'elles se fassent dans le mouvement de « montée ». La relation de la matière et de l'esprit est reconsidérée maintenant non seulement du point de vue d'une « tension-extension » mais aussi de celui d'une « inversion-interruption ». « Au fond de la « spiritualité » d'une part, de la « matérialité » avec l'intellectualité de l'autre, il y aurait donc deux processus de direction opposée, et l'on passerait du premier au second par voie d'inversion, peut-être même de simple interruption, [...] » (202, 665-6) En tant que « [l]'extension apparaît seulement [...] comme une tension qui s'interrompt » (246, 703), nous comprenons pourquoi l'inversion et l'interruption sont tenues ici pour synonymes. C'est que l'« inversion » n'est pas un changement de direction dans l'espace, mais celui d'un état dans le temps, c'est-à-dire d'une dégradation du mouvement dans le repos, ce qui est bien confirmé par l'analogie avec l'art : « si un simple arrêt de l'action génératrice de la forme pouvait en constituer la matière (les lignes originales dessinées par l'artiste ne sont-elles pas déjà, elles-mêmes, la fixation et comme la congélation d'un mouvement ?), une création de matière ne serait ni incompréhensible ni inadmissible. Car nous saisissons du dedans, nous vivons à tout instant une création de forme, et ce serait précisément là, dans le cas où la forme est pure et où le courant créateur s'interrompt momentanément, une création de matière. » (240, 698) À l'instant où la « tension » s'interrompt pour devenir l'« extension » et la « montée » s'inverse en la « descente », Bergson assiste à une création continue de *forme* par l'intuition dans le temps et à la fois à une création discontinue de *matière* par l'intelligence dans l'espace.

### 2.3.4. Dieu et « l'émotion créatrice »

Dans le quatrième ouvrage fondamental de Bergson, *Les Deux sources*, le philosophe distingue « le supra-intellectuel » et « l'infra-intellectuel ». Le premier relève du pur statique, alors que le second tient du pur dynamique : « L'un a été voulu par la nature [c'est-à-dire une pression, un ensemble d'habitudes], l'autre est un apport du génie humain [c'est-à-dire

aspiration, intuition et émotion]. » (MR 63, CE 1029) « En résumé, à côté de l'émotion qui est l'effet de la représentation et qui s'y surajoute, il y a celle qui précède la représentation, qui la contient virtuellement et qui en est jusqu'à un certain point la cause. » (44, 1014) La seconde émotion est appelée « supra-intellectuelle » en ce sens qu'elle est non seulement supérieure en valeur mais aussi antérieure dans le temps et capable d'engendrer. Par exemple, « un point situé hors du plan [intellectuel] » (268, 1190) vers lequel Beethoven, tout le long de sa composition, remonte pour chercher la direction avec « l'œil pour faire reparaître une étoile qui rentre aussitôt dans la nuit » (*Ibid.*) est « l'émotion créatrice » qui est l'un virtuel de l'intuition au-dessus du *multiple* actuel des images.

C'est à une telle création de l'œuvre d'art à laquelle a conduit l'émotion créatrice de l'artiste que la Création du monde par Dieu est assimilée. En tant que « forme qui voudrait créer sa matière » (269, 1191), « l'émotion créatrice » née de l'intuition est analogue à « Dieu »[18]. « Une énergie créatrice qui serait amour, et qui voudrait tirer d'elle-même des êtres dignes d'être aimés, pourrait semer ainsi des mondes dont la matérialité, en tant qu'opposée à la spiritualité divine, exprimerait simplement la distinction entre ce qui est créé et ce qui crée, entre les notes juxtaposées de la symphonie et l'émotion indivisible qui les a laissées tomber hors d'elle. » (272, 1193) Si nous nous permettons de résumer la conclusion de Bergson en utilisant les deux couples de concepts : « *hylê-eidos* » et « *dynamis-energeia* » à la manière non pas d'Aristote mais au contraire de Plotin, le passage du *dynamis* de l'*eidos* à l'*energeia* du *hylê* représente la Création de Dieu comme « sublime amour » (268, 1190). C'est l'intuition métaphysique du philosophe qui a établi le passage de l'intuition esthétique de l'artiste à l'intuition mystique des *adjutores Dei* (246, 1173; St. Tomas, *S.c.G.*, III, xxi).

### **Conclusion : La logique de l'intuition bergsonienne**

Bergson a d'abord élaboré « l'intuition philosophique ou métaphysique » sur le modèle de « l'intuition artistique ou esthétique » (Cf. EC 178, CE 645; Mél 1148) pour ensuite porter celle-là à l'intensité de « l'intuition mystique » (Cf. MR 265, 272, CE 1187, 1193; PM 157, CE 1377) comme « une participation de l'essence divine » (MR 281, CE 1200). Il a ainsi prolongé la portée de l'intuition à travers « tous les degrés de l'être », comme dans le cas de Ravaisson qui, « en cherchant les plus hautes vérités métaphysiques dans une vision concrète des choses, en passant, par transitions insensibles, de l'esthétique à la métaphysique et même à la théologie » (PM 280, CE 1472), a suivi ce qu'on pourrait appeler la voie d'une transcendance immanente. Si un tel prolongement est possible, c'est que l'analogie comme principe permettant d'élargir la connaissance au-delà des images est, en tant qu'un autre logos, la logique de l'intuition bergsonienne. « Jusqu'où va l'intuition ? [...] Elle ressaisit un fil : à elle de voir si ce fil monte jusqu'au ciel ou s'arrête à quelque distance de terre. [...] De toute manière, la philosophie nous aura élevés au-dessus de la condition humaine. » (50-1, 1292)

Vers la fin de sa vie, Bergson, qui a renoncé à écrire son esthétique, souhait caressé pourtant depuis longtemps, avoue qu'« il se plaît à comparer les exécutions d'une même œuvre par des interprètes différents ; [...] et il encourage les jeunes philosophes à s'engager dans cette direction, à l'âge où l'on prend l'élan. » (SCHUHL 1959: 371) Bergson, en promouvant

l'analogie dans l'art à un niveau métaphysique, doit s'être trouvé face à face, ou plutôt « seul à seul » (MR 246, CE 1173) avec Dieu par « une méthode de recouplement »[19] qui consiste à se placer sur « des points de ce qui ne s'est révélé circonférence que plus tard », et à viser de là le centre. (CHEVALIER 1959: 273) L'intuition bergsonienne crée dans sa liberté, en redescendant de la hauteur supra-rationnelle, des images nouvelles au-delà des images infra-intellectuelles. Sa propre logique qui pourrait dépasser la modernité, c'est-à-dire *analogos* surpassant l'anthropocentrisme, peut être considérée comme une logique esthétique au sens de « flambeau de la science » (RAVAISSON 1933: 85) qui nous permet de repenser l'*ars analogi rationis* (Baumgarten, *Aesth.* §1).

## Bibliographie

### I. Œuvres de Bergson

- (DI) – *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889.  
 (MM) – *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1896.  
 (R) – *Le Rire*, Paris, Alcan, 1900.  
 (EC) – *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907.  
 (ES) – *L'Énergie spirituelle*, Paris, Alcan, 1919.  
 (DS) – *Durée et simultanéité*, Paris, Alcan, 1922.  
 (MR) – *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Alcan, 1932.  
 (PM) – *La Pensée et le mouvant*, Paris, Alcan, 1934.  
 (CE) – *Œuvres*, Édition du centenaire, Textes par A. Robinet, Paris, P.U.F., 1984 (1958).  
 (Mél) – *Mélanges*, Textes par A. Robinet, Avant-propos par H. Gouhier, Paris, P.U.F., 1972.

### II. Cours de Bergson

- (CI-IV) – *Cours I-IV*, Édition par H. Hude, Paris, P.U.F., 1990-2000.  
 (LCI) – *Leçons clermontoises I*, Texte par R. Ragghianti, L'Harmattan, 2003.  
 (HA) – *Hylozoïsme et atomisme* (1cahier ms. s.l.n.d. Don Jean GUITTON, BGN 3146) Texte établi et annoté par I. Taki, *Bijyutsuka-kenkyu*, Université Kyoiku d'Osaka, 2003, **20**: 23-34; 2004, **21**: 43-68.

### III. Autres ouvrages cités

- ARCHAMBAULT, Paul (1910?), *Émile Boutroux*, Paris, Louis-Michaud, s.d.  
 BAYER, Raymond (1941) « L'Esthétique de Bergson », *Revue philosophique*, pp.244-318.  
 BENRUBI, Isaac (1942) *Souvenirs sur Henri Bergson*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé.  
 CHEVALIER, Jacques (1959) *Entretiens avec Bergson*, Paris, Plon.  
 COUSIN, Victor (1853) *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier.  
 DELEUZE, Gilles (1966) *Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F.  
 HUDE, Henri (1989, 1990) *Bergson I, II*, s.l., Éditions Universitaires.  
 JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1959) *Henri Bergson*, Paris, P.U.F.  
 JOUFFROY, Théodore (1843) *Cours d'esthétique*, Paris, Hachette, 21863.  
 LÉVI, Eliphaz (1860) *Histoire de la magie*, Paris, Baillière.  
 MANN, James W. (1994) *Reid and his French Disciples*, Leiden, Brill.  
 MONTAGNES, Bernard (1963) *La Doctrine de l'analogie de l'être d'après Saint Thomas d'Aquin*, Pub. Universitaires.  
 RAVAISSON, Félix-Mollien (1933) *Testament philosophique et fragments*, Paris, Boivin.  
 RUSSEL, Bertrand (1914) *The Philosophy of Bergson*, London, Folcroft.  
 SCHUHL, Pierre-Maxime (1959) « Une heure chez M. Bergson », *Revue philosophique*, p.371.  
 TAINE, Hippolyte-Adolphe (1857) *Les Philosophes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Hachette, 91905.  
 TRUCHOT, P. (2004) « Pour une esthétique bergsonienne », *Philosophie*, Minuit, **82**: 36-58.

- WORMS, Frédéric (1997) « La théorie bergsonienne des plans de conscience », *Bergson et les neurosciences*, pp.85-108.
- (2004) *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, P.U.F.
- YAMAUCHI Tokuryû (1934) « La position de la théorie de l'analogie » (en japonais), *Taikei to tenshō* (Système et Potenz), Tokyô, Kôbundô, 1937, pp.64-105.

## Notes

- [1] La « dialectique » n'est, pour Bergson, qu'« une détente de l'intuition » (EC 239, Œ 697) et qu'une dégradation de la dimension de l'intuition tendue dans le temps à la dimension de l'intelligence détendue dans l'espace (Cf. PM 98, Œ 1330).
- [2] L'attention à ce problème nous fournit un point de vue qui permet de saisir l'esthétique bergsonienne non plus comme « esthétique de la perception pure » d'un point de vue matérialiste comme avant (de BAYER 1941 en passant par DELEUZE 1966 jusqu'à TRUCHOT 2004) mais comme « esthétique de l'intuition » sous l'aspect spirituel. Ce point de vue est aussi celui qui nous permet de chercher l'image entre son apparition et sa disparition dans le temps.
- [3] Nous pensons à *anatenio* et *hypotentio*, parce que « [l]e bergsonisme, soucieux avant tout de respecter la profondeur du spirituel, est attentif beaucoup plus à ce double mouvement vertical du haut en bas et de bas en haut qu'au mouvement horizontal [...] » (JANKÉLÉVITCH 1959: 106). L'intuition bergsonienne est considérée, en effet, comme coïncidence de l'*epistrophê* (conversion) des Alexandrins avec le *proodos* (procession) comme dans le cas de l'intuition spinoziste (PM 124, Œ 1351; BENRUBI 1942: 53-5). C'est un mouvement métaphysique de la conscience, comparable à celui d'« *ôso qua gensô* » dans le bouddhisme et à celui de « *su'ûd qua nuzûl* » dans le soufisme.
- [4] Dans « L'Introduction à la métaphysique », Bergson dit : « [...] c'est aussi que je sympathise avec les états [d'âme attribués au mobile] et que je m'insère en eux par un effort d'imagination » (PM 178, Œ 1393), et dans *Durée et simultanéité* (1922), le métaphysicien, écrit Bergson, érige les autres êtres vivants en réalités indépendantes « par sympathie, [c'est-à-dire] pour des raisons d'analogie » (DS 39, Mél 88; Pour « raisonnement par analogie », cf. DS 58, Mél 100).
- [5] Contre F. Bacon qui veut « obéir pour commander » la nature, Bergson « cherche à sympathiser » comme « camarade » (PM 139, Œ 1362; DI 12, Œ 14-5). Ici Bergson sonne le tocsin contre l'anthropocentrisme moderne qui nous a incité à dominer la nature.
- [6] Th. Jouffroy, qui a exercé, selon HUDE (1990: 104, 194), la plus grande influence sur le cours d'esthétique de Bergson, prend « sympathie » pour l'« analogie de nature » dans son traité de sympathie esthétique (JOUFFROY 1843 §3, 4). É. Boutroux aussi dit : « J'admets que l'esprit humain, dans le progrès de sa réflexion, juge des choses d'abord *ex analogia hominis*, et c'est la philosophie dogmatique ; puis *ex analogia universi*, et c'est la science ; puis de nouveau, mais en profitant des enseignements de la science, *ex analogia hominis*, et c'est la philosophie de la contingence et de la liberté. L'univers ne peut exister pour l'homme qu'en fonction de l'homme. » (ARCHAMBAULT 1910?: 42) En ce qui concerne la différence entre l'intuition bergsonienne et l'« *Einfühlung* » de Th. Lipps, un témoignage de Bergson lui-même se trouve dans BENRUBI (1942: 45-6).
- [7] « Une logique de l'imagination » est appelée « logique » dans le sens que « la fantaisie comique » est « [r]aisonnable, à sa façon, jusque dans ses plus grands écarts, méthodique dans sa folie » (R 2, Œ 387). Le rire est une habitude sociale contractée par le relâchement de l'esprit qui fait jouer des images en fléchissant la réalité. En tant qu'il fonctionne comme correction ou châtiment pour conserver la vie sociale, sa finalité peut ainsi être caractérisée par « une logique ».
- [8] L'*ana* de l'*analogos*, au contraire de *kata*, signifie, comme YAMAUCHI (1934) l'indique, « de bas en haut » et caractérise la montée métaphysique, mais l'*anabasis* au principe n'est pas autre chose que le *katabasis* au fondement. La montée n'est pas ici contradictoire à la descente, parce qu'il s'agit d'une question qui n'a rien de spatial, qu'on peut concevoir mais ne peut percevoir, ce qui est

- bien compris quand on pense qu'« *Altus* [...] signifie en latin tout à la fois *haut* et *profond* » (CHEVALIER 1959: 80).
- [9] L'« image intermédiaire » ou l'« image médiatrice » discutée dans « L'Intuition philosophique » (1911) fonctionne de la même manière. C'est, « entre la simplicité de l'intuition concrète et la complexité des abstractions qui la traduisent » (PM 119, CE 1347), « une image qui est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir, et presque esprit en ce qu'elle ne se laisse plus toucher » (130, 1355), qui nous suggère l'image de Jésus disant à Marie Madeleine : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté à mon Père. » (Jn. 20, 17) L'image médiatrice du philosophe et celle de l'interpréteur équivalent à l'intuition du philosophe « comme s'équivalaient deux traductions, en langues différentes, du même original » (130, 1356).
- [10] La fonction fabulatrice, ainsi que l'intuition, n'est pas l'Aufheben dialectique entre l'instinct et l'intelligence, mais pour ainsi dire l'unification qui procède par séparation selon une analogie entre eux. La fonction fabulatrice est cependant *en deçà* de l'image, alors que l'intuition est *au delà* de l'image.
- [11] La philosophie de Bergson est caractérisée comme « un *monisme* de la substance, un *dualisme* de la tendance » (JANKÉLÉVITCH 1959: 174), mais en tant que la « dualité » signifie « embranchement » promis à se compléter, on peut ajouter : « Le dualisme n'est donc qu'un moment, qui doit aboutir à la re-formation d'un monisme. » (DELEUZE 1966: 20)
- [12] De même que les trois idées absolues du vrai, du bien et du beau sont « filles légitimes du même père » (COUSIN 1853: 199) ainsi que la religion et la science sont « deux sœurs [sorties du] même berceau » (LEVI 1860: 560), « Instinct et intellect sont comme deux cousins qui ne se connaissent plus » (JANKÉLÉVITCH 1959: 196), et non pas « a kind of Sandford and Merton, with instinct as good boy and intellect as bad boy » (RUSSELL 1914: 3). Ce sont là deux tendances complémentaires, parce qu'elles se divisent à partir de la même origine. Il en est de même de la « double frénésie » de la « mystique » et de la « mécanique », discutée dans le quatrième chapitre des *Deux sources* : « la mystique appelle la mécanique [alors que] la mécanique exigerait une mystique » (MR 330, CE 1239), même si elles partent dans des directions radicalement différentes.
- [13] Royer-Collard, précurseur de Bergson, dit : « La réflexion découvre une foule d'analogies entre la durée et l'étendue » (Citée par *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Larousse, t.1, 1866, p.312). Selon lui, « Nous ne durons pas seuls ; mais dans l'ordre de la connaissance, toute durée émane de celle dont nous sommes les fragiles dépositaires [c'est-à-dire d'« une durée commune à tous les êtres, et indépendante de la nôtre, ainsi que tous les phénomènes du monde matériel »] » (Citée par TAINÉ 1857: 26-7)
- [14] Le bergsonisme fondé sur une logique d'*analogos* n'est pas une philosophie de l'identité (panthéisme) qui se concentre vers l'un comme dans le cas de Spinoza et Schelling, ni une philosophie de la différence (matérialisme) qui se disperse vers le multiple comme dans le cas de Deleuze, mais une philosophie de la ressemblance (spiritualisme) qui fait l'aller et retour entre l'un et le multiple. La théorie d'« une connaissance intermédiaire » qui, « également éloigné[e] de la généralité pleinement conçue et de l'individualité nettement perçue, les engendre l'une et l'autre par voie de dissociation » (MM 176, CE 298-9) est aussi confirmée par cette logique d'analogie. Cf. PM 60, CE 1299.
- [15] Il ne suffit pas de dire : « L'*analogie de tension* entre notre durée et celle de l'univers est appuyée sur l'*analogie d'extension* entre la matière et notre perception. » (WORMS 2004: 143). Il faut d'abord comprendre « l'analogie préalable de ces deux notions [tension et extension] entre elles » (*Ibid.*).
- [16] Spinoza considère la relation du corps à l'esprit comme un *parallélisme* entre deux ordres radicalement différents, tel que « deux traductions, l'une française, l'autre anglaise, d'un vers de l'Iliade » (HA 21: 61), alors que Leibniz la regarde comme une *harmonie préétablie* qui admet la coexistence du multiple comme dans « plusieurs bandes de musiciens » (CIII 245). Le degré de clarté de la perception de la monade, c'est-à-dire de l'« expression du multiple dans l'un » (241)

chez Leibniz équivaut au degré de tension de la durée chez Bergson.

- [17] La théorie bergsonienne de « tension » est certainement influencée par la théorie stoïcienne de *tonos*. Selon le cours sur la philosophie grecque (1894-5), les Stoïciens pensent que « entre Dieu et les choses, entre l'âme du monde et son corps, [...] il n'y a qu'une différence de degré, de tension, les qualités aperçues mesurant tous les degrés intermédiaires entre l'absolue tension et le dernier relâchement du principe primordial » (CIV 124, cf. MM 249-50, Œ 354-5).
- [18] Ce n'est pas l'analogie de *divino artista* qui fait l'*alter deus* de l'artiste, mais au contraire l'analogie de *deus artifex* qui fait de Dieu un grand Artiste.
- [19] Cette méthode est l'analogie, parce que des points sur la circonférence sont analogiques l'un l'autre par rapport au centre. D'après Bergson, « cette méthode de recouplement est la seule qui puisse faire avancer définitivement la métaphysique » (MR 263, Œ 1186). Bergson tient à dépasser la limite de l'intelligence scientifique en utilisant cette dernière carte qu'est l'analogie, quoique l'ère moderne, en montrant de la partialité pour la déduction (Descartes) et l'induction (Newton), la regarde comme un coup interdit.

Ce texte est une version française d'un article écrit en japonais, d'abord lu lors du 256<sup>e</sup> congrès de la société japonaise d'esthétique, pour la région ouest du Japon, qui s'est tenu le 3 décembre 2005, et qui a ensuite été publié dans *Bigaku* (Esthétique), No.225 (Vol.56, 4), 2006, pp.15-26.