

Craig Owens, « Detachment : from the *parergon* », *October*, Vol. 9, été 1979, p. 42-49, repris dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 31-39.

## Détachement : à partir du *parergon*

[...] en accélérant un peu le rythme on irait à cette collusion : entre la question (« qu'est-ce que l'art ? », « quelle est l'origine de l'œuvre d'art ? », « quel est le sens de l'art ou de l'histoire de l'art ? ») et la classification hiérarchique des arts. Quand un philosophe répète cette question sans la transformer, sans la détruire dans sa forme, dans sa forme de question, dans sa structure onto-interrogative, il a déjà soumis tout l'espace aux arts discursifs, à la voix et au logos. On peut le vérifier : la téléologie et la hiérarchie sont prescrites dans l'enveloppe de la question<sup>2</sup>.

Dans « L'art comme fait sémiologique », un manifeste publié en 1934, l'esthéticien et linguiste du cercle de Prague Jan Mukarovsky prescrit l'analyse sémiologique des œuvres artistiques comme remède nécessaire aux égarements des théories traditionnelles de l'art. « Faute d'orientation sémiologique, écrit-il, le théoricien de l'art sera tenté d'envisager l'œuvre d'art comme structure purement formelle ou, de l'autre côté, comme reflet direct des états psychologiques ou même physiologiques de son créateur ou [...] de la situation idéologique, économique, sociale ou culturelle du milieu en question. » Formalisme, expressionnisme, critique idéologique – ce sont les doctrines dont le sémiologue se désolidarise. En analysant l'œuvre comme structure signifiante, comme système de signes, il propose non simplement de modifier mais de transformer totalement le champ de l'esthétique. Mukarovsky est même allé jusqu'à soutenir que seule la sémiologie – souvent accusée d'être a-historique à cause du privilège qu'elle accorde à l'analyse synchronique – pourrait rendre compte à la fois de la structure des œuvres d'art et de l'histoire de l'art : « Seul le point de vue sémiologique permet aux théoriciens

de reconnaître l'existence autonome et le dynamisme essentiel de la structure artistique et de comprendre l'évolution de l'art comme processus immanent mais en relation permanente avec d'autres domaines de la culture<sup>3</sup>. »

Cette ambition radicale de rompre résolument avec toute l'histoire de l'esthétique motive chaque approche sémiotique de l'art. Or, qu'en serait-il si l'on pouvait démontrer que pour faire cas de l'art, la philosophie avait *toujours* traité ce dernier comme un phénomène sémiotique ? Que les présuppositions fondamentales qui organisent le discours esthétique sont identiques avec celles sur lesquelles se fonde la sémiologie ? Que les arts visuels ont été constamment subordonnés au langage et que toute hiérarchie des arts s'appuie sur des critères linguistiques ? Que la sémiologie elle-même est en fait (un prolongement de) l'esthétique ?

La complicité permanente de l'esthétique occidentale avec une certaine théorie du signe est le thème majeur du « Parergon » de Jacques Derrida, écrit principalement sur la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Le « Parergon » n'est toutefois ni un texte sur l'art, ni simplement sur l'esthétique. Il constitue plutôt une tentative de dévoiler ce que Derrida appelle « la discursivité dans la structure du beau », l'occupation d'un champ non verbal par une force conceptuelle. Ainsi le « Parergon » prolonge dans le domaine esthétique les observations de Derrida concernant l'autorité permanente dont est investie la parole dans la métaphysique occidentale.

<sup>2</sup> Jacques DERRIDA, « Parergon », dans *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 27.

<sup>3</sup> Jan MUKAROVSKY, « L'art comme fait sémiologique », *Actes du huitième congrès international de Philosophie*, Prague, 2-7 septembre 1934, Comité d'organisation du congrès à Prague, 1936, p. 1065-1072.

Ce thème a déjà été abordé dans la lecture derridienne de l'*Essai sur l'origine des langues*, sujet de la deuxième partie de *De la grammatologie*. Le chapitre de Rousseau intitulé « De la Mélodie », consacré presque entièrement à la peinture et à l'analogie entre peinture et musique, attribue à la couleur une fonction auxiliaire dans les arts visuels. Selon Rousseau :

Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme ; ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres ; ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe : ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien<sup>1</sup>.

*De la grammatologie* est effectivement concerné par le supplément et l'affirmation de Rousseau selon laquelle « les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole ». Or, le supplément n'est pas une simple addition ; il supplée aussi. À la fois rajout et substitut, il joue un rôle compensatoire : « Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide<sup>2</sup>. » (Le supplément écrit peut élargir l'étendue de la parole en la prolongeant, mais il compense aussi une absence – celle du locuteur.) D'où le « danger » que le supplément recèle, la possibilité de perversion : que sa nature vicariante soit oubliée et qu'il soit pris pour la positivité à laquelle il ne fait que se surajouter.

Selon Rousseau, si la peinture est essentiellement mimétique, elle ne doit pas pour autant nous affecter de la même manière que les objets naturels, c'est-à-dire à travers la sensation, l'« impression sensible ». La peinture supplée la

Nature ; elle travaille avec des signes culturels. Et c'est le dessin, le tracé du contour de l'objet représenté qui imite, *signifie* ; la couleur n'est qu'une simple adjonction subalterne. Rousseau admet que la couleur est susceptible de contribuer à l'effet de l'œuvre d'art mais seulement quand elle est perçue en tant que signe : « nous donnons trop et trop peu d'empire aux sensations ; nous ne voyons pas que souvent elles ne nous affectent pas seulement comme sensations, mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales<sup>3</sup>. » Rappelons-nous que ce n'est pas les couleurs mais « les passions qu'elles expriment » qui nous affectent.

Cette théorie de l'expression – même si elle soumet l'expérience sensorielle à la construction formelle – ne constitue pas une esthétique formaliste. Comme le remarque Derrida, Rousseau réagit contre le formalisme : « Celui-ci est aussi à ses yeux un matérialisme et un sensualisme<sup>4</sup>. » Préférablement, minimiser le rôle de la couleur et subordonner ainsi l'art au signe, c'est garantir sa fonction éthique :

Si l'opération de l'art passe par le signe et son efficace par l'imitation, il ne peut agir que dans le système d'une culture et la théorie de l'art est une théorie des mœurs. Une impression « morale », par opposition à une impression « sensible », se reconnaît à ce qu'elle confie sa force à un signe. L'esthétique passe par une sémiologie et même par une ethnologie. Les effets des signes esthétiques ne sont déterminés qu'à l'intérieur d'un système culturel<sup>5</sup>.

La supplémentarité de la couleur, sa subordination au dessin n'est pas particulière au discours de Rousseau ; elle ne définit pas non plus une esthétique parmi d'autres. Elle est en fait un des principes permanents de la théorie de l'art occidental<sup>6</sup>. On la retrouve dans *Della Pittura*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 293-294.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>6</sup> Sur la supplémentarité de la couleur, voir Jean-Claude Lebensztejn, « Les Textes du peintre », *Critique*, mai 1974 et Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 42-47.

<sup>1</sup> Cité dans Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 294.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 208.

d'Alberti ou encore dans la *Critique de la faculté de juger* où on apprend que « dans la peinture, la sculpture, et même dans tous les arts plastiques [...] le dessin est l'essentiel ; dans le dessin ce n'est pas ce qui fait plaisir dans la sensation, mais seulement ce qui plaît par sa forme, qui constitue pour le goût la condition fondamentale<sup>1</sup>. » Comme chez Rousseau, la couleur est exclue du jugement de goût parce qu'elle s'adresse à la sensation ; le fondement matériel se trouve encore une fois subordonné à la composition formelle.

Dans la troisième *Critique* la couleur fait partie d'une série de suppléments exclus du jugement esthétique parce qu'ils font appel aux sens. Juste après son exposé sur la couleur, Kant en donne quelques exemples : les cadres des tableaux, les vêtements des statues, les colonnades des palais. Pour décrire leur statut Kant réactualise le mot grec *parergon* – un élément subalterne et non pas intrinsèque à la représentation tout entière de l'objet. Le *parergon* suit exactement la même logique que le supplément chez Rousseau : ajouté à la représentation, il n'en fait jamais partie intégrante. Son existence est marginale ; il marque la limite entre l'intrinsèque et l'extrinsèque (d'où la fonction parergonale du cadre). Pourtant le *parergon*, tout comme le supplément, peut compenser un manque dans l'œuvre. Il ne peut intervenir dans l'œuvre « que dans la mesure où le dedans manque. Il manque de quelque chose et se manque à lui-même<sup>2</sup> ». Une contrainte est cependant posée à cette intervention parergonale : que le *parergon* intervienne en tant que forme et *uniquement* en tant que forme. En tant qu'objet de sens le *parergon* est *toujours* exclu. (Par exemple le cadre est admissible s'il est considéré en tant que dessin, c'est-à-dire comme l'effet de lignes et d'angles ; il est en revanche inadmissible s'il est doré, ce qui représente pour Kant l'apparence séduisante du contenu sensoriel.)

Ainsi on trouve dans la troisième *Critique* l'effet de ce « schéma conceptuel » qui selon le Heidegger de *L'origine de l'œuvre d'art* gouverne l'esthétique et la théorie de l'art : la distinction entre la matière et la forme. L'essai de Heidegger est extrêmement important pour le « Parergon » ; Derrida le cite tout au long de son texte et dans « Restitutions de la vérité en peinture » reconnaît qu'il a « toujours été convaincu de la forte nécessité du questionnement heideggérien<sup>3</sup> ». Comme le démontre Heidegger les termes de la dichotomie forme/matière sont loin d'être de force égale : la forme est liée avec la rationalité, la logique ; la matière avec l'irrationnel, l'illogique. Par conséquent l'esthétique, en tant que questionnement *philosophique* de l'art *doit* se limiter à l'analyse de la forme, à une formalité spécifique qui délimite le champ de l'esthétique en général.

Derrida retrace en détail les effets de cette « formalité » dans la *Critique* ; ils ne sauraient être locaux. Dans la Préface, Kant définit la troisième *Critique* en tant que détachement (le *parergon* est aussi une partie détachée de l'œuvre). Le jugement, en tant qu'intermédiaire entre l'entendement et la raison (les sujets des deux premières critiques, de la raison pure et de la raison pratique) doit être traité « séparément » même si dans une philosophie « pure », par

<sup>3</sup> Jacques Derrida, « Restitutions de la vérité en peinture » dans *La vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 299. Ce texte sur le débat entre Heidegger et Meyer Schapiro autour d'un tableau de Van Gogh clôt le livre qui ouvre avec la version complète du « Parergon ». [Craig Owens était un des premiers critiques américains à s'intéresser à Derrida et à la déconstruction dans ses rapports avec l'esthétique et la théorie de l'art contemporain. Dans le volume de la revue *October* où le présent article a été initialement publié, Owens signe également une traduction de la deuxième section – intitulée « Le parergon » – du premier chapitre – intitulé « Parergon » – de *La vérité en peinture*. Dans « Détachement : à partir du *parergon* » l'auteur fait référence à cette traduction, qui précède immédiatement son texte – et dont celui-ci est, justement, un détachement –, aussi bien qu'à l'édition française de *La vérité en peinture* par Flammarion. Afin d'éviter la confusion qui pourrait survenir entre le titre du chapitre et celui de la section dans le passage de l'édition originale à la traduction américaine, nous avons choisi, dans notre traduction, d'adopter comme point unique de référence le titre du chapitre. (NDT)]

<sup>1</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, A. Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1993, p. 91.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, « Parergon », *art. cit.*, p. 65.

exemple la métaphysique, les principes du jugement « ne constitueraient pas [...] une partie spéciale entre les parties théorique et pratique, mais pourraient au besoin, dans un cas donné, être annexés à chacune des deux<sup>1</sup> ». La nature parergonale de cette détermination est évidente : se suffisant à elles-mêmes, les deux premières critiques restent cependant incomplètes sans l'examen critique du jugement. Elles ont ouvert un gouffre apparemment infini entre le suprasensible et le phénoménal, entre le théorique et le pratique qui fait que l'un semble incapable d'influencer l'autre – ce qui ne peut être le cas. Par conséquent une troisième faculté faisant le relais entre l'entendement et la raison est requise afin d'expliquer leur influence réciproque.

Étant donné que le jugement est cette faculté, sa critique hérite d'un devoir spécifique : de réconcilier toutes les oppositions apparemment irrésolues introduites par les deux autres critiques. Le jugement doit fournir « le pont » – c'est la métaphore employée par Kant – entre deux mondes radicalement hétérogènes ; dès le début il est défini comme le moyen qui assure le passage, l'articulation c'est-à-dire la *communication*. Et dans la mesure où Kant s'intéresse principalement au jugement *esthétique*, l'œuvre d'art assumera cette responsabilité. Il y a une analogie entre la faculté de juger et son objet, l'œuvre d'art – une réciprocité qui autorise Derrida à traiter la *Critique* elle-même comme une œuvre d'art.

À ce point on trouve la définition de l'œuvre d'art qui, selon Derrida, organise le discours philosophique sur l'art, de Platon à Hegel et Husserl, même Heidegger : « Chaque fois que la philosophie détermine l'art, le maîtrise et l'enclôt dans l'histoire du sens ou dans l'encyclopédie ontologique, elle lui assigne une fonction de médium<sup>2</sup>. »

Assigner à l'art la fonction de médium équivaut à le situer à l'intérieur du champ sémantique cartographié par le mot *communication* – un champ rendu équivoque et instable dans

« Signature, événement, contexte » dans *Marges de la philosophie*. Au tout début de ce texte, Derrida se demande « si le mot ou le signifiant “communication” communique un contenu déterminé, un sens identifiable, une valeur descriptible. Mais, pour articuler et proposer cette question, il a déjà fallu que j'anticipe sur le sens du mot *communication* : j'ai dû prédéterminer la communication comme le véhicule, le transport ou le lieu de passage d'un *sens*<sup>3</sup> ». Cet usage sémio-linguistique du mot *communication* est alors distingué de son sens physique : on dit qu'un mouvement ou une force peuvent être communiqués ou que deux lieux différents communiquent entre eux par un passage ou une ouverture. Interrogeant la relation entre ces deux sens, Derrida refuse de considérer la communication physique comme première ou originaire et la communication sémio-linguistique comme extension ou dérivation, déplacement métaphorique « parce que la valeur de déplacement, de transport, etc., est précisément constitutive du concept de métaphore par lequel on prétendrait comprendre le déplacement sémantique qui s'opère de la communication comme phénomène non sémio-linguistique à la communication comme phénomène sémio-linguistique<sup>4</sup> ». En d'autres termes, la communication en tant que transfert de sens ne peut pas être expliquée à travers le recours à la métaphore ; elle *est* métaphore.

C'est à cette *mise en abyme*<sup>5</sup> – l'implication du terme à définir dans sa propre définition – que Derrida se réfère quand il parle de l'« abîme » au début de l'extrait du « Parergon » traduit ici. L'« abîme » est bien entendu la *grosse Kluft* qui selon Kant sépare les principes théoriques de l'entendement des principes pratiques de la raison – un fossé au-dessus duquel l'art jettera un « pont ». Mais il se réfère aussi aux procédés à travers lesquels le théorique et le pratique communiquent entre eux. En tant qu'expression

<sup>1</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 27.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, « Parergon », art. cit., p. 41.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 365.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 365-366.

<sup>5</sup> En français dans le texte (NDT).

sensible du suprasensible l'art requiert toute une théorie du signe et du symbole qui rende compte de sa fonction, une théorie proposée dans le paragraphe 59 de la *Critique* où Kant distingue la présentation schématique de la présentation symbolique. Le symbole est défini comme la présentation *indirecte* d'un concept auquel, selon Kant, « aucune intuition sensible ne peut convenir ». Il ne peut pas être appréhendé directement, comme la présentation schématique, mais uniquement à travers l'*analogie* :

[La présentation est symbolique] lorsqu'à un concept que la raison seule peut penser [...] on soumet une intuition telle, qu'en rapport à celle-ci le procédé de la faculté de juger est simplement analogue à celui qu'elle observe quand elle schématise, c'est-à-dire qui s'accorde simplement avec celui-ci par la règle et non par l'intuition même, par conséquent simplement avec la forme de la réflexion et non avec le contenu<sup>1</sup>.

Ainsi c'est une analogie formelle qui permet au sensible de communiquer avec le suprasensible. Le symbole est un pont ; mais, comme l'observe Derrida, le « pont » est aussi un symbole. Si l'art est défini comme analogie, c'est sur la base d'une analogie avec la communication humaine.

La définition kantienne du symbole apparaît dans le paragraphe<sup>2</sup> « De la beauté comme symbole de la moralité » qui relie la présentation à l'expression d'une intériorité et la beauté de l'homme à sa moralité. L'affirmation de Kant suivant laquelle le beau est le symbole du bien moral est fondée sur la conviction, exposée dans le paragraphe 17, que les « Idées éthiques, qui gouvernent intérieurement l'homme » peuvent se rendre « en quelque sorte visible[s] dans une expression corporelle (comme effet de l'intériorité)<sup>3</sup> ». De cette manière Kant instaure une sémiotique *morale* qui présuppose l'union, dans la présentation, d'un intérieur et d'un extérieur tout en liant la beauté avec l'*expression* visible de ce qui reste caché. Cette définition

expressive du symbole s'accorde avec la division kantienne des beaux-arts – une division qui, comme le note Derrida, est également une hiérarchie – suivant une analogie avec la parole :

Si donc nous voulons diviser les beaux-arts, nous ne saurions choisir, du moins à titre d'essai, un principe plus commode, que l'analogie de l'art avec la forme de l'expression dont usent les hommes en parlant afin de se communiquer aussi parfaitement que possible les uns aux autres non seulement leurs concepts, mais aussi leurs sensations<sup>4</sup>.

Immédiatement après ce passage Kant ajoute une note où il signale sa nature provisoire : « Le lecteur ne jugera pas cette esquisse d'une division possible des beaux-arts comme si l'on voulait en donner une théorie. Ce n'est là qu'un des nombreux essais que l'on peut et que l'on doit encore tenter<sup>5</sup>. » Cette note est reprise par une deuxième quelques pages plus loin : « D'une manière générale, le lecteur ne devra considérer ceci que comme un essai pour lier les beaux-arts sous un principe, qui est ici celui de l'expression d'Idées esthétiques (d'après l'analogie de la langue) et ne point le considérer comme une déduction de ceux-ci estimée définitive<sup>6</sup>. »

Malgré le scrupule de Kant – ou peut-être à cause de lui – Derrida soutient que cette analogie avec le corps humain, avec « le corps de l'homme interprété comme langage » est en fait *la* théorie : « Mais on ne voit pas comment il aurait pu éviter, sans une refonte totale, une telle déduction classificatrice et hiérarchisante, réglée sur le langage et sur le corps de l'homme, sur le corps de l'homme interprété comme langage dominé par la parole et par le regard. L'humanisme est impliqué par tout le fonctionnement du système et aucune autre déduction des Beaux-Arts n'y était possible<sup>7</sup>. »

Cette même théorie motive la thèse kantienne de l'universalité du jugement de goût. Prétendre

<sup>1</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>2</sup> Il s'agit du paragraphe 59 (NDT).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>7</sup> Jacques DERRIDA, « Parergon », *art. cit.*, p. 133.

que les jugements esthétiques sont universels, c'est prétendre qu'ils sont universellement *communicables* :

La communicabilité universelle de la sensation (de satisfaction ou d'insatisfaction), qui se réalise sans concept ; l'unanimité, aussi parfaite que possible, de tous les temps et de tous les peuples concernant le sentiment donné dans la représentation de certains objets, est le critérium empirique, faible certes et à peine suffisant pour permettre de supposer que le goût, ainsi garanti par des exemples, a pour origine le principe profondément caché et commun à tous les hommes de l'accord qui doit exister entre eux dans le jugement qu'ils portent sur les formes, sous lesquelles les objets leur sont donnés<sup>1</sup>.

L'exigence que les jugements esthétiques apparaissent à travers la parole, à travers des questions et des réponses, est par conséquent en accord avec les fondements humanistes du système. La subordination permanente de la substance à la forme, le recours à une théorie de l'expression qui définit l'art par le biais d'une analogie avec le langage, la domination du champ de l'esthétique par une économie de la communication : telles sont les stratégies acritiques qui garantissent la position privilégiée de l'homme dans le discours esthétique. À travers elles la philosophie « apprivoise » l'œuvre d'art et lui assigne une place déterminée dans l'histoire de la parole, laquelle, selon Derrida, s'identifie à l'histoire de la philosophie. On l'a déjà dit, ces réductions ne sont pas propres à l'esthétique kantienne mais définissent l'esthétique en général en tant que questionnement de l'œuvre comme structure signifiante.

C'est cette définition de l'œuvre d'art qui perdure dans la sémiotique du xx<sup>e</sup> siècle. Rappelons que Saussure, préparant le terrain de la linguistique structurale, a également postulé une distinction rigoureuse entre la forme (linguistique) et la substance (phonique) :

La substance phonique n'est pas plus fixe ni plus rigide ; ce n'est pas un moule dont la pensée

doive nécessairement épouser les formes, mais une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin. Nous pouvons donc représenter le fait linguistique dans son ensemble, c'est-à-dire la langue, comme une série de subdivisions contiguës dessinées à la fois sur le plan indéfini des idées confuses [...] et sur celui non moins indéterminé des sons [...] la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes [...] *cette combinaison produit une forme, non une substance*<sup>2</sup>.

Si, comme l'a soutenu Saussure, la linguistique s'en tient à l'analyse de la forme, alors l'analogie entre toutes les productions culturelles par le langage et la suprématie de la théorie de la communication – les deux principes fondateurs de la sémiologie – suivront comme sur des rails. Ainsi l'ambition du sémiologue de l'art d'aller au-delà des déterminations purement esthétiques s'empêtre dans les mêmes présupposés que ceux de l'esthétique. Au moins au niveau théorique, la sémiologie constitue une esthétique.

Si dans le « Parergon » Derrida ne propose aucune théorie alternative de l'art, c'est parce que ce qui y est déconstruit, c'est l'étude théorique des œuvres d'art suivant des principes philosophiques. Cependant, le « Parergon » marque une nécessité : non pas de rénover l'esthétique mais plutôt de transformer l'objet, l'œuvre d'art, jusqu'à le rendre méconnaissable. Et une telle transformation ne saurait mieux commencer que par ce qui a toujours été exclu du champ esthétique : le *parergon*.

Traduction de l'américain par Vangelis  
ATHANASSOPOULOS, revue par Benjamin RIADO

<sup>1</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 100.

<sup>2</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 156-157.