Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 19 (1959)

Artikel: Analyse réflexive et langage

Autor: Piguet, J.-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883396

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Analyse réflexive et langage

par J.-Claude Piguet

A l'heure actuelle, en France principalement, l'analyse réflexive se heurte à des difficultés considérables. Elle se heurte en particulier à la phénoménologie, importée d'Allemagne et reprise dans ses méthodes par bien des philosophes contemporains. L'évolution de ces courants donne du reste l'analyse réflexive comme perdante: la phénoménologie fait de plus en plus d'adeptes, et nous commençons seulement à avoir assez de recul pour juger capitale la date de parution de *L'Etre et le Néant*, qui introduisit en France juste avant la guerre l'esprit et les démarches phénoménologiques. Aujourd'hui déjà, il semble bien en effet que l'analyse réflexive ne soit plus revendiquée que par des philosophes qu'on nomme volontiers «officiels» – les jeunes l'abandonnent, et même ceux qui sont relativement âgés s'en désintéressent complètement.

Notre idée n'est pas ici de défendre l'analyse réflexive, ni de la revaloriser. Il semble simplement qu'elle reste digne d'être actuelle, et valable, malgré ses défauts. Et il nous paraît d'autre part que l'ennemi le plus redoutable pour elle n'est pas, comme on le croit volontiers, la phénoménologie; car la phénoménologie est *aussi* une méthode, *aussi* une analyse et *aussi* une réflexion. L'avenir montrera peut-être qu'entre elles deux les différences sont moins considérables qu'on l'imagine; que l'analyse réflexive chez Maine de Biran ou chez Lagneau est aussi une phénoménologie, à sa manière, et que les *Ideen I* fournissent bien des passages où un disciple de l'analyse réflexive peut se reconnaître. La différence fondamentale entre la phénoménologie et l'analyse réflexive est en effet bien plutôt de l'ordre des *présupposés métaphysiques* impliqués par ces deux méthodes que des méthodes elles-mêmes et des démarches qu'elles impliquent. Car l'analyse réflexive n'a jamais pu ne pas s'inspirer, finalement, du dualisme cartésien, tandis que la phénoménologie est, directement ou indirectement, l'héritière du monisme hégélien. Et c'est au terme de deux lignes divergentes, et historiquement antagonistes, qu'ana-

lyse réflexive et phénoménologie se situent: la première remonterait à Platon par Kant et Descartes, tandis que la seconde remonterait à Aristote par Hegel et Spinoza.

En vérité l'ennemi sous lequel risque de succomber l'analyse réflexive est celui-là même qui menace aussi la phénoménologie. Et cet ennemi commun est l'évolution du langage et la mutation profonde que subit aujourd'hui la notion de «logos». Il est exclu en ces lignes de montrer ces deux points[1]; disons simplement que le langage est devenu pour la philosophie contemporaine un véritable problème, et que les deux lignes divergentes que nous avons esquissées impliquent des positions différentes sur le langage. Or, ces divergences, et les convergences possibles, ne sauraient apparaître qu'à celui qui pose la question *critique* du langage, et mène à son sujet une enquête préliminaire destinée à en établir les modalités possibles. Et cette question critique, l'analyse réflexive ne la pose jamais, et de plus nous ne pensons pas qu'elle puisse même, en son cadre, la poser. Car l'analyse réflexive *part* du langage; ses premières démarches ont déjà lieu en son sein. Dès lors elle ne saurait plus jamais «sortir» du langage afin de le mettre en question, afin d'instaurer à son égard une attitude critique vraiment. Elle peut désirer sortir du langage, aboutir même en un point où elle déclare que «là, à cette altitude, le silence doit succéder aux paroles», mais enfin le langage était déjà là, dans les prémisses, et il a suivi toutes les démarches analytiques et réflexives, sans être touché, comme un gêneur, comme un parasite.

Le meilleur moyen d'aborder l'analyse réflexive nous a paru, dans ces pages destinées à montrer combien elle est handicapée par une position confuse du langage, être le problème de la modalité du jugement. Ce problème peut être posé de la manière suivante: tout jugement permet de mettre en relation une certaine façon de signifier les choses réelles et ces choses mêmes telles qu'elles se trouvent signifiées. Dire que la table est ronde, en effet, c'est porter un jugement, et ce jugement met en cause une table réelle, signifiée, et une certaine manière d'«aborder» la table par des signifiants – explicités en ces termes: «La table est ronde». On a en effet il y a longtemps renoncé à distinguer dans le jugement attributif le «sujet», qui serait

[1] Cf. *De l'esthétique à la métaphysique*, La Haye, M. Nijhoff, 1959, coll. Phaenomenologica. Cf. aussi *La crise contemporaine du langage*, *Etudes de lettres*, 1960-II, et *L'œuvre de Philosophie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1960.

la chose réelle signifiée, et l'«attribut», qui serait la manière (ou la qualité) par laquelle on signifie, dans le jugement, la chose réelle ou sujet.

Or, il doit exister, pour tous les jugements ainsi considérés globalement comme des signifiants de choses réelles signifiées, diverses manières de «signifier», et ces manières sont précisément les modalités du jugement. L'analyse des modalités du jugement consiste dès lors à fixer une chose réelle immuable (supposée telle, bien entendu), c'est-à-dire à fixer mentalement la permanence d'un *signifié*, et à faire varier le ou les signifiants. L'étude de ces variations des signifiants relativement à un signifié fixe permet de découvrir les diverses modalités du jugement.

Pour le dire en passant, on remarquera ici combien nous nourrissons l'analyse réflexive classique d'acquis contemporains et d'acquis phénoménologiques en particulier. Car c'est Husserl qui nous a appris à lire le jugement comme un signifiant global, et à ne plus lire le seul attribut comme signifiant, le sujet étant signifié; ce qui est nous instruire encore en ceci, que les rapports entre signifiant et signifié ne sont plus désormais intérieurs à la seule sphère du langage (c'est-à-dire intérieurs à la proposition elle-même, de l'attribut au sujet), mais qu'ils mettent en cause le langage tout entier comme signifiant (c'est-à-dire la proposition ou le jugement pris globalement) et *quelque chose d'autre* comme signifié (ce que nous nommons ici par convention la «chose réelle», et que Husserl lui-même appelle la «chose», *Sache* par opposition à *Ding*). D'autre part, on voit bien que la méthode des variations que nous introduisons ici est husserlienne d'inspiration. Encore une fois, répétons-le, ce n'est pas la phénoménologie qui menace l'analyse réflexive, mais la crise contemporaine du langage, son «éclatement» pourrait-on dire, qui menace également la phénoménologie et l'analyse réflexive.

Cette parenthèse fermée, revenons aux modalités du jugement. Pour les bien comprendre, et pour montrer à la fois comment l'analyse réflexive permet de les développer et comment elle se heurte aux impasses d'une «position de langage» mal élucidée, il convient de saisir d'abord la structure même de l'analyse réflexive, dans ce qu'elle a de plus général. Il faut bien voir en particulier comment l'analyse réflexive, d'emblée, cherche à réaliser ce programme d'analyse des modalités du jugement, quand bien même il paraîtrait à première vue que ce n'est là qu'une toute petite partie de son pro-

gramme. Car si la modalité du jugement est la *manière* même par laquelle l'esprit humain se lie aux choses réelles quand il pense, l'analyse réflexive est la méthode même, selon ses tenants, que l'esprit humain a d'étudier sa liaison avec les choses. L'analyse réflexive cherche en effet à *isoler*, du côté de l'esprit, les manières qu'il a de se lier à un objet quelconque – et cela reste vrai quelque position métaphysique que l'on adopte, réaliste si cet objet est finalement indépendant de l'esprit, idéaliste en revanche si cette indépendance ne peut jamais être démontrée. L'analyse réflexive répond donc à une enquête portant sur les *actes* de l'esprit, et de ces actes le jugement est premier.

On voit bien, à ce stade déjà, combien l'analyse réflexive présuppose justement ce qui devrait être mis en question selon l'enquête critique du langage à laquelle nous faisions allusion. Car l'analyse réflexive cherche à isoler des modalités pour le sujet de se lier à un objet *à l'intérieur* du discours, avec lui, ou contre lui, ou malgré lui; alors que le problème premier est de chercher à isoler des modalités *pour le discours* de lier un sujet à un objet. Il convient cependant de pousser cette enquête plus à fond, et de développer maintenant avec quelque détail notre argumentation. Celle-ci fera du reste de fréquents appels à l'esthétique.

Structure générale de l'analyse réflexive. D'une manière générale, la connaissance humaine est pour l'analyse réflexive à la fois «préhensive» et «réflexive». En fait, ces deux moments sont intimement liés: quelque chose est saisi par la conscience, mais en même temps qu'il y a prise, il y a connaissance (réflexive) que quelque chose est pris. La réflexion se révèle ainsi à elle-même comme réflexive (c'est-à-dire comme connaissance non préhensive, mais comme révélation du sujet qui prend) et comme préhensive (révélant une prise antérieure d'un objet par ce sujet). En d'autres termes, c'est toujours après coup, par une connaissance qui ne prend plus rien, qu'on sait que quelque chose a été pris.

Actes préhensifs et actes réflexifs sont donc liés; s'il n'existait que des actes préhensifs, nous pourrions continuellement départager ce qui appartient à l'objet pris et à la prise de cet objet (départager le sujet de l'objet). Mais précisément il n'existe pas d'acte préhensif «pur», qui ne soit accompagné d'un acte réflexif qui livre à la conscience simultanément l'objet pris et l'acte prenant. Et c'est pourquoi l'objet ne se sépare pas du sujet.

Passant outre ces généralités, disons plus précisément que, dans le vocabulaire dont nous nous servons ici, la préhension définit la liaison d'un objet «pur» à un acte «pur» du sujet. L'objet est alors spécifié par cet acte, et n'a de sens que relativement à lui; réciproquement, la préhension se qualifie dans la mesure où elle prend un objet déterminé. Cette double spécification (ou qualification) du côté du sujet prenant comme du côté de l'objet pris, définit un *mode*. Dès ce moment, la réflexion est définie comme la préhension d'un mode; elle suppose par conséquent le retour de la pensée sur elle-même pour se saisir elle-même en tant qu'elle s'est liée modalement à un objet. Or le retour sur soi revient au fond à inaugurer, par rapport au mode, une nouvelle prise, qui est prise du mode, c'est-à-dire prise de l'objet et du sujet à la fois, dans leur liaison modale. Cette nouvelle préhension ne peut être assimilée à la première, car alors objet connu et connaissance de l'objet s'identifieraient et l'on ne saurait jamais que l'on a connu un objet. La réflexion inaugure donc un point de vue nouveau, sous lequel il apparaît qu'il y a mode; s'il est vrai que le mode lui-même est déjà mixte d'une prise et d'un objet pris, la réflexion apparaît, du côté du sujet, comme une prise de prise, comme une préhension au carré.

Du côté du sujet, l'ensemble des actes réflexifs conçus comme prises de prises s'emboîtent donc les uns les autres dans une sorte de régression *ad infinitum*, par laquelle la pensée réflexive cherche à se saisir elle-même dans sa pureté préhensive.

Du côté de l'objet, l'ensemble des modes institués s'emboîtent aussi les uns les autres, comme autant de corrélats d'actes préhensifs révélés à une réflexion portant sur l'acte et sur l'objet liés modalement. Alors que du côté du sujet la réflexion paraît régressive, l'emboîtement des modes paraît être *progressif*, chaque mode ajoutant quelque chose de nouveau au précédent (nouveauté due à l'inauguration d'un point de vue réflexif pris lui-même comme objet et ainsi de suite). L'ensemble des modes ressemble alors à une pyramide tournée la pointe vers le bas; et il y a toujours plus dans un mode supérieur que dans le mode inférieur, ce plus étant ajouté au mode inférieur par l'instauration d'un nouveau point de vue par l'acte réflexif.

Une connaissance achevée présenterait ainsi deux *ordres* fonction l'un de l'autre: l'ordre des *actes de réflexion* (ou ordre des actes signifiants), fait de la totalité des réflexions de réflexions de ré-

flexions... etc., dans la régression *ad infinitum* d'une pensée réflexive se cherchant elle-même comme principe signifiant; et l'*ordre des modes* (ou ordre des significations), fait de la totalité des modes se conditionnant de bas en haut en progression vers une exhaustion de l'univers entier dans sa signification.

Dialectique de l'analyse réflexive. Dialectiquement, les actes réflexifs et les modes réfléchis se conditionnent de la manière suivante: une simple préhension, non encore réflexive, détermine son objet et se lie à lui; en elle-même une telle préhension initiale est une fiction, car elle ne peut être révélée comme préhension qu'aux yeux de l'acte réflexif qui porte sur elle. C'est donc une réflexion portant sur une préhension (antérieure logiquement, quoique simultanée chronologiquement) qui révèle le caractère *modal* de la préhension initiale. Par l'acte réflexif, et par lui seulement, se révèle la portée *limitée* de la préhension. La réflexion transforme donc la préhension en connaissance modale: si la préhension est un réflecteur illuminant une partie du terrain, il faut des yeux étrangers au réflecteur (les yeux de la réflexion comme nouvelle préhension du mode) pour déterminer la situation de l'acte préhensif (la position du réflecteur sur le terrain et ses angles de direction); par là-même et par là seulement apparaît alors à la réflexion le caractère modal de l'objet connu, corrélat d'une prise modale (dans notre métaphore, le terrain lui-même tel qu'il est éclairé par le projecteur, de manière corrélative de sa situation, de son inclinaison, de sa direction, de son intensité, etc.). La réflexion révèle donc le caractère modal (limité) de la source lumineuse et du terrain éclairé.

Mais en même temps que la réflexion modalise la connaissance antérieure, elle inaugure un nouveau point de vue aux yeux duquel cette connaissance antérieure est modale; elle ouvre de nouveaux horizons, lesquels, toutefois, ne seront déterminés dans leur mode que par une réflexion de réflexion, et ainsi de suite.

La pensée procède donc dans ses actes réflexifs de manière *discontinue*, en ce qu'elle inaugure à chaque coup un point de vue réflexif irréductible au mode antérieur, puisque c'est ce point de vue qui détermine le mode comme mode. Mais l'ensemble des modes ainsi déterminés s'articulent les uns aux autres de manière *continue*, la discontinuité du côté des modes tendant à être réduite à de la continuité, par le saut discontinu d'un point de vue réflexif à un nouveau point de vue irréductible au premier.

Actes réflexifs et modes constitués ne sont donc pas dialectiquement contemporains. Certes tout acte réflexif inauguré est déjà modal en lui-même; mais au niveau où il se produit il n'apparaît pas encore comme tel: la spécification modale du point de vue réflexif ainsi inauguré ne peut être en effet que le fait d'une réflexion postérieure à l'instauration.

Une spécification modale est donc toujours le fait d'une réflexion instaurée en fait, mais qui doit être elle aussi spécifiée après coup comme modale, ce qui à son tour ne se peut faire qu'en instituant un nouvel angle réflexif, et ainsi de suite.

L'ANALYSE RÉFLEXIVE EN ESTHÉTIQUE. Appliquée à l'esthétique, l'analyse réflexive livre les quatre modes fondamentaux du jugement esthétique, parmi lesquels s'en trouve un qui est proprement esthétique.

Elle livre ces modes sans mettre en question le langage, ce qui vicie profondément ses résultats, et interdit en particulier de spéculer audacieusement sur eux. Mais elle livre ces modes plus directement, parce qu'elle court-circuite cet intermédiaire gênant, et met face à face un sujet signifiant et un objet signifié, le sujet signifiant étant un acte réflexif et l'objet signifié un mode réfléchi.

Pour obtenir les modalités du jugement, nous faisons donc varier le pôle subjectif de la connaissance, c'est-à-dire les préhensions telles qu'elles se révèlent à l'acte réflexif; comme cet acte réflexif détermine la préhension en mode, les variations des préhensions sont aussi les variations des modalités du jugement. Ce qui est fixé dans cette expérience, c'est donc, de manière tout à fait vague, l'objet sur lequel porte la variation, qui est l'œuvre d'art. Il est fixé de manière vague, parce que les modalités du jugement sont aussi celles de l'objet. Plus précisément cependant, nous pouvons dire que l'objet qui reste invariable est l'existence sensible de quelque chose appelé « œuvre d'art ».

D'emblée pourtant on peut prévoir que les modes obtenus se hiérarchiseront de l'inférieur au supérieur, l'inférieur conditionnant le supérieur. Ce qui sera acquis à un niveau inférieur doit en effet subsister et rester acquis à un niveau supérieur. Ce n'est pas dire ici que l'inférieur conditionne mécaniquement le supérieur, qui y serait réductible; on ne réduit pas le supérieur à l'inférieur. Mais le supérieur n'exclut pas non plus l'inférieur; l'inférieur conditionne le supérieur, mais celui-ci est obtenu par l'instauration d'un point de vue réflexif nouveau; et c'est cette nouveauté qui exclut la réduction

du supérieur à l'inférieur. La discontinuité des préhensions réflexives est en effet la condition de la continuité des modes réfléchis.

Les quatre modalités du jugement. Nous les énumérons dans l'ordre: en esthétique, le jugement peut relever du mode *empirique* (ce mot est pris ici dans un sens tout à fait particulier), du mode *scientifique*, du mode *esthétique* et du mode *métaphysique*. Le mode empirique, lorsqu'il est l'objet d'une réflexion portant sur la connaissance immédiate, se transforme en un empirisme méthodique, c'est-à-dire en mode scientifique; le mode scientifique, lorsqu'il est institué comme mode limité par un acte réflexif nouveau, devient mode esthétique, lequel à son tour s'élève au palier de la métaphysique.

Exprimée en termes d'analyse réflexive, la variation revient donc à *modifier* l'objet sous l'appréhension réflexive fixée du côté du sujet. Ainsi, quand le sujet est percevant, le mode est empirique; l'œuvre d'art existe comme «impression», comme jeu de sensations saisies globalement par une conscience psychologique affectée; et nous sommes alors au niveau du simple plaisir. Sous le mode scientifique, en revanche, l'œuvre est rapportée à des principes qui sont communs à tout l'art; elle existe alors comme une structure logique déployée par analyse. Sous le mode esthétique, l'œuvre est rapportée non pas à des principes généraux, mais à la conscience créatrice elle-même, telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre. Celle-ci apparaît alors comme un «pour-soi» et ressemble, dit M. Dufrenne, à un «quasi-sujet». Au-delà enfin du mode esthétique, c'est comme l'en-soi de l'œuvre qui est visé, dans une saisie métaphysique dernière.

Les modes du jugement esthétique correspondent du côté du sujet à des instaurations réflexives propres sous lesquelles leur mode apparaît, en même temps qu'apparaît le «niveau d'existence» de l'objet. La liaison étroite du jugement comme acte et de ce dont il y a jugement, tous deux variant alors que l'appréhension réflexive reste fixe, entraîne de manière correspondante quatre sortes d'*objectivité*.

La subjectivité subjective. Quand une conscience est simplement affectée par une œuvre d'art, et que sa sensibilité répond immédiatement à son chatoiement sensible, il n'y a à vrai dire ni objectivité, ni subjectivité, mais fait premier du plaisir éprouvé, choc affectif de l'œuvre sur la sensibilité, «impression» (au sens de la critique impressionniste de Lemaître par exemple). L'instauration d'un acte réflexif issu du second mode (ou plus exactement de ce qui apparaîtra plus tard comme tel, c'est-à-dire comme scientifique ici)

prononce sur le mode inférieur un *jugement*, et le taxe de «subjectif», par opposition à ce que la science considère comme objectif. Au premier mode en effet chacun (chaque subjectivité) est affecté de manière subjective (non contrôlée, ni même contrôlable) par la même œuvre. La méthode des variations exprimée en termes d'analyse réflexive livre donc un premier mode: on a fixé l'objet (l'œuvre d'art), et d'une part le sujet apparaît comme subjectif (une subjectivité) et la liaison du sujet à l'objet apparaît comme subjective. On en peut tirer la conclusion que, du côté de l'objet, seul un *aspect* est retenu, l'aspect corrélatif d'une prise subjective prenant subjectivement.

L'OBJECTIVITÉ SUBJECTIVE. L'instauration de la conscience scientifique a pour effet de transformer la subjectivité du premier mode en objectivité au second mode. Le savant en effet réduit les diverses réactions subjectives des sujets en des traits communs, en des manières universelles de saisir l'œuvre d'art. Faisant varier à l'intérieur du premier mode les diverses prises subjectives, il les réduit à un dénominateur commun qui marque la manière *une* dont notre subjectivité s'empare d'un donné. L'œuvre n'est plus alors rapportée au plaisir de chacun, mais à des principes, à des normes, qui sont valables pour *toutes* les subjectivités. Dès lors quiconque se place dans les conditions voulues pour juger ne peut pas ne pas juger de la même manière. Une telle objectivité est celle qui règne dans les «sciences de l'art», c'est-à-dire en psychologie de l'art, en sociologie de l'art, en histoire de l'art parfois. Cette objectivité-là se confond avec l'*intersubjectivité;* elle est une objectivité au sens kantien.

Il est important de noter alors qu'une telle objectivité scientifique n'a rien d'absolu et n'autorise aucune spéculation plus ou moins métaphysique ou transcendantale sur l'objectivité en soi. En effet, le mode scientifique n'apparaît comme tel (comme objectif) qu'aux yeux d'une instauration supérieure d'un acte réflexif, lequel se révèle postérieurement être lui aussi modal. L'objectivité scientifique apparaît ainsi après coup, c'est-à-dire aux yeux de l'étage supérieur de l'analyse réflexive, comme une objectivité *subjective*, parce qu'elle est objectivité pour des sujets s'instaurant comme sujets scientifiques.

La méthode des variations a donc, du côté du sujet, substitué à une prise subjective prenant subjectivement, une prise objective prenant subjectivement, c'est-à-dire une prise qui prend en rapportant l'objet au sujet, non plus à un sujet, mais à tous les sujets. Seule-

ment cette modalité intersubjective n'apparaît qu'aux yeux d'une instauration supérieure qui est l'instauration esthétique.

La subjectivité objective. L'instauration de la réflexion proprement esthétique revient en effet à juger d'abord le mode antérieur (scientifique) comme subjectif, car celui-ci s'attache à propos de l'œuvre d'art à réaliser un accord commun des subjectivités, et non pas à ce qui (objectivement) provoque cet accord commun. Dès ce moment l'instauration esthétique ne rapporte plus l'œuvre d'art à sa structure commandée par des principes valables pour tous, mais elle la rapporte à l'unité de perception de l'œuvre d'art telle qu'une conscience créatrice l'a fait être. L'intention créatrice apparaît alors comme le fondement d'une véritable objectivité du côté de l'objet. Or cette intention créatrice est quelque chose de subjectif; c'est une subjectivité telle qu'elle se manifeste objectivement dans un objet, objet qui n'est pas réductible ni à une prise subjective du premier mode, ni à une prise intersubjective du second mode, mais qui contient en elle le principe du premier mode et du second. Rapporter l'œuvre à son créateur, ce n'est pas en effet *exclure* qu'on puisse la rapporter simplement au plaisir subjectif de chacun, ou aux principes universels de tous; c'est en réalité comprendre le plaisir de chacun comme quelque chose de conditionné par des structures «objectives» (au sens du second mode), et c'est comprendre cette objectivité du second mode comme fondée dans son universalité kantienne non par quelque principe transcendantal de la conscience en général, mais par l'unicité de la seule conscience créatrice.

La subjectivité à laquelle est alors rapportée l'œuvre est alors objective en un sens nouveau; et le jugement esthétique est objectif à ce troisième mode dans la mesure où il trouve son fondement non pas dans un accord commun des subjectivités contemplatrices comme telles, mais dans la source de cet accord commun qui est la subjectivité une et unique du créateur découvert à travers son œuvre. La subjectivité créatrice apparaît alors comme objective, parce qu'elle est l'objet commun que visent les subjectivités contemplatrices.

Disons encore que cette «subjectivité objective» (que nous nommons telle) correspond à peu près à l'idée que se fait Husserl d'une «objectivité d'un type nouveau» (*Ideen I*, 323, [193]). C'est toujours, au fond, la même idée de base qui s'illustre ici: à savoir qu'on peut être objectif (placé dans un discours valable) sans que cette objectivité soit de type scientifique.

L'OBJECTIVITÉ OBJECTIVE. Toute esthétique, et toute analyse réflexive, visent à ce moment une nouvelle instauration, qui a pour but de «crever» le plafond de la subjectivité objective pour toucher ce qui, derrière cette subjectivité, apparaît comme véritablement objectif. Ce qui est objectif, au troisième mode, c'est en effet une subjectivité; de cette subjectivité, ou mieux de toutes les subjectivités créatrices qui apparaissent objectivement au travers de leurs œuvres, on aimerait pouvoir lire l'objectivité réelle. En d'autres termes, si la subjectivité créatrice apparaît au travers de son œuvre comme quelque chose d'objectif, comme un *Seiendes*, l'instauration réflexive du quatrième mode aimerait pouvoir découvrir le *Sein des Seienden*, c'est-à-dire le principe objectif de la subjectivité objective.

Ce passage du troisième au quatrième mode, des auteurs même étrangers à l'analyse réflexive l'accomplissent à leur manière, ou en souhaitent l'accomplissement. Ainsi Sartre appelle «ontologie» le troisième niveau (qui correspond assez exactement à ce que nous avons décrit ci-dessus), et «métaphysique» le dernier niveau. L'ontologie, dit-il, «nous paraît pouvoir se définir comme l'explication [et ici nous ajoutons: explication tenue en un langage spécifique] des structures d'être de l'existant pris comme totalité [et nous ajoutons: lues comme des structures lyriques]; et nous définirons plutôt la métaphysique comme la mise en question de l'existence de l'existant» (*Etre et Néant*, p. 358–359). En d'autres termes, l'ontologie sartrienne vise la compréhension intuitive des existants tels qu'ils se manifestent, alors que la métaphysique vise la source de ces manifestations, c'est-à-dire autrui en tant que tel, et non plus tel ou tel autrui saisi à travers ses œuvres. L'ontologie sartrienne est au niveau de l'objectivité subjective.

D'autres auteurs ont cru découvrir, derrière la pluralité des existants saisis au niveau de leur objectivité subjective, la source commune dont ils procèdent – le *Sein des Seienden;* sans parler des métaphysiciens proprement dits, tels que Heidegger, disons que c'est le cas d'esthéticiens comme M. Dufrenne. Nos propres travaux cédaient à cette tentation (très légitime) lorsque nous cherchions la catégorie nécessaire de toute pensée musicale et la «norme des normes».

CONCLUSION. L'analyse réflexive ordonne ainsi les modes du jugement selon un schéma qui recouvre beaucoup d'analyses obtenues autrement, ce qui réalise une convergence du meilleur aloi. Ainsi, on

peut établir que chaque esthétique, en fait, permet de diviser l'œuvre d'art en trois étages; or, à y bien réfléchir, ces trois étages correspondent toujours peu ou prou aux trois premiers modes obtenus ici-même par la méthode des variations exprimée en termes d'analyse réflexive, et si ces trois modes sont ainsi obtenus, c'est qu'ils mettent en cause un quatrième mode aux yeux duquel il y a trois étages.

Le premier étage esthétique, en effet, met le poids sur la matière ou la sensation. S'arrêter là, c'est tourner au *sensualisme*. Le second met tout l'accent sur l'idée ou l'esprit; s'arrêter là, c'est espérer réduire cette idée à un système logique d'idées, réduire cet esprit aux conditions générales de toute pensée logique; c'est s'arrêter à un type de *scientisme*. Au troisième étage, l'accent est sur l'unité des deux premiers étages, et leur fusion en une «idée concrète» irréductible aux systèmes logiques aussi bien qu'aux événements psychiques immédiats; s'arrêter là, c'est s'arrêter au niveau *esthétique* et *ontologique*.

Pourtant la division de l'œuvre en trois étages a quelque chose d'artificiel, et repose sur une conception point encore purifiée du langage et des rapports entre signifiant et signifié. Or, maintenant aussi, les modes obtenus par l'analyse réflexive vont laisser apparaître des failles, et la continuité que suppose l'analyse réflexive dans les modes qu'elle conditionne va révéler une discontinuité réelle.

La continuité pourtant – même si elle va se révéler aux yeux de la critique du langage comme discontinue, ce qui met en cause et ces modes et l'analyse réflexive qui les obtient – n'en est pas moins jusqu'ici remarquable. Car il est capital de comprendre que par l'analyse réflexive aucun mode supérieur ne perd le bénéfice du mode inférieur; simplement, les résultats que le mode inférieur tenait pour définitivement acquis sont réinterprétés à la lumière du mode supérieur. Ainsi la couche scientifique (objectivité subjective) intègre en elle les bénéfices de la couche inférieure: le savant est capable de *comprendre* l'esthète qui jouit, et en plus il *explique* (par la psychologie, par exemple) pourquoi il y a jouissance. De même la troisième couche (esthétique) conserve les avantages des deux premières; en particulier elle ne néglige pas du tout les structures logiques de l'œuvre telles que les déploie une science, qui a raison de les déployer «objectivement», mais qui a tort de négliger le fait que ces structures déployées doivent être en réalité rapportées à l'unicité d'une conscience créatrice. Rien de ce que la science peut dire de l'art ne semble donc

perdu, mais la manière de le dire, d'interpréter les résultats, semble seule changer.

L'analyse réflexive permet ainsi de déployer une véritable *dialectique* de l'œuvre d'art, par variation des prises du côté du sujet réflexif, variations commandées par la nature même de la réflexion, préhensive et réflexive tout à la fois. Cette dialectique constitue alors un instrument qui semble universel, et qui, en esthétique particulièrement, est susceptible d'une foule d'applications. On peut dialectiser en effet de cette manière non seulement l'œuvre, mais le créateur lui-même: esthète affable au premier mode, qui combine les sons ou les couleurs de manière agréable (combien y en a-t-il aujourd'hui de ces musiciens de «salon» et de ces peintres du «dimanche», qui veulent précisément toujours passer pour autre chose que de simples amateurs, de simples entremetteurs du plaisir immédiat); au second niveau l'artiste se fait rigoriste, formel, académique: il suit les règles. Non pas forcément celles d'un maître ou d'une école; il peut inventer des règles, mais cela n'empêche pas que son œuvre est calquée à partir de principes théoriques. Les atonalistes sont un bon exemple de ce mode-là de la création; ils fabriquent *dans leur tête* un système cohérent, et puis, après, essaient de faire de la musique à l'image de ces principes...

La perception elle-même peut être l'objet d'une dialectique réflexive de la sorte: perception spontanée au premier mode; perception déchiffrée par le savant comme activité de l'esprit, au second mode; perception qui révèle un objet saisi dans sa structure propre, au troisième mode; et perception du quatrième mode qui perce le mur de l'objet et débouche dans une intuition de l'absolu (perception bergsonienne). Mikel Dufrenne développe ainsi dans sa thèse une *dialectique de la perception*, qui a le mérite de tenter ce tour de force: dépendre à la fois de l'analyse réflexive comme d'un principe, et de la phénoménologie comme méthode. A dire vrai, les résultats obtenus par M. Dufrenne demeurent quelque peu équivoques, dans la mesure où l'interaction de ces deux principes n'est pas entièrement élucidée.

Une idée qui se laisse facilement dialectiser selon l'analyse réflexive est celle d'*originalité*. Au premier mode, l'originalité se confond avec la recherche du nouveau pour le nouveau; c'est l'originalité de l'esthète, qui se singularise par des conduites «nouvelles» – originalité que Hegel définissait comme «fausse» originalité et dont il

attribuait la prérogative aux Anglais. Au second niveau, l'originalité est bannie; si la recherche scientifique vise à réduire les œuvres à des principes communs et intersubjectifs, la nouveauté radicale n'a plus de sens pour elle. Et il est de fait que l'histoire de l'art, la psychologie artistique, peuvent expliquer tout de l'œuvre, sauf justement ce qui fait que celle-ci est *unique*. L'originalité apparaît alors au deuxième mode comme un manque, comme quelque chose de négatif, de point encore intégré: c'est une *infraction*, c'est l'exception dont on dit qu'aucune règle ne saurait se passer... Au troisième mode, il y a ce que Hegel appelait la *vraie* originalité, qui est l'expression objective d'une subjectivité; et à ce niveau-là l'originalité se confond avec l'universalité: elle est la manière (des grands artistes) de n'avoir point de manière.

Discussion. Ce long détour par l'analyse réflexive et par la dialectique qu'elle institue a trouvé ici sa place pour deux raisons. Tout d'abord elle permet de développer la théorie de la modalité du jugement, et cela plus aisément encore que l'analyse du langage et la question du langage, parce qu'elle connecte directement le sujet à l'objet et permet à la méthode des variations de se déployer sans faire intervenir cet intermédiaire gênant qu'est le langage. Deuxièmement, la dialectique réflexive subordonne directement l'instauration esthétique à une instauration métaphysique, et elle marque ainsi la dépendance étroite de l'esthétique par rapport à la métaphysique.

Cependant l'hypothèque qui pèse sur l'analyse réflexive n'a pas encore été levée; et cette hypothèque est le langage qui est mis en cause aux différents modes. La dialectique réflexive s'efforce en effet de rendre les divers modes instaurés aussi continus que possible, de manière que rien de ce qui est acquis à un mode inférieur ne soit perdu au mode supérieur; mais cette continuité ne serait qu'un leurre s'il s'avérait qu'elle cache une discontinuité radicale des langages mis en cause.

En d'autres termes, l'analyse réflexive repose sur l'idée profonde que le déploiement des actes réflexifs du côté du sujet correspond au déploiement continu des couches modales, double déploiement qui développe la structure *d'un seul et même être*. L'analyse réflexive part en effet à la recherche du *sujet pur*, par une démarche régressive où le sujet est à la fois préhension et réflexion sur la préhension, et ainsi de suite; et elle part *aussi* à la recherche d'un *objet pur*, par une démarche progressive qui explicite le contenu de la préhension tel

qu'il apparaît aux yeux de la réflexion. Et la dialectique réflexive consiste à déployer simultanément, et l'un par l'autre, les deux ordres des actes signifiants (c'est-à-dire des instaurations réflexives) et des significations (c'est-à-dire des modes instaurés), en passant continuellement et par continuité de l'un à l'autre, selon un mouvement qui va du sujet à l'objet et vient de l'objet au sujet.

Or cette dialectique n'est possible qu'à condition que soit mis hors circuit le langage dans lequel a) les modes trouvent leur *expression* et b) l'instauration réflexive *juge* le mode précédent. L'idée qui est donc sous-jacente à cette idée que les structures de l'être déployées en modes hiérarchisés sont *de même nature* que les structures de la réflexion qui déploie les modes, se confond en fait avec la croyance naïve en une seule modalité de langage, au nom de laquelle les niveaux se hiérarchisent et les actes réflexifs hiérarchisent les niveaux.

Au moment où il apparaîtrait que le langage dans lequel les modes sont constitués et le langage par lequel la réflexion constitue un mode ne sont pas un seul et unique langage, la continuité des modes d'une part, et le rapport de continuité entre l'ordre des modes et l'ordre des actes réflexifs, seraient mis en question. La dialectique éclate quand éclate le langage qui la fonde.

En fait il apparaît que l'analyse réflexive, pour obtenir des résultats tout à fait valables, ne les obtient cependant qu'à l'intérieur d'un certain mode de langage, qui est ce que nous nommons le langage philosophique traducteur. Et à y regarder de plus près, on s'aperçoit que le passage d'un mode à l'autre n'est pas *continu*, mais met en cause une *mutation* du langage.

MUTATION DU LANGAGE DANS LA CONTINUITÉ DE L'ANALYSE RÉFLEXIVE. Le passage du premier mode au second suffit ici pour montrer cette mutation. Au premier mode, un sujet est lié empiriquement à un objet dans une relation subjective, selon le mode de la subjectivité subjective. Aux yeux du second mode (c'est-à-dire par l'instauration d'une réflexion scientifique, et non plus empirique), le premier mode apparaît précisément comme «subjectif» par opposition à l'objectivité scientifique.

Or le passage du premier mode au second mode met en cause deux sortes de langages. Au premier mode, on a d'un côté un sujet qui éprouve une sensation, de l'autre un objet (sensation) qui est éprouvé par le sujet; sujet et objet sont interpénétrés dans la perception même: ainsi, ayant faim, je sens et ma faim et moi qui ai

faim. Quand le langage intervient ici, c'est pour *traduire* le fait vécu de la faim, fait vécu qui est en lui-même une liaison spécifique de sujet et d'objet. Dire «j'ai faim», c'est renvoyer à un objet (la sensation douloureuse de faim) et à un sujet qui éprouve cette sensation douloureuse et demande par là que cette douleur cesse. Le langage dont le sujet se sert est donc aussi *indicateur:* il exprime un sentiment, mais en même temps il demande que cela cesse. Les mots tenus sont donc signalisateurs soit d'un état d'âme, soit d'une action souhaitée (apporter de la nourriture); le discours est signifiant de quelque chose qui est signifié par le discours.

L'instauration scientifique consiste à transformer cette situation de fait en une situation de laboratoire. On place alors le sujet dans des conditions déterminées, et on lui demande de traduire par le langage ce qu'il ressent. Ainsi, par exemple, Fechner place un sujet devant des rectangles de formes diverses, et il demande au sujet d'indiquer le rectangle qu'il juge le plus harmonieux. Le psychologue *interprète* alors la réponse donnée par le sujet, au sein d'une théorie qu'il construit. Or cette théorie est le fruit d'un langage qui est tenu par le savant, non par le sujet étudié; le savant parle, et son discours vise à donner un sens (scientifique) aux paroles du sujet étudié. Ces paroles ont en effet un sens au moment où elles sont rapportées à la situation de laboratoire dans laquelle le sujet se trouve, situation qui est imposée par les exigences de la théorie. Ce qui donne donc un sens à l'expérience du laboratoire, c'est le langage de théoricien que tient le psychologue; et cette expérience comprend deux pôles qu'il s'agit de faire concorder: un ensemble de stimuli, et une réponse (verbale ou gestuelle).

On voit dès lors la mutation de langage. Au premier mode, le langage était un signifiant, qui renvoyait à une situation concrète vécue; mais au moment où ce premier mode est l'objet d'une instauration scientifique, ce même langage tenu par le sujet, qui était alors du signifiant, devient quelque chose qui n'est plus signifiant d'une action réelle possible, puisqu'on a coupé, dans la situation de laboratoire, le sujet du monde réel où il agit; ce langage devient quelque chose qui n'a de sens que par la théorie du savant, qui est donc *signifié* par le discours propre du savant. En d'autres termes, le savant *interprète*, ce qui revient à dire qu'il donne un sens à l'expérience par la théorie qu'il prononce.

Entre le premier et le second mode, il y a donc eu mutation de

langage; le langage, de signifiant qu'il était, apparaît comme signifié par un nouveau langage, qui est celui de l'instauration scientifique. En d'autres termes, la question du langage fait apparaître la mutation: au premier mode, celui qui parle est un sujet percevant, et ce dont il parle est une sensation; au second mode, ce dont on parle, c'est du rapport qui s'institue entre le sujet percevant et loquace et l'objet dont il parle, et celui qui parle est le savant. Le langage tenu par le sujet mis dans une situation de laboratoire était dans le premier mode du côté de qui parle, et dans le seconde mode il passe du côté de ce dont la science parle: il était au premier mode signifiant, il est au second signifié. Or, quand il est signifiant, la question est de savoir ce qu'il signifie (quel est son signifié), et quand il est signifié, la question est de savoir ce qui le signifie. La signification de ce même langage aux modes premier et second n'est donc pas la même, car les rapports de signifiant à signifié ont été inversés par l'instauration scientifique. Ce n'est donc pas du tout la même chose de dire simplement «j'ai faim», et qu'un psychologue *dise que j'ai dit* «j'ai faim»; car le mot «dire» dans le fragment souligné ici n'a pas le même sens: le premier «dire» renvoie à un discours qui signifie, et le second «dire» renvoie à un discours qui primitivement (au premier mode) était signifiant d'une action réelle, et qui, au second mode, quand le savant le prend pour objet, devient signifié par un discours scientifique.

Les mutations de langage que l'analyse réflexive laisse pour compte apparaissent aussi aux autres niveaux de la dialectique réflexive. Ainsi au troisième niveau, il se passe au point de vue langage quelque chose de tout à fait différent de ce qui existait au deuxième niveau (scientifique). On a vu en effet que l'instauration esthétique (dans l'analyse réflexive) revenait à rapporter les structures de l'œuvre non plus à des principes intersubjectifs, mais à la subjectivité créatrice telle qu'elle se manifeste objectivement dans l'objet d'art. Or, sous ce passage que l'analyse réflexive conditionne par un simple recul réflexif, se cachent deux mutations du langage. Pour le savant en effet, l'œuvre d'art était un signifiant qui renvoie à du signifié de l'ordre d'un principe intersubjectif; et pour affirmer cela, le savant se sert d'un langage qui est un signifiant dont le signifié est l'œuvre d'art. Le langage propre à l'art est donc conçu à la fois comme signifiant (signifiant des structures logiques propres aux diverses subjectivités contemplatrices), et

comme signifié (signifié par le langage du savant qui se met à la place de cette sorte de conscience transcendantale contemplatrice). Au moment où l'œuvre d'art est rapportée non plus à des principes intersubjectifs, mais à la subjectivité même de l'artiste telle qu'elle transparaît dans son œuvre, le langage de l'œuvre d'art est conçu comme un signifiant dont le signifié est intérieur au signifiant; dès lors le langage du savant, qui signifie extrinsèquement, apparaît comme intenable, car il reviendrait à signifier de l'extérieur ce qui se signifie à soi tout seul. C'est pourquoi l'esthéticien est amené à user d'un langage qui ne signifie pas, mais se laisse signifier par la signification de l'œuvre d'art conçue comme l'unité perçue d'un signifiant et d'un signifié.

Cette double mutation qui marque le passage du niveau scientifique au niveau esthétique apparaît bien avec un exemple: quand le savant réduit le concept ordinaire de quinte à être une constante logique de la conscience transcendantale, il entend la *compréhension* de ce concept de quinte; c'est l'essence de la quinte (et non la quinte entendue, sinon par rapport de subalternation) qui est essence constitutive de la conscience. Quand en revanche l'esthéticien tend à rapporter le même concept ordinaire de quinte à l'œuvre telle qu'elle est instaurée par un artiste (qu'il la rapporte à une subjectivité objective), c'est l'*extension* du concept de quinte qu'il vise. Le savant parlait donc de la quinte comme d'un objet signifié par son langage, alors que l'esthéticien parle de la quinte comme d'un objet signifiant sa propre signification dans l'unité unique de l'œuvre; et pour parler de cette quinte, il doit inaugurer un nouveau langage, où extension et compréhension jouent de manière spécifique.

Ainsi la continuité des modes révélés par l'analyse réflexive cède le pas à une discontinuité des langages mis en cause, c'est-à-dire à des modes spécifiques de signifier par le langage. C'est dans la seule mesure où l'analyse réflexive se tient à l'intérieur d'un seul mode de parler qui est du type traducteur qu'elle peut dévoiler, par méthode de variation, ses modalités de jugement.

Analyse réflexive et langage. Pour le dire encore brièvement, la structure même de l'analyse réflexive semble procéder ainsi de structures acquises et réalisées au niveau du langage le plus ordinaire; une fois de plus, c'est le langage tel qu'on le parle le plus communément du monde qui dicte ses lois à une entreprise purement philo-

sophique. C'est le langage, en effet, qui est apte à la fois à discourir – c'est-à-dire à continuer d'avancer, et en même temps à «réfléchir», c'est-à-dire à revenir en arrière pour se ressaisir en quelque sorte. Que l'on songe à cet égard au rôle du pronom: par lui, la pensée avance, et se redouble tout à la fois. Je dis la même chose par le pronom que par le nom antérieur – et je réassume ce nom, mais en même temps ma phrase continue et se déroule. Dans une phrase très simple, comme «Socrate est venu et il m'a dit...», il se produit déjà comme une dissociation entre la pensée spontanée et la pensée réfléchie: Socrate, dans la première proposition, est un être réel intuitionné directement et «traduit» par le vocable de «Socrate»; dans la seconde proposition, le «il» ne renvoie plus directement à l'intuition, mais à un fragment du langage déjà entendu auparavant. Tout se passe donc comme si «Socrate» était représentatif d'une pensée spontanée qui va chercher ailleurs, dans le réel, son contenu, et qui s'aliène pour ainsi dire en lui, alors que «il» est représentatif (ou même, disons-nous, modèle) d'une pensée réfléchie qui se replie sur elle-même et s'intuitionne elle-même en même temps que, de cette manière détournée, elle renvoie au vrai Socrate. «Il», c'est donc à la fois le vrai Socrate et le mot Socrate dans le discours précédent[2], tout comme, selon l'analyse réflexive et la réflexion en général, la douleur que je sens est à la fois celle que je sens et celle que je sens sentir.

Cette propriété qu'a le langage d'être à la fois «spontané» et «réfléchi» n'entraîne aucune difficulté en usage courant; elle en entraîne indiscutablement dans une méthode philosophique comme l'analyse réflexive, où la question de réflexion est fondamentale, et point expurgée de ses origines linguistiques; elle en entraîne encore davantage dans une langue formalisée, et, sans pouvoir l'affirmer ici, je serais assez près de croire que certains «paradoxes» en logique (ou même en mathématiques) proviennent de cette interférence constante du spontané et du réfléchi dans le langage. En réalité, il ne s'agit pas de dire que nos prémisses permettraient de *résoudre* ces paradoxes; car ils sont tels au sein du seul langage mathématique ou formalisé. Mais ces paradoxes ont aussi un reten-

---

[2] Et c'est là au fond, déjà, le principe linguistique de la distinction logique capitale qu'introduit Carnap dans le langage entre «mode matériel» et «mode formel».

tissement dans la conscience de l'homme cultivé, et leur origine, dans le langage traducteur non formalisé, doit être cherchée, semble-t-il, dans cette bivalence des mots qui sont signes à la fois extrinsèques et intrinsèques. Ainsi le fameux paradoxe du prédicable et de l'imprédicable (Russel) met en cause cette propriété du langage de se réfléchir lui-même, en prenant précisément pour objet thématique cette propriété. Est prédicable en effet un vocable qui peut à la fois signifier extrinsèquement quelque chose et se signifier lui-même; ainsi mot signifie mot, parce que, quand je dis «mot», il y a un mot dont je parle, et en même temps mot se signifie lui-même, puisque «mot» est un mot. En revanche est imprédicable un vocable qui ne peut signifier qu'extrinsèquement et jamais se réfléchir lui-même; ainsi «chauve» renvoie à un homme dépourvu de cheveux, mais chauve n'est pas chauve, et cette qualité (d'un homme) ne peut pas «s'avoir» elle-même comme qualité. On connaît alors le paradoxe: imprédicable est-il prédicable ou imprédicable? La situation est sans issue, parce que deux niveaux du langage ont été confondus dès le départ – niveau où le signe signifie autre chose que lui, et niveau où le signe est apte à se signifier lui-même.

Des auteurs aussi éloignés de l'analyse réflexive que les phénoménologues sont victimes des mêmes difficultés quand ils parlent de «réflexion»; et on pourrait le montrer avec Husserl et avec Sartre. Mais pour le dire déjà maintenant, l'idée même et la possibilité de la réflexion a selon nous son origine dans le langage. Quand je vois un arbre, en effet, je le vois, comme dit Heidegger, *avec* le langage; le mot accompagne ma perception. Aussi se produit-il d'emblée une fissure qui permet à l'analyse de se greffer sur ce mixte de perception et de langage: je vois l'arbre, mais en même temps je pense à la signification du mot arbre pris comme signifiant. Il y a donc aussitôt deux arbres, l'un vu, simplement et spontanément, et l'autre «vu» par la médiation du langage qui le signifie. Le mot apparaît alors comme le «réfléchi» de l'arbre vraiment vu. Dès lors l'analyse va tirer le réfléchi du côté de la réflexion pure – donc du maniement du langage, et tâcher de récupérer du donné, qui sera toujours un «donné par le langage»; tout le long des démarches de l'analyse réflexive, c'est au fond le langage qui est support: c'est lui qui tient tout en main. Mais aussi, c'est peut-être que le langage n'avait pas à être là où il s'est glissé la première fois, subrepticement; peut-être

convient-il de dépouiller jusqu'à la simple perception de ce que le langage y met encore. Nous avons tenté ailleurs cette épuration de la perception; on verrait de même l'analyse réflexive sauter hors de son cadre et faire éclater, par la question critique du langage, la hiérarchie de ses modes et de ses actes. Car au-delà de l'analyse réflexive et des positions de pensée et de réalité qu'elle place, dans un mouvement dialectique, côte à côte, il y a des *positions de langage* qu'une juste méthode des variations peut obtenir. Mais pour cela il faudrait poser *d'abord* la question critique du langage.