

Anne ou les possibilités infinies d'Anne dans *Attempts on her Life* de Martin Crimp

Slobodanka VUKADINOVIC, Université Paris IV Sorbonne.

Comment parler de l'Autre ? Comment représenter l'Autre ? Est-ce possible avant de savoir qui est cet Autre ? Que faut-il savoir pour connaître l'Autre ? Connaître n'est-il pas identifier ? Mais que faut-il identifier chez l'Autre pour pouvoir le connaître ? Goodman avait-il raison quand il disait : " il ne s'agit plus de représentation mais de l'identité"¹. Mais qu'est-ce que l'identité de l'Autre ? L'Autre est-il un fait ou des possibilités de ce fait ?

Levinas disait qu'il faudrait accueillir l'Autre en soi avec hospitalité et que cet accueil de l'Autre devrait se faire par la compréhension subjective du même, puisque comprendre veut dire " prendre avec soi " ou bien " en soi " ce qu'on aimerait comprendre. Cependant, comme l'a justement remarqué Gadamer, le problème se pose lorsque l'on devient conscient que " par le seul fait de comprendre on comprend autrement " et " c'est pourquoi la compréhension n'est pas une attitude reproductive, mais aussi et toujours une attitude productive "².

C'est précisément ce que nous observons dans la pièce de Martin Crimp, *Attempts on her Life*. Dans les dix sept tableaux qui constituent la pièce, différentes personnes parlent d'une certaine Anne qui est absente. Non seulement elle est absente, mais elle est aussi " a lack of character, an absence [...] of character " et ainsi elle est " beyond the words [...], the inadequacy of words "³. S'il en est ainsi, comment (re)présenter Anne ? Comment la rendre présente et la connaître ? Tout d'abord il faut l'identifier mais il est difficile d'identifier quelqu'un qui est l'Autre pour chacune des personnes qui parlent d'elle et qui la comprennent *Autrement*. Ainsi, en essayant de répondre à ces questions métaphysiques auxquelles nous sommes confrontés, nous mènerons notre quête de l'identification de l'Autre en suivant les traces d'Habermas⁴ et en abordant deux thèmes, métaphysiques eux aussi, à savoir : le problème de l'individu ineffable et le rapport entre l'identité et la différence.

Le problème de l'individu ineffable

Dans le langage technique de la philosophie, l'individu est la traduction

du terme grec *atomon* et signifie, au sens logique, un objet dont on peut énoncer quelque chose, et au sens ontologique, une chose singulière ou un étant déterminé. Le terme d'individu ne renvoie pas en premier lieu à l'atome ou à l'indivisibilité, mais à la singularité ou à la particularité d'une réalité numériquement singulière. En ce sens, on appelle " individuel " tout objet pouvant être sélectionné et reconnu, c'est-à-dire " identifié " comme cet objet unique et particulier parmi la multitude de tous les objets possibles "5. Et si un tel objet avait déjà en lui une multitude des objets possibles, bien qu'il reste toujours reconnu comme unique et particulier parmi les autres ? Si un individu était, en effet, une réalité numériquement singulière tout en étant multiple, plurielle ? Est-ce possible ? En quoi consistera alors cette singularité ou cette particularité d'un individu ?

Il est évident que la question de l'Autre en tant qu'individu, voit le jour ici. Comment alors connaître cette singularité et cette particularité qui fait de l'Autre l'individu, qui le fait Un ? De surcroît, comment être sûr que ce qu'on perçoit et ce qu'on comprend de l'Autre est vraiment lui, surtout quand l'Autre est absent pendant qu'on parle de lui tout comme Anne, le personnage principal de la pièce de Martin Crimp et surtout quand Anne est l'Autre pour chacune des personnes qui parlent d'elle. Voyons alors qui est cette Anne. Elle est la maîtresse d'un homme d'affaires dans le deuxième tableau. La femme, Anya, dont la famille est morte et dont les deux enfants ont été tués et Anya, l'arbre, planté à sa naissance dans le troisième tableau. " The kind of person who believes the message on the till receipt " (A,17), qui ne parle jamais au conducteur, a un fils au Canada et fume à l'occasion dans le quatrième tableau. Annie, l'enfant étrange dès son plus jeune âge, voulant devenir terroriste et demandant une liste de cibles pour pouvoir en tuer une par semaine et qui retourne ensuite dans sa chambre pour boire du thé Earl Grey, mais qui est très touchée par les pauvres et qui voyage beaucoup à travers le monde avec son grand sac rouge dans le sixième tableau. Dans le septième tableau elle est Anny, la nouvelle voiture. Dans le huitième, elle a découvert une nouvelle particule élémentaire qui portera son nom et elle parle cinq langues et a le genre de cendrier comme ceux qu'on peut voir dans un hôtel << the kind of hotel you visit for a few hours on a weekday afternoon in a strange city with a man you've / only just met >> (A,36). Dans le neuvième, elle est Anne, " the same child who [...] went to the school on the hill with the polished brass plate and the teachers in strict tartan skirts " (A,37), qui jouait aux Barbie et Ken et était réveillée

chaque nuit par l'horrible sonnerie car elle mouillait son lit, Anne qui est devenue une terroriste internationale pour des raisons toujours inconnues (bien que les rapports des psychiatres confirment sa santé mentale) et qui a vendu les droits d'un film sur sa vie pour deux millions et demi d'U.S. dollars. Elle est aussi Annie, la femme que sa belle mère considère comme " every man's dream of what a good woman should be, and every mother's dream of the wife she would choose for her boy " (A,42) bien que lui-même soit le commandant en chef d'un groupe d'individus qui se battent, " out of necessity " (A,42) contre le gouvernement, " God-forsaken faggots [...] the crack dealers and the Blacks [...] the conspiring Jews and [...] the degenerate images which masquerade as art " (A,43) dans le dixième tableau. Elle est l'artiste exposant les divers objets liés à ses tentatives de suicide dans l'onzième tableau. Dans le douzième, elle est la femme sans nom anéantie par la mort de sa petite fille Anne, Annushka, dont le corps " strangely " semble être dans des sacs en plastique noirs, fermés par une ficelle. Elle est Anna, âgée de dix neuf ans aimée par un certain Karl, marié, ayant une famille et une liste de cent mots dans le treizième tableau. Dans le quatorzième, elle est la fille d'à côté qui, entre autre, parle japonais couramment tandis que dans le quinzième tableau, elle " rides her bike in all weathers [...] and wears a hat [...] which [...] she has knitted herself " et " grows tomato plants in...margarine tubs " (A,62). Elle est aussi la star du porno, avec un petit ami régulier et " all the normal interests of a girl of her age " (A,67) et un futur merveilleux devant elle grâce à l'argent du porno dans le seizième tableau et, finalement, elle est une femme abandonnée et trompée par son mari dont les enfants sont déjà partis de la maison, " who attempts to reconstruct her life " (A,75) dans le dix-septième tableau. Effectivement, la première question qui se pose à nous est inévitablement la suivante : " comment l'Un peut-il, sans mettre son unité en péril, être le Tout si le Tout se compose de multiples éléments divers " ⁶ ? Autrement dit, comment Anne peut-elle être l'Un, l'individu singulier et particulier, si les éléments qui la décrivent sont si divers ? Comment Un individu peut être Tout, plusieurs, multiple ? Platon explique que " ce qui est un est un tout et a des parties " ⁷ et que " chacune de ses parties est [...] dans le tout " ⁸ . Ainsi l'Un qui est sera donc une pluralité infinie " ⁹ et nous sommes :

OVERWHELMED by the sheer quantity
 YES BY THE SHEER QUANTITY
 Of all the things that Anne can be
 ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE

(A, 20)

En conséquence, Anne est plusieurs Anne, soit autant d'Anne que de personnes qui parlent d'elle. Comme si Anne devenait une possibilité infinie d'interprétation. Il ne s'agit pas de dire que l'interprétation est infinie en elle-même mais il s'agit de comprendre qu'Anne, en tant que le point de départ de l'interprétation, son but et sa raison d'être, est infinie. Cela nous amène à nous demander si Anne en tant qu'objet de la pensée de la pièce de Crimp n'est pas alors le fait mais la possibilité de ce fait ? Autrement dit, Anne n'est-elle qu'une possibilité d'Anne et de son existence, puisque elle, l'objet de notre pensée, qui représente à la fois Anne et l'Autre, n'est pas alors le fait mais la possibilité de ce fait ? Cela nous rappelle ce que Platon disait à propos de l'existence qui " a donc été morcelée en parties aussi petites et aussi grandes que possible, en parties de toutes sortes elle a été divisée plus qu'aucune chose du monde et il y a une infinité de parties de l'être "10. L'être d'Anne est l'infini, car Anne est, présente ou absente. Ainsi, le problème de l'individu ineffable pose deux questions à la fois : 1) la question métaphysique de l'Autre : comment le comprendre, le connaître et l'identifier et 2) la question métathéâtrale de la représentation de l'Autre : comment le représenter ?

En effet, comment représenter cet Autre si difficile à identifier dans sa pluralité de différences ? Comment représenter la multitude de possibilités de l'Autre une fois quand on a compris que l'Autre n'est pas le fait mais des possibilités de ce fait ? Comment représenter quelqu'un qui n'est pas là, qui est absent, qui est " a lack of character " (A, 25), autrement dit, comment représenter Anne ? Comment, tout d'abord, la rendre présente pour pouvoir ensuite la représenter ? Bien évidemment, on doit se servir de son dire car " pouvoir parler veut dire pouvoir, par son parler rendre apparent ce qui n'est pas présent, de telle sorte que quelqu'un d'autre le voit aussi devant lui "11. Et ensuite ? Comment notre pouvoir parler nous aidera-t-il à représenter Anne ? " Why shouldn't it be : 'a performance' ? [...] a kind of theatre " (A, 50) suggère un des personnages du tableau onze, ce qui précisément répond à notre question. Anne est un Dire qui souscrit un infini de Faire car, en tant qu'individu ineffable, Anne est un infini de possibilités. Son Faire ou bien sa représentation, dépend de la compréhension de son Dire, autrement dit, d'elle-même en tant que l'Autre. Ainsi, puisqu'elle n'est présente que grâce à la parole performative, la représentation d'Anne devient, elle aussi, une performance, un jeu d'association, un jeu d'improvisation. Néanmoins, pour pouvoir improviser, on a besoin de " basic ingredients ". Certes, on sait qu'on improvise Anne, qui est elle-même l'ingrédient de base par

excellence, mais puisqu'on ne sait pas qui est Anne à proprement parler, elle n'existe vraiment pas avant qu'on commence à la " jouer ", à l' " improviser ". C'est un jeu qui n'existe pas avant qu'il commence. Et le voilà commencé :

Summer. A river. Europe. These are the basic ingredients.

And a river running through it.

A river, exactly, running through a great European city and a couple at the water's edge. These are the basic ingredients. (A, 5)

Quelqu'un dit une phrase qui fournira les ingrédients de base, un contexte par exemple, comme on vient de voir. Ensuite l'Autre continue en répétant tous les mots ou quelques mots de la phrase qu'il vient d'entendre, l'interprète et, par rapport à son interprétation, ou bien par rapport à sa compréhension interprétée, il ajoute une nouvelle information, voire un nouvel élément au contexte. Mais cette nouvelle information peut être ajoutée en guise de question qui, à son tour, demande une réponse qui peut être une sorte d'acceptation ou de refus, car on joue ou bien on improvise avec quelqu'un d'Autre et le jeu ne dépend pas d'une seule personne. Cette question, si elle est acceptée par l'Autre, va entraîner le jeu vers un élément tout à fait nouveau que le premier participant n'avait peut être pas envisagé auparavant mais il l'acceptera quand même dès qu'il entendra la question :

The woman?

Young and beautiful, naturally.

The man?

Older, troubled, sensitive, naturally (A, 5)

La dernière phrase ouvre toujours une nouvelle possibilité car il faut rebondir sur ce qu'on vient d'entendre. C'est un travail à la chaîne où chacun reprend ce que l'Autre vient de dire, l'affirme et, à partir de sa compréhension de la dernière information entendue, continue dans la même direction ou au moins dans une voie assez proche de celle que l'Autre avait en tête quand il l'avait prononcée, comme ici par exemple :

Who the fuck was it, she says. End of dialogue.

And now she's angry – exactly: end of dialogue – and now she's angry. She's angry because she knows exactly who it is.

His political masters / calling him.

His political masters, that's right, calling him. (A, 8)

Cependant l'Autre n'est pas toujours obligé d'accepter la nouvelle information, le nouvel énoncé que l'Autre émet. Il peut aussi le refuser, comme dans l'exemple suivant :

Then she breaks down.

Who? Anya?

She screams. She breaks down and scratches her cheeks like something / from an ancient tragedy.

I don't think so. I don't think Anya screams. I don't think she breaks down and scratches her cheeks like something from ancient tragedy. I think her eyes blaze.

I think she advances towards the camera and begins to curse. (A, 15)

Ici, l'information n'est pas acceptée. L'Autre la refuse. Il n'affirme rien de ce qu'il vient d'entendre mais il le répète en le niant. Ainsi, il respecte la règle qui s'est installée au fur et à mesure du jeu et selon laquelle il faut rebondir sur le dernier énoncé émis. Le refus de l'énoncé ne veut pas dire que le jeu s'arrêtera. Au contraire, tout comme l'affirmation, le refus conduira le jeu de l'improvisation d'Anne, vers une nouvelle direction .

Le texte de Crimp semble alors prétexte à l'exercice d'une théorie. Un procédé de la pratique théâtrale retranscrit dans les mots. Ce texte dramatique dont la seule action est l'identification d'Anne en tant que l'Autre, se nourrit d'exercices d'improvisation théâtrale et ainsi il devient le commentaire voire la description des exercices durant lesquels on improvise Anne. La métathéâtralité de ces exercices retrans(é)crits est encore plus frappante quand on réalise qu'on assiste à un dédoublement de l'Autre. Les participants du jeu, qui sont Autre pour l'un et l'autre jouent " à l'Autre ", à savoir Anne. Ainsi, l'Autre devient double : Anne et celui avec qui on joue (à) Anne. Ce qui est encore plus intéressant à remarquer est que tous les participants du jeu arrivent toujours à une sorte de consensus même si leurs raisons diffèrent. Ce consensus est l'identité d'Anne, l'identité qui est unique car sa singularité n'est autre que la multitude infinie de ses possibilités. C'est précisément ce consensus auquel on abouti pour des raisons différentes qui nous emmène à notre deuxième thème : le rapport entre l'identité et la différence.

Le rapport entre l'identité et l'être :

Dans le tableau onze, se trouve la seule tentative nous permettant de connaître l'identité d'Anne à travers ses propres yeux. Elle y est l'artiste qui essaie

de se (re)présenter en exposant les divers objets liés à ses tentatives de suicide. " She is offering us no less than the spectacle of her own existence, the radical pornography [...] An object, yes. But not the object of others, the object of herself. That's scenario / she offers " (A, 50-51). Néanmoins, bien que cette mise en scène soit peut être utile pour ceux qui voudraient la connaître, une question persiste : que perçoit-on réellement de son œuvre et d'elle-même ? Le rapport entre l'identité et la différence resurgit une fois encore.

Dans la pièce, l'identité d'Anne dépend de celui qui parle d'elle. Ainsi, Anne n'est pas immuable. Son identité n'a pas de sens propre, car chacun la verra toujours différemment, bien qu'ils voient tous Anne et bien qu'ils soient tous d'accord pour dire que c'est son identité à elle. C'est ainsi que " l'infini se produit dans la relation du même avec l'Autre"¹² comme disait Lévinas. Pourtant, afin de pouvoir quand même parler de l'Autre avec les Autres, il faudra qu'il soit " possible de ramener la pluralité à l'unité et donc de la comprendre dans son ensemble en tant que totalité "¹³. L'identité d'Anne devient alors cette unité dans la pluralité, l'unité faite de différences infinies. Cet infini du rapport entre l'identité et la différence peut aussi être vu dans l'insistance même de Crimp sur le prénom d'Anne. Elle est tantôt Anne, Anya, Annushka, Annie, Anna, Anny, ou Annie. Crimp joue beaucoup avec la phonétique et l'orthographe de son prénom, ce qui convient tout à fait à ce rapport de l'identité et de la différence, car chacun appelle et voit Anne différemment. Anne est plusieurs Anne, comme on l'a déjà dit. Aussi à ce propos, en avançant dans la pièce, on remarque que les mêmes mots reviennent dans les différents tableaux. Quelque chose qui est énoncé voire annoncé dans un des tableaux, va être repris, mot à mot, dans un nouveau contexte, qui soit éclaircira le premier, soit nous donnera une nouvelle interprétation (ou bien compréhension) du premier. Ainsi dans le tableau cinq et le tableau seize, on retrouve les mêmes phrases avec quelques mots de différence employés dans deux contextes différents : le premier étant une sorte de résumé de ce qu'on peut ressentir envers Anne en tant que l'Autre et le deuxième étant la description d'Anne comme une star du porno.

We need to feel
What we're seeing is real`
It isn't just acting
It's far more exacting
Than acting

(A, 19 et 66)

On identifie alors les mots qui sont à la fois les mêmes mais différents puisque utilisés dans des contextes différents. En conséquence, ce qui frappe est une sorte de chevauchement d'histoires différentes pourtant similaires dans chaque tableau. Elles commencent à s'entremêler et on assiste à une double improvisation. Comme si, indépendamment de personnages, à l'intérieur de chaque histoire, les dix-sept tableaux histoires se mettaient à improviser Anne eux aussi. L'entrelacement des mêmes mots, des mêmes détails dans des contextes différents, nous semble être un fil conducteur qui mène vers Anne, un tableau pouvant expliquer l'autre, bien que finalement " we can't be sure ". On retrouve en particulier cette situation dans les tableaux un, deux, huit, treize et dix-sept.

Dans le tableau numéro dix-sept, une femme est trompée par son mari, qui est peut-être à Prague, à Paris, à Vienne, elle ne sait pas très bien. Et ce sont précisément ces trois mots qu'on retrouve dans le tableau numéro un et deux. Dans le premier tableau quelqu'un appelle de "Vienna. [...] No, sorry, [...]from Prague.[...] It's Prague. [...]I'm pretty sure it's Prague. Anyway, [...]" (A, 1) et laisse un message sur le répondeur d'Anne : il veut s'excuser puisqu'il vient de réaliser qu'il l'a blessée et veut s'en excuser. Ensuite dans le tableau suivant, un couple est en train de faire l'amour dans l'appartement de l'homme, appartement vraisemblablement situé dans

"one of the great Parisian boulevards " (A,6) mais qui donne sur " a panorama of the entire city [...] The skylights and the quaint chimneys. And beyond the TV aerials are monuments of culture: The Duomo of Florence and the arch at la Défense, Nelson's Column and the Brandenburg Gate / to name but four " (A, 5).

Dans le dernier tableau, numéro dix-sept, la femme abandonnée par son mari se demande :

Where is he now?

Paris? Prague? / Vienna? Berlin?

Paris ? Prague ? Fucking ? Fucking is he someone half her age in a city of Renaissance palaces and baroque / domes? (A, 75)

Elle a le même cendrier que la femme du tableau numéro huit. Il est d'ailleurs identiquement décrit dans les deux tableaux. C'est le genre de cendrier monté sur un long pied, comme ceux qu'on peut trouver " in the lobby of a cheap hotel, the kind of hotel you visit for a few hours on a weekday afternoon in a strange city with

a man you've / only just met. With a man you'll never see again " (A, 36 et 77).

Dans le tableau numéro treize on retrouve Anne, " she is nineteen " (A,58), avec un certain Karl qui a " a thick beard, a family and a list of one hundred words " (A, 58) et qui lui dit "Anna, I love you " à quoi elle répond " But Karl, you are married " (A,58). Ainsi, Anne est-elle une femme trompée, une femme qui trompe ou une femme pour qui on trompe? Nous ne sommes pas sûrs, même si " we are tempted to think – aren't we- that perhaps [...] " (A, 27) qu'Anne peut être Tout cela à la fois. Pourtant :

We can't be sure.

Well, of course we can't be sure. But from we know of her, from what we see of her, it's not / impossible.[...]

Why not? Why can't we be sure? Why can't we say once and for all [...] (A, 28)

Qui est Anne ? Pourquoi ne peut-on réellement connaître Anne pour de bon ? Peut être parce que si on faisait le point une question persisterait toujours : "qu'est-ce qui prouve que ma preuve est vraie "14 ? Ou encore, peut être parcequ'Anne elle-même

[...] she'd find the whole concept of 'making a point' ludicrously outmoded. If any point is being made at all it's surely the point that the point that's being made is not the point and never has in fact been the point. It's surely the point that a search for a point is pointless and that the whole point of the exercise – i.e. these attempts on her own life – points to that. (A, 46)

Néanmoins, nous avons le droit de nous demander : "Where are the boundaries? What is acceptable? " (A, 46). Anne, peut-elle être Tout? Son identité, peut-elle tout accepter ? Peut-elle être toutes ces femmes à la fois ? Qu'est-ce qui constitue l'identité d'Anne et en a-t-elle une ? Anne doit-elle être identifiée à elle-même ou à la compréhension voire l'interprétation qu'on fait d'elle ? Et comment savoir si elle est la bonne ? Les interprétations correctes d'Anne peuvent-elles être distinguées des mauvaises ? Et comment ? Peut-on alors considérer Anne comme la collection de toutes les interprétations que l'on fait d'elle ? Peut-elle tout supporter ? Y'a-t-il toujours une nouvelle Anne pour chaque interprétation (voire compréhension) qu'on fait d'elle ou une seule interprétation d'Anne ?

On remarque aussitôt qu'Anne suscite les mêmes questions qu'une œuvre d'art, à savoir les questions concernant le rapport entre l'identité et la différence. Qu'est-ce qui fait l'unité d'une œuvre si elle peut être Tout à la fois ? Si elle est, selon toute vraisemblance, Un(e) et unique, comment se fait-il qu'il n'existe pas une interprétation qui soit unique et adéquate à son propos ? Peut être parce que son identité est unique précisément par le fait qu'elle est différente à l'infini, qu'elle est multiple ? Peut-être est-ce exactement à cela que Kant pensait lorsqu'il écrivait cette phrase ambiguë et dérangement : " la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin"¹⁵. L'identité devient alors une " finalité sans fin ", une impossibilité de "finir " l'Un, l'Autre, de le connaître, de l'identifier et de le représenter puisqu'il nous échappe toujours. Ainsi, que nous reste-t-il à faire ? Rien d'autre si ce n'est comprendre l'Autre dans son ensemble en tant que totalité, en tant que l'Un. Tout comme Crimp a essayé de faire avec Anne.

C'est ainsi qu'Anne apparaît comme un écho néoplatonicien et devient l'Un qui est fait de Tout, ou bien pour reprendre les mots d'Habermas : " l'unité de la raison au sein de la pluralité de ses voix "¹⁶. Représenter Anne (l'Autre), c'est représenter la pluralité dans l'unité ou bien l'unité dans la pluralité et c'est ce que Martin Crimp a tenté et a réussi à montrer dans cette pièce (qui nous rappelle d'ailleurs une tentative similaire de Kurosawa dans son film *Roshomon*) tout en soulevant des questions métaphysiques, métathéâtrales, métalinguistiques et épistémologiques.

Notes :

- 1- Goodman, Nelson, *Langages de l'art* (Paris : Klinksieck, 1995), p.59.
- 2- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode* (Paris : Seuil, 1967), p.136.
- 3- Crimp, Martin. *Attempts on her Life* (London: Faber and Faber Limited, 1997), p. 25.
- 4- Je me réfère surtout au chapitre VII de l'ouvrage d' Habermas, Jürgen. *La pensée post-métaphysique : Essais philosophiques* (Paris : Armand Colin, 1993), p.155.
- 5- Habermas, Jürgen. *La pensée postmétaphysique : Essais philosophiques* (Paris : Armand Colin, 1993), p.192.
- 6- Habermas, Jürgen, *Idem.*,p .159.
- 7- Platon, *Parménide* (Paris : GF-Flammarion), p.241.
- 8- Platon, *Ibid.*, p.247.
- 9- Platon, *Ibid.*, p.242.

10- Platon, Ibid., p.246.

11- Gadamer, Hans-Georg, L'art de comprendre. Ecrits II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine (Paris : Editions Aubier, " L'homme et le langage ", 1991), p. 58.

12- Lévinas, Emmanuel, Totalité et Infini (Paris : LGF - Le Livre de Poche, 1990), p.11.

13- Habermas, Jürgen, Idem., p.156.

14- Lyotard, Jean-François, La condition postmoderne (Paris : Les Editions de Minuit, 1979), p. 44.

15- Kant Emmanuel, Critique de la faculté de juger (Paris : Editions Gallimard, 1985), p.171.

16- Habermas, Jürgen, Ibid., p.153.