

Bibliographie

Objektyp: **ReferenceList**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **146 (2014)**

Heft 3-4: **Pierre Thévenaz (1913-1955) : "Penser sans absolu" : après le centenaire de sa naissance**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BIBLIOGRAPHIE

LAURENCE BOULÈGUE, PIERRE CAYE, FLORENCE MALHOMME, SYLVIE PERCEAU, CATHERINE FLAMENT (éds), *Silence et sagesse, De la musique à la métaphysique: les anciens Grecs et leur héritage* (Colloques, Congrès et Conférences sur la Renaissance européenne, 85, Série: Lecture de la Renaissance latine 6), Paris, Classiques Garnier, 2015, 400 p. Histoire de la philosophie

Les communications réunies dans ce volume, prononcées lors du colloque organisé à l'université Paris-Sorbonne du 23 au 25 juin 2011, cherchent à éclaircir les rapports que la sagesse entretient avec le silence dans ses diverses manifestations, qui vont du silence rhétorique au silence de la nature et de la théologie négative, en passant par celui des corps et de leurs douleurs, des morts et des vivants. Leur ambition est également de montrer que, malgré les différences radicales qu'il peut y avoir entre ces multiples situations de silence, «une même structure de l'intervalle et de la mise en distance, de la pause ou du suspens revient chaque fois en permettant précisément d'instaurer intervalle et distance». Car le silence n'est pas le degré zéro de la parole, il se construit: on fait silence. Dans les sagesse grecque et orientale, le silence parle toujours de retenue, mesure et ordre. P. Chiron ouvre les feux en dégageant les stratégies que la rhétorique ancienne a mises en oeuvre pour les orateurs comme pour les auditeurs. Si les premiers doivent secréter le mystère, impressionner et affirmer leur autorité en se taisant, les seconds, face à un orateur qui s'interrompt, doivent opérer des déductions significatives, alors même qu'ils sont captifs des données qu'on leur a fournies. L'analyse que G. Lombardo et B. Saint Girons font du silence d'Ajax face à Ulysse aux enfers, débouche sur une intéressante phénoménologie du sublime et de la grandeur d'âme. S. Perceau aborde ensuite l'intrusion des silences possibles dans le théâtre, où tout est sensé passer par les mots dits sur scène à voix haute: silence du cri et du pathos rendu visible dans la trame sonore du langage tout en matérialisant l'absence de paroles rationnelles. R. Martin soutient à son tour que l'usage paradoxal du silence dans la poésie pindarique possède un rapport mythopoiétique avec l'épopée homérique. C'est avec finesse que E. Sérís décrit la tension entre les deux influences épicurienne et stoïcienne qui s'exerce dans l'univers poétique de l'*Erotopaegnion* de Girolamo Angeriano, laquelle engage le poète napolitain à faire l'apprentissage de la patience et du silence comme déférence à autrui et intériorisation de l'adversité. Sont aussi pris en considération le travail du silence dans la morphogenèse de l'art à la Renaissance (A. Angelini), le silence volubile de la peinture à l'âge classique (D. Dauvois), le silence de la technique et la grammaire des arts chez Diderot (P. Caye), ainsi que l'éthique de la communication dans *L'art de se taire* de l'Abbé Dinouart (J. Leclercq), fondée sur la retenue et la réflexivité contre l'immédiateté. L'exposé fort intéressant de A. G. Wersinger aborde un aspect moins connu de la théorie et de la pratique de la musique grecque antique. En parcourant les textes de Porphyre, Gaudence, Aristoxène, Nicomaque de Gérase et Jamblique, l'auteur émet l'hypothèse d'un usage apophatique et mystérique des notes ineffables. Les discours plotiniens témoignent de leur côté du lien originel entre parole et silence, lequel n'est pas mutisme, mais signe de la plénitude d'une présence. «S'il s'impose comme limite du langage, dit G. Aubry, il préside aussi à l'invention d'une autre parole, délivrée du souci de l'action et de l'efficacité: une parole que philosophie et littérature peuvent toutes deux articuler, et qui est seule capable de dire le mouvement d'engendrement du réel»

(p. 289). Remarquable le développement que F. Malhomme fait du couple musique et silence chez Jean de la Croix. «Si la musique est employée de façon métaphorique pour tenter d'exprimer l'indicible, elle apparaît plus encore comme une notion essentielle dans la théologie sanjuaniste, dominée par le concept d'harmonie, vertu du juste milieu qui tempère les extrêmes. Loin d'être privation, négation ou passivité, le silence est harmonie du corps et de l'âme, qui permet de recouvrir l'unité avec le Principe» (p. 254). En spécialiste de Pascal, P. Magnard nous fait encore entrer dans le dernier rempart de l'architecture du silence qu'est le cœur pascalien qui, pour autant qu'il soit bâti à cet effet, est appelé à devenir le sanctuaire par excellence où Dieu se laisse entendre. Une belle méditation de M. Malaguti invite à penser le paradoxe de l'intensité originaire du Nom par lequel le Dieu de la Bible se connaît et se communique, tout en demeurant caché et silencieux pour en voiler la gloire. Une bonne bibliographie d'études et de textes de l'Antiquité, du Moyen-Âge et de la Renaissance, des époques moderne et contemporaine sur les différents thèmes abordés, ainsi qu'un index de tous les noms cités engagent le lecteur à faire encore d'autres découvertes sur les relations secrètes et originales que la sagesse entretient avec le silence.

JEAN BOREL

VINCENT DESCOMBES, *Les embarras de l'identité* (nrffEssais), Paris, Gallimard, 2013, 304 p.

Si dans son sens courant l'identité (chap. I) paraît bien comprise, assumée et revendiquée, elle ne résiste pas, malgré son apparente pertinence, au sophisme le plus trivial qui demande comment quelqu'un peut être à la fois le même tout en changeant. Difficulté que l'A. exprime ainsi : «il y a, dira-t'on, une opposition indéniable entre *demeurer soi-même* (conserver son identité) et *changer*, c'est à dire *devenir un autre*» (p.71). Pour ne pas rester prisonnier de ce sophisme, l'A. va faire appel à ce qu'il nomme la «règle de Geach» (chap. II) qui traite de l'usage des noms propres dans l'identification des objets. Selon cette règle, ce qui caractérise ce concept «repose sur un critère grammatical d'identité» (p. 86) qui renoue avec la *notion aristotélicienne d'essence nominale*. Cette règle permet d'éviter l'écueil d'une «dégradation des conditions d'application du concept (au regard de ce qui serait une identité absolue parce que complète et parfaite) ou encore au sens d'une contradiction interne au concept lui-même» (p. 86). Après avoir précisé et légitimé philosophiquement le concept d'identité sous l'égide du «qui est-ce ?», l'A. décline la question en un «qui suis-je ?» (chap. III) et en un «qui sommes-nous ?» (chap. IV). L'A. au chapitre III va encore explorer les termes d'une dialectique qui consiste à être le même et différent, mais cette fois à partir d'un sujet qui s'éprouve dans le processus de subjectivation de son identité. La notion de «crise d'identité» (Erikson) est symptomatique des enjeux de ce processus car elle exprime la difficulté pour l'individu à trouver un équilibre entre son identité objective (sociale, communautaire) et subjective (personnelle). Mais cet équilibre ne règle pas la question du «qui suis-je ?» qui doit être approfondie puisque, pour l'individu, le plus important revient surtout à se reconnaître lui-même au-delà de ce qui le définit de l'extérieur. Il peut donc avoir plus ou moins fortement le sentiment d'être lui-même (une fois libéré de la présence des autres). Mais, être soi-même, est-ce vraiment faire abstraction de ce qui nous conditionne et de ce qui nous définit de l'extérieur ? En reprenant l'approche de Charles Taylor, l'A. insiste sur cette propension du sujet moderne à élaborer son identité en se désocialisant. Contre ce qui l'aliénerait, l'individu est appelé à faire un choix authentique et radical, avec le risque de perdre de vue son socle contextuel. Pour éviter ce nouvel écueil d'une identité qui se diluerait dans une interrogation sans fin parce que sans liens, l'A. transpose la question, avec justesse, dans

le champ d'un *expressivisme* moral : «Que dois-je décider pour être satisfait d'avoir pris cette décision et pouvoir l'assumer en tant qu'elle m'exprime ?» (p. 167). Répondre à la question «qui suis-je ?» ne doit donc pas rester indéterminé (comme le «être ou ne pas être» d'Hamlet), mais s'ancrer dans des questions finies qui permettent à l'individu de faire des *choix délibérés* tout en reconnaissant ce qui le conditionne. Arrivé à la dernière partie de l'ouvrage (chap. IV), l'A. s'intéresse à la dimension collective de la question : «qui sommes-nous ?». Ici, il s'agit de chercher ce que recouvre le concept d'identité dans le sens de l'*identitaire* ou de l'appartenance à un groupe. En quoi consiste alors cette identification, et surtout, est-elle légitime ? N'y a-t-il pas quelque chose d'illusoire à revendiquer les victoires des ancêtres de sa nation sans y avoir pris part ? Pour ne pas en rester à une mystification (ne renvoyant à aucune réalité concrète) que l'approche nominaliste ne peut dépasser, l'A. indique que l'identité collective, pour se justifier, a besoin d'une idée de sa propre continuité et d'une conscience de soi. C'est pourquoi il fait appel à Castoriadis et à sa notion d'«imaginaire instituant» (à ne pas confondre avec l'imaginaire mystifiant) qui mobilise l'identité collective comme une reprise imaginative des institutions et des coutumes, traçant les contours d'une appartenance toujours en mouvement. L'identité collective dépend donc de la manière que l'individu a, à chaque fois, de s'y reconnaître et de s'y référer. Pour cela, l'institution (au sens politique) aura la fonction à la fois de cadrer, d'accueillir et d'être le moteur de cette possibilité qu'a l'individu de passer du «je» au «nous».

DIMITRI ANDRONICOS

JACQUELINE LICHTENSTEIN, *Les raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture (nrf/Essais)*, Paris, Gallimard, 2014, 212 p.

Parler de l'art «avec un minimum de décence» (p. 16; l'expression est de J. Bouveresse qui l'utilise à propos de philosophes qui souhaitent parler des mathématiques) nécessite, aux yeux de l'A., de se méfier des propos des philosophes purement «esthéticiens», puis de s'intéresser à la pratique des artistes eux-mêmes, en considérant d'abord ce qu'ils font, puis ce qu'ils pensent et disent de l'art, en s'informant sur les œuvres réelles qu'ils produisent. L'A. estime que c'est précisément parce que les artistes n'émettent pas, à propos de l'art, des «jugements purs et désintéressés» et «parce que leurs réflexions sont toujours orientées vers un faire», qu'ils lui «semblent avoir une pensée souvent plus juste de l'art et plus juste sur l'art» (p. 17) que celle des philosophes de l'esthétique «pure». On notera également cette formule qui synthétise son programme : «il ne s'agit pas seulement d'apprendre l'art pour mieux penser, mais d'apprendre de l'art, comment cette activité demande à être pensée» (p. 171) en tentant de réconcilier enfin «la réflexion philosophique» et la «connaissance de l'art» (p. 175). Voilà pourquoi l'A., pour répondre à un détracteur annonçant lors d'un colloque «ma communication sera très différente de celle de Jacqueline Lichtenstein; je vais traiter la question du point de vue de la philosophie et non plus de l'histoire de l'art», s'est mise, après l'étude de l'histoire de l'art, à la pratique picturale, non pas dans l'ambition de devenir peintre, mais uniquement pour tenter de mieux comprendre ce que signifient des expressions techniques telles que «transparence d'un glacis», «contour vague» ou «adultération des couleurs» (p. 20). Il s'agissait de saisir grâce à la pratique ce que voulait précisément dire un peintre lorsqu'il affirmait d'un tableau «c'est fort» ou, en parlant des tons, «c'est vraiment juste» (p. 20). Parallèlement la relecture des «conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture» du XVII^e siècle – que l'A. a rééditées et dont elle est spécialiste – lui permet d'appréhender «comment le peintre était parvenu à résoudre telle ou telle difficulté» concernant «l'unité de la composition, la représentation de l'histoire, la variété des figures, la juste distribution des jours et des ombres ou les différents plans

de profondeur» (p. 24). L'A. rejette donc l'idée kantienne de l'autonomie du jugement de goût (distinct complètement du jugement de connaissance), responsable, selon elle, d'un décrochement de la réflexion esthétique de la production picturale et artistique en général, avec pour conséquence la tendance «à faire de l'esthétique cet asile de l'ignorance auquel elle ressemble malheureusement très souvent» (p. 19). Si la peinture est une *cosa mentale*, comme le disait Léonard, cela ne signifie nullement qu'elle n'est pas aussi en même temps, de manière indissoluble, de l'ordre du faire, de ce qu'Aristote appelait la *technè*» (p. 26) et si elle est *technè*, elle est à la fois activité de l'esprit, de l'œil et activité de la main. C'est la conscience de l'importance du faire qui va conduire l'A. à réhabiliter la figure un peu négligée de l'*amateur*, «assurément plus proche de l'artiste que cet individu abstrait que la philosophie a voulu ériger en sujet esthétique» (p. 28). L'A. conclut son avant-propos par cet aveu: «s'il fallait choisir, je choiserais l'art contre la philosophie! Ou plutôt contre une certaine philosophie» (p. 29). Examinons maintenant quelques aspects de son ouvrage, dans lesquels elle nous livre des exemples de ce qu'elle entend par pensée esthétique. Dans le chapitre I («Le critique, l'historien, le philosophe»), l'A. se penche sur la rupture que représente au XVIII^e siècle la naissance de l'esthétique de Baumgarten, par rapport à «la théorie de l'art du XVII^e siècle, en tant que théorie d'artiste» (p. 48). Cette rupture se caractérise par «l'avènement de trois nouveaux régimes de discours sur l'art [...]: la critique d'art en France, l'esthétique et l'histoire de l'art en Allemagne» (*ibid.*). Dans le chapitre II («Le plaisir et la règle»), l'A. décrit les caractéristiques de la notion de «règle» en art, «dans le sillage des remarques de Wittgenstein sur ce que signifie 'suivre une règle'» (p. 62). S'il est difficile de distinguer clairement la règle de la norme, l'A. estime qu'en art, du moins, les règles «ne se rapportent pas à un savoir mais à un savoir-faire, c'est-à-dire un savoir dans lequel l'aspect technique est essentiel, voire premier» (p. 63). Ainsi les académiciens estiment également que les règles sur lesquelles ils «parviennent à s'accorder [...] sont plutôt des règles pour l'enseignement de l'art que des règles des arts» (p. 72). Pour eux «la règle ne s'énonce jamais sous la forme d'une loi, d'un universel abstrait comme un dogme à respecter, mais plutôt comme une maxime à transmettre» (*ibid.*). Ils estiment encore qu'à la place d'une doctrine unitaire, il vaut mieux suivre et imiter les maîtres, convaincus «qu'on ne peut enseigner l'art que par des exemples» (p. 73). Le chapitre III («L'ignorant ou le spectateur désintéressé»), synthétise les réflexions de Du Bos (1670-1742) qui, pour la première fois, s'interroge sur la place du spectateur dans l'art et du plaisir qu'il ressent à la contemplation d'une œuvre. Sa réflexion porte ainsi «sur le point de vue de la réception et non plus seulement de la production» (p. 85). C'est cette réflexion que Baumgarten traitera quelques décennies plus tard sous le nom d'esthétique. Le chapitre IV («Pour une critique de la théorie pure») commence par une description des arguments de Konrad Fiedler (1841-1895) qui distingue, dans le sillage de Kant, le jugement *esthétique* «purement subjectif [...] puisqu'il se fonde sur le seul critère du plaisir» (p. 112) du jugement *artistique* défini «comme un jugement de connaissance, donc soumis à des règles» (*ibid.*). Fiedler annonce ainsi «un des faits sans doute les plus marquants de l'art du XX^e siècle», caractérisé aux yeux de l'A. par «la manière dont le plan esthétique a résorbé le plan artistique, ou, pour le dire autrement, la manière dont la démarche artistique a intériorisé l'attitude de l'esthétique à l'égard de l'art, en faisant de l'art un pur effet de l'esthétique, c'est-à-dire en vidant l'objet artistique de toute qualité qui lui serait propre» (p. 113). Une des conséquences de cette transformation dans le statut de l'œuvre d'art au XX^e siècle est, pour le dire en termes hégéliens, le fait que l'œuvre d'art soit sa propre philosophie ou, que l'art a connu une sorte «d'assujettissement philosophique» (p. 114; A. Danto). l'A. estime cependant que de nos jours «l'esthétique n'est plus tout à fait cette discipline improbable, à mi-chemin entre la littérature et la philosophie» (p. 118) et que, notamment grâce à la philosophie analytique, «la théorie de l'art [...]» a pu «devenir aussi l'objet des philosophes» (p. 119). Elle remarque cependant que ces théories ne sont pas, à proprement parler, «des théories de l'art mais des théories

du concept d'art» (p. 119). L'A. signale les limites d'une telle approche en affirmant fortement que ceux «qui pensent que des problèmes philosophiques ne seraient faits que pour des philosophes» se trompent et qu'il y a de fortes chances que les problèmes dont ils traitent sont «de faux problèmes» (p. 120). En effet, «les théories de l'art ne sont jamais des théories pures, comme peuvent l'être les théories scientifiques ou comme prétendent l'être les théories philosophiques» (p. 137). La réflexion sur l'art qu'on ose à peine appeler esthétique désormais, se développerait donc sur un terrain «d'impureté théorique» qui constitue pour l'A. «l'une des conditions de leur justesse» (*ibid.*). Le dernier chapitre («Le philosophe et l'historien d'art: un dialogue impossible?») reprend très précisément les éléments de la querelle qui a opposé Meyer Schapiro à Heidegger, au sujet de l'interprétation que ce dernier a donnée des chaussures de Van Gogh. Lorsque Schapiro demande à Heidegger, lequel des huit tableaux de chaussures peints par Van Gogh il avait sous les yeux lors de sa description et de son analyse du tableau, il est incapable de répondre avec précision. Selon Schapiro il s'agit probablement de l'un des deux tableaux vus par Heidegger lors de l'exposition Van Gogh de 1930, mais «il aurait [...] confondu les deux tableaux exposés dans sa mémoire et projeté dans celui qu'il décrit ou croit décrire des éléments qu'il aurait perçus dans l'autre» (p. 153). Derrida, qui prend la défense de Heidegger, argumente dans un texte en affirmant que si la question de l'identification exacte de l'œuvre est importante pour le spécialiste ou l'expert, elle ne l'est nullement «pour un philosophe qui s'occupe de choses autrement essentielles» (p.152). La divergence entre l'A. et l'esthétique philosophique apparaît, ici encore, en pleine lumière : aux yeux de philosophes tels que Heidegger ou Derrida la référence à un tableau précis compte moins que le questionnement sur «l'essence de l'art et de la technique» (p.159), alors que «l'historien de l'art» est, quant à lui, contraint par sa discipline «à se référer à des objets précis» (p. 154). L'A. parle à ce propos d'une «tyrannie philosophique» (p. 160, 161, etc.) consistant précisément à suggérer que la référence à un tableau particulier et précis ne compte guère pour celui qui entreprend de décrire «l'essence de l'œuvre d'art», en se contentant de discuter d'un tableau «en général». Mais nous rappelle-t-elle judicieusement, «un tableau en général, un tableau en quelque sorte générique ça n'existe pas» (p. 160). Elle conclut son propos en réaffirmant la nécessité d'apprendre de l'art ce que l'on peut dire sur lui : «il ne s'agit pas seulement d'apprendre l'art pour mieux penser, mais d'apprendre de l'art comment cette activité demande à être pensée» (p. 171). La rupture avec une certaine forme d'esthétique est ainsi consommée, lorsque l'A. réaffirme sa conviction que «l'étude de l'art et des artistes peut conduire la philosophe à s'éloigner de l'esthétique», mais «elle peut aussi apprendre à mieux philosopher» (p. 171).

STEFAN IMHOOF

LAURENT JAFFRO (éd.), *Croit-on comme on veut ? Histoire d'une controverse*, (Analyse et philosophie), Paris, Vrin, 2013, 247 p.

Quelle est la place de la volonté dans les processus d'acquisition des croyances ? Cette question – simple en apparence – est mise en exergue et analysée en fonction de chaque auteur étudié dans le nouvel ouvrage dirigé par L. Jaffro. Ce faisant, le thème complexe du degré de contrôle que nous avons sur nos croyances se trouve précisé, et un panorama historique se construit autour de lui. N'allons pourtant pas imaginer que cet éminent paysage se dessine aux dépens de l'état actuel de la question ; l'ouvrage se termine sur une note d'épistémologie contemporaine. La structure du livre présente ainsi douze études dont l'harmonie globale tient à l'objectif commun de répondre à la question posée dans le titre : *Croit-on comme on veut ?* – Pierre-Marie Morel livre une analyse comparée d'Aristote et d'Alexandre d'Aphrodise sur le problème de

l'assentiment et de la responsabilité, Isabelle Koch observe la notion de croyance chez Augustin qui aborde notamment les questions de foi et d'autorité, Cyrille Michon présente une étude approfondie de l'acte de foi et du jugement chez Thomas d'Aquin, Christophe Grellard analyse la théorie de Jean Buridan quant à la notion d'assentiment liée à celle d'action, Alexander Broadie approfondit la question de l'assentiment, qui, chez Jean Mair, est une perfection de la volonté, Fanchon Portalier démontre que la théorie de l'assentiment de Descartes s'inscrit dans la droite ligne de celle des Stoïciens, Philippe Desoche consacre son étude à Malebranche qui, contrairement à Descartes, n'attribue pas de rôle prédominant à la volonté dans l'assentiment, Laurent Jaffro aborde la notion d'assentiment et de proposition verbale dans l'*Essai* de Locke, Maria Rosa Antognazza expose la position de Leibniz quant à l'assentiment comme opération de l'intellect, Pascal Taranto présente la pensée de Samuel Clarke concernant le rôle de l'intellect et de la volonté dans la formation de l'assentiment, Claire Etchegaray étudie le contrôle et, par-là, la responsabilité du croyant face à ses croyances chez Thomas Reid, enfin Anne Meylan apporte des notions d'épistémologie contemporaine ainsi que ses réflexions sur le degré de contrôle dans le processus d'acquisition des croyances. – Le problème de l'acquisition des croyances est globalement présenté comme composé de deux versants. Il concerne, en amont, le degré de contrôle que le croyant a sur ses croyances, lié notamment aux raisons qu'il a de croire, et porte en aval sur les conséquences et implications éthiques, politiques ou encore théologiques de ce contrôle. – Selon la thèse énoncée dans l'introduction, «croire que p , c'est tenir pour vrai que p » (p.9), celui qui croit adopte une certaine attitude envers la vérité d'une proposition. La justification d'une croyance est, dans cet ouvrage, moins focalisée sur la proposition même que sur les raisons psychologiques et épistémologiques que le croyant a de croire. La croyance dépend de la vérité d'une proposition et elle ne peut, par-là même, être générée à l'environnement. – Est-il à dire que le croyant n'a absolument aucune forme de contrôle sur ses croyances ? La croyance, contrairement à la connaissance, n'est pas factuelle ; elle repose sur la volonté du croyant de s'approcher au plus près de la vérité. De plus, la réponse doit faire preuve de finesse si l'on estime que le croyant doit pouvoir répondre de l'attitude qu'il adopte face à la vérité de sa proposition. – La justification d'un tel positionnement n'est pas toujours évidente. Concentrons-nous ici sur l'expression «tenir pour vrai». Certaines croyances n'ont pas de preuves démonstratives : la croyance que Dieu existe en est l'exemple paradigmatique. Elles échappent à la connaissance (comme croyance vraie et pleinement justifiée pour qui l'adopte) et, ainsi, restent de pures croyances. On croit que p envers et contre l'impossibilité de savoir que p . Dès lors, comment justifier une telle croyance, autrement dit, comment expliquer l'attitude du croyant face à la vérité de sa proposition ? C'est ainsi que le thème de l'assentiment, lié à la volonté, prend place au sein de la réflexion sur l'acquisition des croyances et le degré de contrôle qui lui est inhérent. – Cet ouvrage varié donne l'occasion au lecteur de se familiariser avec ce thème au travers d'analyses aussi claires que concises. Les détails rendent compte de la profondeur de chaque théorie sans jamais perdre le fil avec le thème général de l'ouvrage.

LAURÉLINE DARTIGUEPEYROU