

## La notion de "naturel" dans la stylistique de Condillac

Akiko KOANA

### Introduction

La notion de "nature" est devenue depuis longtemps un des principaux sujets d'étude en esthétique. Certes des considérations sur "la nature" divergent suivant la manière dont elle est abordée<sup>1)</sup>. Mais il n'en demeure pas moins que la tentative pour éclaircir l'essence des arts corrélativement avec la notion de "nature" constitue une des tentatives les plus importantes menées en esthétique. Même au XVIII<sup>ème</sup> siècle, sur lequel se concentre ici notre intérêt, on rencontre facilement ce genre de tentative; Batteux (1713-1790), par exemple, définit les beaux-arts comme "l'imitation de la belle nature"<sup>2)</sup>. Kant (1724-1804) écrit que "die Kunst kann nur schön gennant werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht."<sup>3)</sup>

Bien que maints philosophes et théoriciens de l'art essaient de définir l'art en utilisant le même mot "nature", ce mot peut recevoir différentes acceptions. Il peut être interprété comme la nature extérieure, les chefs-d'oeuvre des anciens, ou la nature comme force productrice<sup>4)</sup>. Pour distinguer ces différents sens<sup>5)</sup> et comprendre ce que signifie et peut signifier ce mot, il faut d'abord examiner chaque théoricien séparément sans perdre de vue cette polysémie.

Centrée sur la stylistique de Condillac, la présente étude vise à éclaircir la notion de "naturel" dans ses pensées esthétiques. Selon Condillac "le naturel" est le mot-clef pour expliquer la beauté du style, mais s'il retient ici notre attention, c'est surtout parce qu'il traite le problème de la relativité de la beauté stylistique<sup>6)</sup>.

### 1. Le naturel comme valeur esthétique

On peut trouver les pensées esthétiques de Condillac exprimées en divers endroits de ses oeuvres philosophiques. Mais nous nous bornerons ici à ses "Observations sur le style poétique" (chapitre V, vol. IV) qui font partie de "L'art d'écrire"<sup>7)</sup>. Ce chapitre a été publié comme une partie de "L'art d'écrire", mais il présente un caractère différent de celui des autres parties. Condillac affirme en note que ce chapitre ne fut écrit que "longtemps après" et qu'il y fut en suite ajouté<sup>8)</sup>. Cela expliquerait le contraste entre le contenu de ce chapitre, qui n'est qu'un exposé abstrait sur le "naturel" entendu comme valeur esthétique et celui des autres parties où il a recours à des exemples concrets. Nous intéressant surtout aux pensées esthétiques, c'est donc uniquement ce chapitre que nous examinerons.

Ainsi que nous venons de le dire, le but de ce chapitre est d'analyser la notion de "naturel" comme valeur esthétique. Condillac présuppose que "le naturel" est une

valeur esthétique. Il ne se demande pas si cette présupposition est vraie ou s'il y a d'autres qualités qui peuvent servir de valeur esthétique. On peut dire qu'il respecte l'opinion traditionnelle de son temps<sup>9)</sup>. Il utilise aussi le mot "beau" dans ses observations. Dans ses arguments, "le naturel" et "le beau" sont presque synonymes<sup>10)</sup>. Nous disons "presque", parce que rigoureusement parlant, le fait de savoir si Condillac considérerait "le beau" et "le naturel" comme deux choses absolument identiques laisse à discuter<sup>11)</sup>. Mais ce que nous pouvons dire au moins c'est qu'il pense que "le beau" d'un style est pris par le lecteur pour "le naturel" et que ses réflexions sont centrées sur l'analyse "du naturel" comme manifestation "du beau"<sup>12)</sup>.

Dans ses analyses de la notion de "naturel", il indique la relativité de cette notion et en recherche les causes. Nous allons suivre ses arguments.

### 2-1. La relativité du naturel selon le genre

"Nous nous imaginons volontiers avoir des idées absolues de toutes les choses dont nous parlons, jusques-là qu'il faut quelque réflexion pour remarquer que les mots *grand* et *petit* ne signifient que des idées relatives. Ainsi, lorsque nous disons que Racine, Despréaux, Bossuet et Madame de Sévigné écrivent naturellement, nous sommes portés à prendre ce mot dans un sens absolu, comme si le naturel étoit le même dans tous les genres; et nous croyons toujours dire la même chose, parce que nous nous servons toujours du même mot."<sup>13)</sup> En fait, "le naturel" de chaque écrivain doit être différent suivant le genre. Pourquoi négligeons-nous cette différence? Et inversement, pourquoi appliquons-nous le même mot à des choses différentes?

Condillac explique cette négligence par les dispositions inconscientes du lecteur. "Lorsque je vais commencer la lecture de Racine, mes dispositions ne sont pas les mêmes que lorsque je vais commencer celle de Madame de Sévigné. Je puis ne pas le remarquer, mais je le sens; et, en conséquence, je m'attends à trouver plus d'art dans l'un et moins dans l'autre. D'après cette attente, dont même je ne me rends pas compte, je juge qu'ils ont écrit tous deux naturellement; et, en me servant du même mot, je porte deux jugemens (sic) qui diffèrent autant que le style d'une lettre diffère de celui d'une tragédie."<sup>14)</sup> La différence des dispositions inconscientes du lecteur coïncide avec la différence d'attente (inconsciente aussi), mais comme nous n'avons pas conscience de cette différence d'attente, malgré la différence de style, la satisfaction de notre attente (quelque soit cette attente) est exprimée par le même mot "naturel".

Il nous faut souligner ici l'idée de quantité d'art entendue comme ce qui implique la différence d'attente ("je m'attends à trouver plus d'art dans l'un et moins dans l'autre."). En effet, la tendance à expliquer la différence de style au moyen de la différence de quantité d'art attendue, n'est pas commune. "Quand le style n'a pas tout l'art que le genre d'un ouvrage annonce, il est au-dessous du sujet; et au lieu de paroître naturel il paroît trop familier ou trop commun; quand il en a plus, il est forcé ou affecté. Il n'est donc naturel, qu'autant que l'art est d'accord avec le genre dans lequel on écrit, et cet accord en fait toute l'élégance."<sup>15)</sup> Ici, Condillac

explique "le naturel" du style comme juste milieu. La quantité d'art requise pour un genre donné est présentée comme un juste milieu entre le trop et le trop peu.

Donc, pour avoir un style naturel, il faut saisir exactement la quantité d'art appropriée au genre. Mais déterminer de façon précise cette quantité est impossible. "L'art n'est que la collection des règles dont nous avons besoin pour apprendre à faire une chose."<sup>16)</sup> écrit Condillac. L'art étant la collection de ces règles, c'est quelque chose que nous devons respecter. On peut dire également que nous subissons la contrainte de l'art. Mais nous ne pouvons pas indiquer clairement ces règles. Le lecteur attend l'art propre à un genre, mais cette attente est toujours inconsciente. Il en est de même pour l'écrivain. Pour écrire dans un style naturel, il n'y a pas d'autre moyen que celui d'acquérir une connaissance profonde de l'art propre au genre. Résumons ce que Condillac a précisé; l'art requis diffère suivant le genre, cette différence ne peut pas être clairement déterminée mais, du point de vue de la quantité d'art, on admettra, généralement parlant, que plus la quantité d'art augmente plus le style devient affecté, et plus elle diminue plus il devient commun. Par exemple, "il (l'art) se montre plus dans une ode que dans une épître, dans un poème (sic) épique que dans une fable."<sup>17)</sup>

"Le naturel" du style varie non seulement selon le genre mais aussi au fil d'histoire. Cette relativité historique "du naturel" s'explique cette fois par le progrès de l'art et non par la quantité.

## 2-2. La relativité historique du naturel

Le changement historique de l'art vient de ce que l'art est "la collection des règles dont nous avons besoin *pour apprendre à faire une chose*",<sup>18)</sup> c'est-à-dire les règles pour la pratique. L'art comme ensemble de règles ne précède pas la pratique, mais évolue avec elle. "Il faut du temps avant de les (règles) connoître, parce qu'on ne les découvre qu'après bien des méprises. Lorsque la découverte en est encore nouvelle, on s'applique à les observer, et les chef-d'oeuvres (sic) se multiplient dans chaque genre. Bientôt, parce qu'on ne sait plus faire aussi bien en les observant, on les néglige dans l'espérance de faire mieux, et on fait plus mal. On finit comme on a commencé, c'est-à-dire, sans avoir de règles. Ainsi l'art a ses commencemens (sic), ses progrès et sa décadence."<sup>19)</sup> Ici, il fait mention de deux points qui concernent l'histoire de l'art. Premièrement, l'art met du temps à se former à travers la pratique, telle est l'idée de progrès de l'art. Deuxièmement, dans ce progrès on peut distinguer trois étapes; commencements, progrès et décadence. Le principe de cette distinction est pour ainsi dire la relation dynamique entre la pratique et l'art. Au commencement, c'est la pratique qui prévaut contre l'art. Les règles ne prennent pas encore à ce stade une forme fixe, la pratique tâtonne et par ce tâtonnement on découvre peu à peu les règles. A l'étape du progrès, il se produit un heureux équilibre entre les deux. La possibilité des règles découvertes se déploie pleinement par la pratique. A l'étape de la décadence, la pratique vaincue par les règles les fuit. Elle s'écarte des règles jusqu'à ce qu'elle n'en contienne plus aucune.

Après avoir ainsi analysé l'évolution de l'art, il indique que "le goût" et "l'idée

du beau” sont impliqués dans cette évolution et évoluent aussi continuellement. “Il (l’art) change donc continuellement nos habitudes; et notre goût, qui varie avec elles, change aussi continuellement les idées que nous nous faisons du beau . . . . Alors on a pour toute règle que ce qui plaît est beau, et on ne songe pas que ce qui plaît aujourd’hui ne plaira plus demain.”<sup>20)</sup> Pourquoi la proposition selon laquelle “Ce qui plaît est beau” nous semble-t-elle être toujours valable, alors qu’en réalité, “ce qui plaît aujourd’hui ne plaira plus demain”? C’est sans aucun doute parce que le critérium caché de notre goût change en même temps que les oeuvres d’art. Du point de vue du plaisir subjectif spontané, le beau reste peut-être toujours le même, mais, posant le problème de la réalité concrète du goût et des oeuvres d’art, on est obligé d’admettre qu’il y a un changement historique.

Condillac prend ce changement pour un processus d’évolution concernant trois phases: enfance, progrès et décadence, et pour lui, “le beau se trouve dans le dernier terme des progrès.”<sup>21)</sup> Mais il est très difficile, pour nous qui sommes impliqués dans ce changement, de discerner ce dernier terme. “Nous avons un moyen pour en juger nous-mêmes; c’est d’observer les arts chez un peuple où ils ont eu successivement leur enfance<sup>22)</sup>, leur progrès et leur décadence. La comparaison de ces trois âges donnera l’idée du beau, et formera le goût; mais il faudroit, en quelque sorte, oubliant ce que nous avons vu, revivre dans chacun de ces âges.”<sup>23)</sup> Il indique ici trois points importants concernant les considérations historiques sur les arts; observer, comparer et revivre. “Revivre” peut être interprété comme se remettre à la place des hommes passés. Nous appuyant sur ces considérations historiques, nous pouvons apprécier la valeur propre des oeuvres d’art en admettant en même temps leur relativité.

En plus de la relativité selon le genre et de la relativité historique, Condillac fait mention aussi de la relativité du style selon le peuple, que nous allons examiner maintenant.

### 2-3. La relativité du naturel selon le peuple

Condillac suppose qu’en observant “les arts chez un peuple où ils ont eu successivement leur enfance, leur progrès et leur décadence”, on peut, dans certaines limites, déterminer le goût, mais cette détermination n’a rien d’absolu. Ceci, parce qu’elle ne fonctionne que dans le cadre d’un peuple. Un chef-d’oeuvre d’un peuple n’est pas nécessairement apprécié de la même façon par un autre peuple. Chaque peuple peut avoir son propre “dernier terme des progrès”.

Cette relativité de la valeur artistique selon le peuple est expliquée par Condillac aussi corrélativement avec la notion de “naturel”. Un style naturel pour un peuple ne paraît pas naturel pour un autre peuple. Chaque peuple a son “naturel” propre. Il pense qu’un peuple est un ensemble d’hommes qui parlent la même langue et, imaginant le cas où l’on veut traduire une langue en une autre, il écrit ceci: “soit que les beautés appartiennent exclusivement à une langue, soit qu’elles puissent passer d’une langue à une autre, elles n’en sont pas moins naturelles; c’est que rien n’est plus naturel que des associations d’idées dont nous nous sommes fait une habitude.”<sup>24)</sup>

Ces associations d'idées dont découle l'impression de "naturel" pour un peuple donné sont aussi la cause de la différence de "naturel" entre les peuples. "Si ces associations étoient les mêmes chez tous les peuples, les genres de style auroient dans toutes les langues, chacun le même caractère, et il seroit plus facile de remarquer en quoi ils se distingueroient les uns des autres. Mais puisqu'elles varient, il est évident que les observations qu'on feroit sur ce sujet donneroient d'une langue à l'autre des résultats tout différens (sic)."<sup>24)</sup> Pourquoi cette différence de "naturel" entre les peuples? Condillac répond qu'elle vient de ce que chaque peuple a une manière propre d'associer ses idées, déterminée par l'habitude. Un homme qui appartient à un peuple est socialement déjà conditionné quand il écrit et lit.<sup>25)</sup>

Jusqu'ici nous avons montré que Condillac analyse la relativité du style naturel sous trois points de vue différents; selon le genre, l'époque et le peuple. Or, nous devons remarquer que le but de Condillac est non seulement d'indiquer cette relativité mais aussi d'expliquer d'où elle vient et pourquoi nous utilisons le même mot "naturel" malgré l'existence de cette relativité. C'est pourquoi, nous appuyant sur les considérations qui précèdent, nous allons essayer maintenant de comprendre le double aspect du mot "naturel".

### **3-1. La distinction entre "le naturel" et "la nature"**

Bien qu'en analysant "le naturel" du style, on découvre, comme ci-dessus, l'existence de ces différentes formes de la relativité, le lecteur ne les juge pas moins toutes naturelles. Pourquoi? Quand le lecteur dit que ce style est naturel, il fait comme si "le naturel" était l'attribut objectif d'un style. Mais, en réalité, le mot "naturel" ne renvoie pas à une propriété du style mais au lecteur même. En d'autres termes, "le naturel" provient de la satisfaction procurée par une propriété du style, de l'attente inconsciente du lecteur. Cette attente n'est pas quelque chose de constant. Elle varie selon le genre, l'époque et le peuple. Elle est donc toujours conditionnée mais, ordinairement, le lecteur ne s'en aperçoit pas. Toutefois, le lecteur fait face à une oeuvre entendue non pas comme sujet transcendant le temps et l'espace mais comme personne conditionnée par le temps et la société.

Cependant, le fait est que, lorsque nous décidons du "naturel" du style, n'ayant pas conscience de la variabilité de notre attente, nous nous illusionnons. Cette illusion présente aussi le risque de faire naître une autre illusion, soit de nous amener à nous convaincre que ce qui est le produit de l'habileté humaine est semblable à celui de la nature objective. Pour éclaircir ce problème, Condillac indique qu'il faut bien faire la distinction entre "le naturel" et "la nature". "Or, la nature ne nous fait pas telle ou telle habitude; elle nous y prépare seulement, et nous sommes, au sortir de ses mains, comme une argile qui, n'ayant par elle-même aucune forme arrêtée, reçoit toutes celles que l'art lui donne. Mais parce qu'on ne sait pas démêler ce que ces deux principes sont, chacun séparément, on attribue au premier plus qu'il ne fait, et on croit naturel ce que le second produit. Cependant l'art nous prend au berceau, et nos études commencent avec le premier exercice de nos organes."<sup>26)</sup> Ici se pose la question, difficile à résoudre, de savoir comment distinguer

une chose innée, qui est de l'ordre de la nature, d'une chose acquise, qui est de l'ordre de l'art. Condillac lui-même ne répond pas entièrement à cette question. Il souligne seulement le fait qu'il y a plus de choses que nous le croyons qui relèvent de l'art conventionnel et qu'à peu près rien ne relève de la nature. La plupart des choses dites naturelles dépendent, en réalité, de l'art conventionnel et doivent être distinguées de "la nature" proprement dite<sup>27)</sup>. Dans ce contexte nous pouvons dire que "le naturel" du style, bien qu'il dépende, en réalité, de l'art conventionnel, semble avoir son origine dans la nature.

Qu'est-ce qui produit donc cette illusion?

### 3-2. L'habitude comme force transformatrice de l'art conventionnel en nature

La force qui transforme l'art conventionnel en nature est, selon Condillac, l'habitude. Il l'explique par l'exemple du danseur. "Quand nous admirons, par exemple, dans un danseur le naturel des mouvemens (sic) et des attitudes, nous ne pensons pas sans doute qu'il se soit formé sans art; nous jugeons seulement que l'art est en lui une habitude, et qu'il n'a plus besoin d'étude pour danser, comme nous n'en avons plus besoin pour marcher . . . . Le naturel consiste donc dans la facilité qu'on a de faire une chose, lorsque'après s'être étudié pour y réussir, on y réussit enfin sans s'étudier davantage: c'est l'art tourné en habitude. Le poète (sic) et le danseur sont également naturels lorsqu'ils sont parvenus l'un et l'autre à ce degré de perfection qui ne permet plus de remarquer en eux aucun effort pour observer les règles qu'ils se sont faites."<sup>28)</sup> L'art tourné en habitude se cache et se métamorphose en nature. "Le naturel" du style ne s'oppose pas à l'art<sup>29)</sup>. L'habitude est une force qui permet cette mise en latence de l'art. La transformation de l'art en "naturel" par l'habitude rend possible la conciliation des deux aspects du mot "naturel", c'est-à-dire la relativité "du naturel" comme manière d'être des oeuvres et l'universalité "du naturel" comme impression du lecteur.

D'un autre point de vue, on peut dire que l'habitude doit être prise en compte pour l'appréciation des oeuvres appartenant à des sociétés et des époques autres que les nôtres. Parce que c'est l'habitude qui produit l'illusion d'universalité de l'impression du lecteur. Condillac indique, rappelons nous, comme troisième point important pour des recherches historiques sur les arts, la nécessité de "revivre" c'est-à-dire de se remettre à la place des hommes passés. Mais comment? Il y a un texte de Condillac qui nous suggère une réponse à cette question. Se demandant pourquoi le style poétique ancien ne nous paraît pas naturel alors qu'il l'était pour les anciens, il répond comme suit: "C'est qu'il avoit emprunté son caractère des usages, des moeurs et de la religion; et que les choses les plus étonnantes, ou même les plus absurdes, sont naturelles pour un peuple, lorsqu'elles sont dans l'analogie<sup>30)</sup> de ses habitudes et de ses préjugés."<sup>31)</sup> Que nous enseigne cette citation pour la compréhension des oeuvres appartenant à une culture différente? C'est que, pour appréhender ces oeuvres, il faut bien saisir l'analogie entre celles-ci et les habitudes autant que les préjugés de la culture correspondante. Par les efforts faits pour saisir cette analogie, s'ouvre la possibilité de comprendre des oeuvres relevant d'une

culture différente, qui nous semblent au premier abord "étonnantes ou mêmes absurdes". Comme l'habitude est la force transformatrice de l'art en "naturel", à savoir la mise en latence de l'art, ces efforts de compréhension devraient consister dans la réactualisation, puis l'examen, des éléments mis à l'état de latence (c'est-à-dire, la quantité d'art propre à chaque genre, les stades de développement de l'art et la manière d'associer les idées propre à une langue).

### Conclusion

Condillac analyse la relativité "du naturel" du style sous trois points de vue; suivant le genre, l'époque et le peuple. Examinant objectivement les oeuvres, bien qu'on ne puisse pas nier l'existence de cette relativité, on les désigne toutes par le même mot "naturel". La raison est que lorsqu'on juge qu'une telle oeuvre est naturelle, on ne fonde pas son jugement sur la manière d'être de l'oeuvre, mais sur la réaction subjective provoquée par l'oeuvre. Comme la réaction subjective, "le naturel" est toujours le même. Mais ici se pose la question de savoir comment des oeuvres différentes peuvent déclencher une même réaction. C'est parce qu'à la base il y a les dispositions inconscientes au lecteur. Quand on commence à lire une certaine oeuvre, nos dispositions ne sont pas les mêmes que quand on commence à lire une autre oeuvre. C'est cette différence de disposition inconsciente qui permet une même réaction au niveau de la conscience, face à des oeuvres différentes. Or les dispositions inconscientes du lecteur se forment par l'habitude. L'habitude est donc la force transformatrice de l'art conventionnel en nature.

Ces arguments de Condillac nous rappellent la thèse de Kant suivant laquelle "die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Nature aussieht."<sup>82)</sup> A cela Kant ajoute que "Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle *Pünktlichkeit* in der Uebereinkunft mit Regeln, nach denen allein das Produkt das werden kann, was es sein soll, angetroffen wird; aber ohne *Peinlichkeit*, ohne daß die Schulform durchblickt, d.i. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe."<sup>83)</sup> Si on compare cette citation avec la thèse de Condillac affirmant que "Le poète et le danseur sont également naturels lorsqu'ils sont parvenus l'un et l'autre à ce degré de perfection qui ne permet plus de remarquer en eux aucun effort pour observer les règles qu'ils se sont faites",<sup>84)</sup> ne pourrait-on pas dire que les deux philosophes partagent presque le même point de vue sur "le naturel" des arts<sup>85)</sup>? Cependant, alors que Kant se contente d'observer que le naturel des arts découle de la nature comme une faculté du génie (die Natur im Subjekte)<sup>86)</sup> sans expliquer davantage, Condillac au contraire, révèle la relation dynamique consistant dans le changement de qualité d'une chose conventionnelle en une chose naturelle, puis il essaie de réconcilier les deux aspects du mot "naturel". Ainsi analyse-t-il ingénieusement la différence et l'identité "du naturel" stylistique.

## Notes

- 1) Cf. T. Imamichi, "La nature" in *Aesthetica* 2, Tokyo, Tôdaishuppankaï, 1984, pp. 1-33.
- 2) Ch. L. Batteux, *Traité des beaux-arts, réduits à un même principe*, 1746.
- 3) I. Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, 1970, Meiners Philosophische Bibliothek, (Les numéros des pages sont ceux de la troisième édition en 1977) p. 179, § 45.
- 4) Cf. K. Sasaki, "La perspective de l'esthétique moderne" in *Aesthetica* 1, Tokyo, Tôdaishuppankaï, 1984, pp. 84-134.
- 5) T. M. Mustoxidi écrit: "Le concept de la nature, on le trouvera à peu près dans toutes les théories artistiques—mais chaque fois avec un nouveau sens." dans son *Histoire de l'Esthétique Française*, Paris, 1920, p. 4.
- 6) Cf. I. F. Knight, *The Geometric Spirit—The Abbé de Condillac and the French Enlightenment*, Neu Haven and London, Yale University Press, 1968, chapter 7.
- 7) E. B. de Condillac, *De l'art d'écrire*, édition de 1798 in *Oeuvres philosophiques de Condillac*, texte établi et présenté par G. Le Roy, Paris, 1947-1951, vol. I, pp. 517-611.
- 8) *Ibid.* p. 600a.
- 9) Cf. K. Sasaki, *op. cit.*, et B. Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Klincksieck, 1978, surtout la troisième partie.
- 10) Condillac, *op. cit.*, de la 46ème ligne de la page 605a jusqu'à la 3ème ligne de la page 605b.
- 11) Il y a un texte de Condillac (*op. cit.*, de la 13ème ligne à la 32ème ligne de la page 604b) qui suggère que les oeuvres concrètes ne peuvent pas coïncider totalement avec le beau comme image parfaite. Mais l'examen de ce problème est hors de la présente étude.
- 12) Cf. la note (10). Pourquoi Condillac réduit-il le problème de la beauté du style à celui "du naturel" du style? Par cette réduction, ne rétrécit-il pas la portée de ses réflexions? Autant de problèmes que nous nous proposons de traiter ultérieurement.
- 13) Condillac, *op. cit.*, p. 602a-b.
- 14) *Ibid.* p. 602b.
- 15) *Ibid.* p. 602a.
- 16) *Ibid.* p. 603b.
- 17) *Ibid.* p. 602a.
- 18) Cf. la note (16).
- 19) Condillac, *op. cit.*, p. 603b.
- 20) *Ibid.* p. 603b.
- 21) *Ibid.* de la 16ème à la 19ème ligne de la page 604a. Cette remarque de Condillac montre que la relativité historique du "naturel" a un caractère différent de la relativité suivant le genre et le peuple. Prenant le cas de la relativité suivant le genre et le peuple, il n'y a pas de différence de valeur entre "les naturels" de différents genres et de différents peuples. Mais, prenant le cas de la relativité historique, le plus beau style apparaît au deuxième stade du développement. Cette hiérarchie de valeur vient de sa conception de l'histoire. En ce qui concerne la signification générale de cette conception au XVIIIème siècle, cf. K. Sasaki, *op. cit.*, pp. 96-97.
- 22) L'enfance des arts est synonyme de commencement des arts évoqué dans la citation correspondant à la note (19).
- 23) Condillac, *op. cit.*, p. 604a.
- 24) *Ibid.* p. 606a.
- 25) Condillac rattache le problème de la relativité du style suivant le peuple à celui de la relativité historique et propose, comme principe du développement stylistique, l'idée d'interaction du caractère d'une langue et de celui du génie qui utilise cette langue. Pour plus amples détails, voir A. Koana, "La beauté du style et la notion de caractère chez Condillac" in *Kenkyû (Etudes)* 2, Institut d'Esthétique, faculté des lettres, Université de Tokyo, 1983, pp. 156-173.
- 26) Condillac, *op. cit.*, p. 603a.
- 27) Cette distinction correspond à celle établie entre la nature des choses et les usages (cf. Condillac,



- op. cit.*, le premier paragraphe de la page 602a).
- 28) Condillac, *op. cit.*, p. 603a.
  - 29) J. Andresen examine *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac et indique la continuité qui existe entre "l'art" et "la nature" dans ce texte. ("Langage naturel et artifice linguistique" in *Condillac et les problèmes du langage*, éd. par J. Sgard, Editions Slatkine, Genève-Paris, 1984, pp. 275-288).
  - 30) En ce qui concerne le problème de "l'analogie", voir mon article cité dans la note (25).
  - 31) Condillac, *op. cit.*, p. 606b.
  - 32) Cf. la note (3).
  - 33) I. Kant, *op. cit.*, p. 180, § 45.
  - 34) Cf. la note (28).
  - 35) Cf. M. W. Beal, "Condillac as precursor of Kant", in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 102, 1973, pp. 193-229. Cet article est un des rares exemples (d'autant que je sache) qui traite le problème de l'influence de Condillac sur Kant. L'auteur essaie, dans cet article, d'établir la ressemblance entre Kant et Condillac du point de vue de leurs pensées épistémologiques. Il dit que "Kant and Condillac both express the view that objective judgments can be made only if there is *perceptual judgment* (souligné par M. W. Beal)+X". (p. 211) Mais cette ressemblance nous paraît trop générale et pas assez convaincante pour accepter la thèse de l'auteur; "Condillac as precursor of Kant". Il remarque aussi la différence entre les deux; "For Kant the Xs which must be applied to perceptual judgements are pure concepts of the understanding or categories" et "For Condillac the Xs are artificial signs that we affix to parts of our perception." (p. 212) Cette différence nous semble être plus significative que la ressemblance. Par conséquent, il nous est difficile d'admettre l'influence de Condillac sur Kant. Maintenant, la ressemblance entre eux peut être considérée comme le résultat d'une tendance de la pensée commune au XVIIIème siècle.
  - 36) Kant, *op. cit.*, p. 182, § 46.