

# Poétique de l'histoire

Philippe Lacoue-Labarthe



Galilée

La *katharsis* est dans la forme de l'*Aufhebung* (l'épuration dans la forme de la relève) : *aufheben*, en tout cas, « traduira » *kathairein*. Mais cette traduction, où se jouera tout l'avenir de la philosophie, ne sera pas seulement possible du fait que Rousseau aura établi, sans la formaliser comme telle, la logique dialectique elle-même comme la logique du rapport entre la « nature » et son (ou ses) autre(s). (Lui-même, comme Diderot un peu plus tard, ne parlait que de « paradoxe » et ne fondait son discours le plus exigeant que sur la figure de l'oxymore.) Il aura encore fallu que Rousseau l'établît sur l'exemple de la tragédie attique ; et fit de la Grèce une exception historique.

Tel est ce qui explique que l'épuration ici en jeu soit tout d'abord l'épuration de la Grèce elle-même. Une épuration au demeurant bien plus audacieuse que celle dont les Allemands créditeront trop facilement son contemporain Winckelmann, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'une véritable épuration, ne reculant pas devant l'horreur ou la démence, mais la regardant en face, ne s'en effrayant pas, la maintenant, etc. L'épuration de la Grèce consiste dans la négation de sa négativité. Elle se condense et vient au jour dans la formule : le théâtre des Grecs n'était pas « du théâtre », cette formule que Heidegger lui-même répètera de façon somnambulique jusque dans les années 1930, en imaginant qu'elle provient de Hegel.



9 782718 605784



ISBN 2-7186-0578-2

Collection  
*La philosophie en effet*  
dirigée par  
Jacques Derrida  
Sarah Kofman  
Philippe Lacoue-Labarthe  
Jean-Luc Nancy

Soumettre d'abord l'analyse du philosophique à la rigueur de la preuve, aux chaînes de la conséquence, aux contraintes internes du système : articuler, premier signe de pertinence, *en effet*. Ne plus méconnaître ce que la philosophie voulait laisser tomber ou réduire, sous le nom d'effets, à son dehors ou à son dessous (effets « formels » — « vêtements » ou « voiles » du discours — « institutionnels », « politiques », « pulsionnels », etc.) : en opérant autrement, sans elle ou contre elle, interpréter la philosophie *en effet*.

Déterminer la spécificité de l'après-coup philosophique — le retard, la répétition, la représentation, la réaction, la réflexion qui rapportent la philosophie à ce qu'elle entend néanmoins nommer, constituer, s'approprier comme ses propres objets (autres « discours », « savoirs », « pratiques », « histoires », etc.) assignés à résidence régionale : délimiter la philosophie *en effet*. Ne plus prétendre à la neutralité transparente et arbitrale, tenir compte de l'efficace philosophique, et de ses armes, instruments et stratagèmes, intervenir de façon pratique et critique : faire travailler la philosophie *en effet*.

L'effet en question ne se laisse donc plus dominer ici par ce que la philosophie arraisonne sous ce nom : produit simplement second d'une cause première ou dernière, apparence dérivée ou inconsistante d'une essence. Il n'y a plus, soumis d'avance à la décision philosophique, un sens, voire une polysémie de l'effet.

## DU MÊME AUTEUR

### *Aux Éditions Galilée*

LE TITRE DE LA LETTRE, avec Jean-Luc Nancy, 1975.  
L'IMITATION DES MODERNES (*Typographies II*), 1986.  
POÉTIQUE DE L'HISTOIRE, 2002.

### *Chez d'autres éditeurs*

« TYPOGRAPHIE » dans MIMESIS DES ARTICULATIONS, Aubier-Flammarion, 1975.  
L'ABSOLU LITTÉRAIRE, avec Jean-Luc Nancy, Le Seuil, 1978.  
LE SUJET DE LA PHILOSOPHIE (*Typographies I*), Aubier-Flammarion, 1979.  
PORTRAIT DE L'ARTISTE EN GÉNÉRAL, Bourgois, 1979.  
RETRAIT DE L'ARTISTE, EN DEUX PERSONNES, Mem/Arte Fact, 1986.  
LA POÉSIE COMME EXPÉRIENCE, Bourgois, 1986.  
« LA VÉRITÉ SUBLIME » dans DU SUBLIME, Belin, 1987.  
LA FICTION DU POLITIQUE, Bourgois, 1987.  
MUSICA FICTA (*Figures De Wagner*), Bourgois, 1991.  
LE MYTHE NAZI, avec Jean-Luc Nancy, L'aube, 1991.  
PASOLINI, UNE IMPROVISATION, William Blake & Co, 1995.  
MÉTAPHRASIS suivi de LE THÉÂTRE DE HÖLDERLIN, PUF, 1998.  
PHRASE, Bourgois, 2000.

### *Traductions*

NIETZSCHE, LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE, Gallimard, 1977 ;  
rééd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.  
NIETZSCHE, FRAGMENTS POSTHUMES 1874-1876, avec Jean-Luc Nancy,  
Gallimard, 1988.  
HÖLDERLIN, ANTIGONE DE SOPHOCLE *suivi des* REMARQUES, Bourgois,  
1978-1998.  
HÖLDERLIN, CEDIPE DE SOPHOCLE *suivi des* REMARQUES, Bourgois, 1998.  
BENJAMIN, LE CONCEPT DE CRITIQUE D'ART DANS LE ROMANTISME ALLEMAND,  
avec Anne-Marie Lang, Aubier-Flammarion, 1986.  
J.-V. FOIX, GERTRUDIS suivi de KRTU, avec Ana Domenech, Bourgois,  
1988.

Philippe Lacoue-Labarthe

# Poétique de l'histoire



Galilée

UNIDADE:	TEL	#
Nº CHAMADA	194	
V	Ex	6119 p
TOMBO/BC	534402	
TOMBO/TEL	53608	
PROT.	19047	u
<input type="checkbox"/>	D <input type="checkbox"/>	
PREÇO	131,12	
DATA	25. 06. 02	
Nº CPD		

CM00185524-5

Bib id: 293238

© 2002, ÉDITIONS GALILÉE, 9 rue Linné, 75005 Paris.

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

ISBN 2-7186-0578-2 ISSN 0768-2395

*à Christine et François,  
Mathilde et Pascal*

*et à la mémoire de Philippe Clévenot,  
comédien*

*Frequens imitatio transit in mores*

QUINTILIEN

I

## La scène de l'origine

Au cours du semestre d'hiver 1934-1935, dans les circonstances que l'on sait, Heidegger met pour la première fois Hölderlin au programme de son enseignement. Il choisit de commenter – à dessein, on s'en doute – deux parmi les grands hymnes achevés : *La Germanie* et *Le Rhin*. Suspendue à l'anxieuse question, archipolitique, « Qui sommes-nous ? » (s. e. : nous, Allemands), la prédication est sans équivoque : Hölderlin, seul, détient le secret de la Germanité ou de l'Alémanité (pour traduire *das Deutsche*) ; seule l'écoute de son Poème serait à même de rectifier le dévoilement national-socialiste et de fonder en vérité la Révolution qui avorte. C'est qu'elle se soutient d'une proposition philosophique qui n'est pas moins nette et par laquelle s'établit, eu égard à l'Histoire, le statut proprement transcendantal de la Poésie (de la *Dichtung*) : la Poésie, c'est-à-dire l'art en son essence, indissociablement langue et mythe (*Sprache und Sage*), est la condition de possibilité, ou l'origine, de l'Histoire comme telle – ou, si l'on préfère, du dévoilement de l'Être selon l'exis-

tence. Quelques mois plus tard, dans les conférences sur « L'origine de l'œuvre d'art », cette proposition recevra sa forme canonique : l'œuvre d'art est la thèse de la vérité (de l'*alèthéia*). Des leçons de 1934-1935, je prélève juste, pour l'exemple, ces quelques énoncés :

Le *Dasein* historial des peuples, leur ascension, leur apogée et leur déclin, jaillissent de la Poésie, et [...] en jaillit aussi le savoir authentique, au sens de la philosophie ; et des deux à la fois jaillit l'actualisation par l'État du *Dasein* d'un peuple en tant que peuple – la politique. Ce temps originel, historial des peuples est par conséquent le temps des poètes, des penseurs et des fondateurs d'État, c'est-à-dire de ceux qui en fait fondent et justifient l'existence historique d'un peuple.

Ou encore :

La Poésie instaure l'Être. La Poésie est la langue originelle d'un peuple. Dans cette langue advient l'exposition à l'étant qui s'ouvre ainsi. L'homme, en tant qu'accomplissement de cette exposition, est historial. L'homme n'« a » une Histoire que pour autant et parce qu'il est historial. La langue est le fond de la possibilité de l'Histoire, bien loin d'être une invention faite au cours d'une histoire créatrice de cultures<sup>1</sup>.

---

1. Martin Heidegger, *Hölderlins Hymnen – « Germanien » und « Der Rhein »*, *Gesamtausgabe (GA)* 39, Klostermann, Frankfurt a. M., 1980, p. 51 et p. 74. Je cite, en la modifiant au besoin, la traduction de François Fédier et Julien Hervier (*Les Hymnes de Hölderlin : « La Germanie » et « Le Rhin »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988, p. 58 et p. 78).

Il n'est pas trop difficile d'apercevoir que s'opère ici, sous la préoccupation de l'Histoire et de l'historicité (ou de l'historialité), une entière réélaboration de la problématique grecque du rapport entre *phusis* et *tekhnè* : « Nature et Art », comme le dit encore Hölderlin, Saturne et Jupiter, ou, selon un lexique qu'il partage avec Schelling, « aorgique » et « organique » ; Heidegger dira, lui, Terre et Monde. C'est si vrai que, juste après le passage que je viens de citer, Heidegger enchaîne sur tout un développement consacré, puisque tel est le sous-titre introduit par les éditeurs, à « L'absence de langage de l'animal et de la "nature" » – un motif au reste récurrent dans sa pensée et lié, on le sait, à la détermination de l'homme comme mortel, c'est-à-dire comme seul capable de la mort : « L'origine originelle de la langue, dit Heidegger, comme fond essentiel du *Dasein* humain, demeure cependant secrète. Surtout si nous considérons que même là où il y a "vie" (plante, animal), la langue n'advient pas automatiquement, bien qu'en apparence il suffirait d'éliminer un quelconque blocage résiduel pour que l'animal parle. Et pourtant ! Le saut de l'animal vivant à l'homme parlant est aussi grand, sinon plus, que celui de la pierre inanimée à l'être vivant. » Et il ajoute un peu plus loin, ce qui ne laisse aucun doute sur la visée fondamentale du propos :

Mais cette simultanéité d'une proximité apparente et d'un éloignement essentiel de l'animal et de l'homme ne devient une véritable question que si l'on considère l'absence de langage propre à la nature tout

### Poétique de l'histoire

entière, sans oublier pourtant que rien n'est capable de nous « parler » de façon plus pressante que la nature à l'œuvre d'un infini à l'autre.

Ce qui signifie : nous ne nous en sortons pas si nous mettons simplement en vis-à-vis comme des choses de complexion différente la nature sans parole et l'homme parlant. Nous n'approchons du questionnement que si nous tenons fondamentalement compte de la façon dont la Poésie, en tant qu'événement fondamental du *Dasein* historial de l'homme, se comporte face à la *nature* – et avant toute science de la nature – s'il est permis de s'exprimer ainsi. Toutes les sciences de la nature – aussi indispensables qu'elles puissent être à l'intérieur de certaines limites actuelles [...] – nous laissent fondamentalement en plan quant à l'essentiel, en dépit de leur exactitude : parce qu'elles dé- « naturent » la nature<sup>1</sup>.

Je diffère, pour l'instant, tout commentaire. Ce qui me retiendra pour commencer, en revanche, est ceci : c'est sur le fond d'une telle affirmation, absolument paradoxale si l'on veut, du caractère originaire ou transcendantal de la *tekhne* (Langue et Poésie, ou Langue comme Poésie) que Heidegger entreprend la lecture du poème *Le Rhin* et, dans ce poème, celle de sa dixième strophe. Cette strophe est célèbre pour être l'un des lieux les plus remarquables où Hölderlin invoque le nom de Rousseau (lui-même associé, ce n'est en rien indifférent, à celui – non prononcé – de Dionysos).

---

1. M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen*, op. cit., p. 75-76 (p. 79-80).

*La scène de l'origine*

Je la lis, par commodité, dans sa traduction la plus « lisible » en français (celle de Gustave Roud, que je ne modifie que sur un point) :

Maintenant c'est aux demi-dieux que je songe  
Et il faut qu'une connaissance me soit donnée  
De ces êtres sans prix, puisque leur vie  
Fait battre si souvent mon cœur plein de désir.  
Mais celui qui comme toi reçut en partage,  
    ô Rousseau,  
Une âme qui ne peut être soumise, une âme  
De très profond support,  
Cette justesse de sens  
Et ce don si doux de savoir entendre et de parler,  
Pareil au dieu du vin, avec une plénitude sacrée  
Et le désordre d'un divin délire, de telle  
Sorte qu'il rende intelligible aux gens de cœur  
Le langage des êtres les plus purs, mais frappe  
Les sans-respect d'un juste aveuglement, les esclaves  
Profanateurs, – cet étranger, quel nom lui donnerai-je<sup>1</sup> ?

Or voici le commentaire de Heidegger :

Ce dont parle cette strophe n'est que question, reste uniquement question, à savoir question en quête de l'étranger [*der Fremde*]. Qui est cet étranger qui reste étranger ? Dans cette strophe, il y a le nom de « Rousseau ». Nous le savons, son nom n'a été inscrit qu'après

---

1. Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 853.

coup, à la place de celui de Heinse, l'ami de Hölderlin [l'auteur d'*Ardinghello* et le dédicataire de l'élegie *Brot und Wein*]. De même, dans la strophe XI, vers 163, « *Au lac de Biemme* » a été rajouté plus tard, en relation avec le fait de nommer Rousseau, puisque c'est le lieu de l'un de ses séjours. L'interprétation originale de la strophe doit donc être débarrassée de la référence à Rousseau. Plus encore : c'est seulement à l'envers, c'est-à-dire à partir du sens de la strophe, que peut être rendue intelligible la raison pour laquelle le poète peut ici également nommer Rousseau<sup>1</sup>.

Dont acte, si l'on peut dire ; et de fait l'on n'en apprendra guère plus. Sans doute, dans le contexte des années 1930, cette exclusion est-elle fréquente. Elle scande assez régulièrement, en tout cas, l'enseignement de Heidegger. C'est que Rousseau est le représentant – honni – de la pensée dite « libérale » (Rousseau, autrement dit, pour disposer à Cassirer, si l'on veut bien m'autoriser un raccourci). Sans doute, également, Heidegger prend-il la précaution

---

1. M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen*, op. cit., p. 277-278 (p. 255). Il faut noter au passage que l'élegie *Brot und Wein* est moins consacrée à la figure du Christ qu'à celle de Dionysos lui-même, entendu comme Dio-nysos (« fils de Zeus ») et, par conséquent, de même que le Christ, considéré comme « héros » ou « demi-dieu ». Et noter également que l'*Ardinghello* de Heinse, qui pèse en effet d'un poids très lourd sur l'*Hypérion* de Hölderlin, a toujours passé, jusque dans l'entourage du jeune Marx, pour une sorte de « manifeste communiste », au sens que ce mot pouvait avoir, chez les rousseauistes radicaux français (Babeuf, Restif de la Bretonne) ou européens, en particulier allemands et italiens, dans la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle... La question est toujours celle de savoir ce que Heidegger voulait (au juste) savoir. On va le vérifier.

d'atténuer la brutalité de son geste : après avoir établi que « l'étant qui est ici nommé en questionnant » a rapport avec la « Nature », il précise : « Le déploiement d'un être (*Sein*) à ce point originel et intact en sa naturalité fait penser à Rousseau et à sa doctrine. Mais ici, il reste à considérer que l'époque d'alors (par exemple Kant et l'idéalisme allemand) voyait Rousseau tout autrement que nous autres aujourd'hui. Toutefois, ce n'est pas cela qui est important en premier lieu<sup>1</sup>. » Il n'empêche, l'exclusion est sans appel – et l'on voit bien, au reste, que le repentir (à peine esquissé, et dans quels termes : Rousseau et sa « doctrine ») ne fait en réalité qu'aggraver les choses. L'exclusion est bel et bien réitérée ; et si l'on prête un tant soit peu attention à ses attendus, il est manifeste qu'elle n'est pas seulement, comme souvent ailleurs, politique (par haine de la Révolution française, de la démocratie, de l'État de droit, etc.) mais proprement philosophique : même l'interprétation de Kant et de l'Idéalisme allemand ne parvient pas à sauver Rousseau de sa faiblesse doctrinale, sinon doctrinaire, c'est-à-dire de l'insuffisance métaphysique de sa pensée de ladite « Nature ». Le concept de « Nature », que Hölderlin

---

1. *Id.*, *ibid.*, p. 278 (p. 256). Pour la critique de Rousseau, voir en particulier l'analyse que mène Jeffrey Andrew Barash du séminaire (inédit) tenu en 1934-1935 en collaboration avec Eric Wolf : Heidegger y oppose la conception « abstraite » de l'État et de la « liberté individuelle », sur laquelle repose *Le Contrat social*, et la conception proprement historique, au sens de l'Histoire de l'Esprit, que se fait Hegel du politique (de la *polis*) dans la *Philosophie du droit* (J. A. Barash, *Heidegger et son siècle : temps de l'être, temps de l'histoire*, Paris, PUF, 1995, p. 131 sq.).

en effet a pour une large part hérité de Rousseau, est en réalité – Heidegger y reviendra souvent – ce qui a failli le fourvoyer et lui interdire une pensée « plus originelle » de la *phusis* ou de la Terre. Le « sauvetage » de Hölderlin (sa *Rettung*, pour parler comme Benjamin) est au prix de cette désolidarisation tranchée d'avec Rousseau. Et l'on saisit sans mal l'enjeu d'une telle manœuvre : c'est celui même de toute la pensée de Heidegger, pour autant que cette pensée est fondamentalement une pensée de l'originarité de la *tekhnè*. Pour autant, donc, qu'elle ne peut pas prendre appui sur une détermination dérivée et affaiblie, trop élémentaire et trop « naïve », de la *phusis* – de la « Nature », entre guillemets, dans son concept latin (et français) mais aussi, probablement, kantien-schillérien.

La thèse que je me propose donc de soutenir est qu'il y a là, eu égard à Rousseau, aveuglement. Le parti pris, la mauvaise volonté ou le peu de crédit accordé (alors que tant d'efforts sont consentis et déployés, précisément, pour arracher Kant et Hölderlin, voire Schiller, tous pourtant tributaires de Rousseau, à l'« esprit des Lumières » ou à leur mésinterprétation par le XIX<sup>e</sup> siècle, Schopenhauer en particulier<sup>1</sup>), bref le refus (« politique ») de lire, ne sont pas seuls en cause. Heidegger, en réalité, n'aperçoit pas Rousseau. Et s'il ne l'aperçoit pas, c'est parce que son historiographie le lui interdit. Deux fois.

---

1. Voir notamment le premier cours sur Nietzsche : *Der Wille zur Macht als Kunst* (1936-1937), GA 43 ; cf. *Nietzsche I*, tr. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p. 101 sq.

Une première fois en ce qu'elle dépend très profondément de l'historiographie hégélienne qui situe le tournant destinal du Moderne dans le moment cartésien, ou galiléo-cartésien (installation de la certitude représentative, identification de l'être au sujet comme *ego cogito*, mathématisation objective de la physique devenue science de la nature, programmation de la technoscience, etc.). L'appartenance de Rousseau à cette époque de la pensée est patente, comme l'attestent par exemple sa fidélité à Malebranche, sa profession de foi éthico-théologique ou sa théorie politique de la Volonté générale. Le tout est de savoir si Rousseau n'appartient qu'à cette époque, si des attaches plus secrètes ne le lient pas à une Antiquité qui n'est pas seulement celle de Plutarque ou de saint Augustin<sup>1</sup> ; ou si le

---

1. J'y reviendrai, à plus d'un titre. Je tiens toutefois à signaler dès maintenant que Rousseau, dans de nombreux textes, par exemple l'*Essai sur l'origine des langues* ou le *Dictionnaire de musique*, se réfère constamment à la musique grecque et à l'âge grec antérieurs aux Sophistes et aux Philosophes. Jean Starobinski, dans la « Présentation » de l'édition établie par ses soins de l'*Essai* pour la « Bibliothèque de la Pléiade » (cf. également l'édition dans la collection « Folio Essais », Paris, Gallimard, 1990), insiste très justement sur ce point. C'est bien cette sorte d'« hellénophilie » que Hölderlin reconnaît dans Rousseau (très souvent, donc, associé dans sa « mythologie » à Dionysos ; et en effet pensé comme « médiateur » entre passé et futur, Anciens et Modernes, Grèce et Hespérie). Il est remarquable que Heidegger cite à maintes reprises, et avec une jubilation évidente, les fameux vers : « ... et les signes (*Winke*) sont/Depuis toujours la langue des dieux », sans jamais indiquer qu'ils proviennent de l'ode en ébauche précisément intitulée « Rousseau » (cf. F. Hölderlin, *Œuvres*, op. cit., p. 773).

« retraits » dont il se fait l'exemple sans exemple ne le soustrait pas décisivement à son époque ou ne met pas le cœur même de sa pensée en « époque ».

Une seconde fois, parce que dans cette historiographie d'inspiration hégélienne, le seul événement destinal que Heidegger reconnaisse à l'intérieur des Temps modernes est l'invention (allemande) de l'Histoire et de la pensée de l'historicité, c'est-à-dire du caractère historial de l'être et de la vérité. Il évoque à plusieurs reprises Winckelmann, dont les *Gedanken* sont exactement contemporains du second *Discours*, et Herder<sup>1</sup> ; il invoque, évidemment, tout l'idéalisme allemand, jusqu'à Burckhardt et Nietzsche. C'est de Herder toutefois, auquel un autre séminaire est consacré dans les années 1934-1936, que Heidegger retient l'idée directrice sur l'origine des langues et l'essence de la langue comme poésie originaire des peuples. Que Rousseau soit au principe d'une telle pensée de l'Histoire (ou, cela revient au même, de l'origine), qu'il ait été, comme tel, reconnu par toute la philosophie allemande, ne l'intéresse pas un instant. Rousseau n'est pour rien dans l'invention de la pensée de l'Histoire et, de toute façon, ce n'est probablement pas un « penseur ».

Cet aveuglement – telle est donc la thèse – serait en réalité la tache aveugle de Heidegger.

---

1. Cf., entre autres occurrences, *Parménides*, GA 54, p. 103-104 et 134-135 ; *Die Grundfragen der Philosophie*, GA 45, p. 43 ; et bien entendu le *Nietzsche I*, *op. cit.* Humboldt est également compté au nombre des « penseurs de l'Histoire ».

Deux hypothèses, comme il convient, doivent étayer cette thèse.

La première, qui guide mon travail depuis longtemps, tient dans le soupçon que c'est, inavouée ou déniée, une réinterprétation de la *mimèsis* qui sous-tend la pensée heideggérienne de la *tekhnè*, quel que soit le mépris affiché ici ou là brutalement à l'égard du concept – jugé comme on sait tardif et dérivé, subordonné à la compréhension de la vérité comme *homoiôsis*, grevé par sa translation latine en *imitatio*, etc. L'indice le plus net de cette dissimulation est dans le simple fait que si c'est au fond à Aristote – toujours placé, il est vrai, sous l'autorité de l'énoncé canonique d'Héraclite : *phusis kruptesthai philei* – que Heidegger s'adresse pour percer le secret de la compréhension originellement grecque de la *phusis* et de son rapport avec la *tekhnè* (je pense à la grande et minutieuse lecture, conduite en 1930-1940, de *Physique*, B, 1, qui restera déterminante pour tous les textes ultérieurs<sup>1</sup>), jamais, à ma connaissance, il ne s'adresse à la *Poétique*, ni même, dans la *Physique* (en B, 2 et B, 8) aux deux propositions majeures concernant la *tekhnè* et qui sont restées directrices pour toute la compréhension occidentale de l'art et de la technique.

Je les rappelle parce que, tout autant que le *phusis kruptesthai philei*, elles gouvernent de manière très pré-

---

1. « Vom Wesen und Begriff der *phusis* », *Wegmarken*, GA 9 (tr. fr. François Fédier, *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968).

cise, sciemment ou non, la pensée de Rousseau. Surtout la seconde (199 a), dont on dit ordinairement qu'elle explicite la première : *hè tekhnè mimeitai tèn phusin* (194 a), et qui énonce : la *tekhnè*

*ta mén épitelei ha hè phusis adunatei apergasasthai, ta dé mimeitai.*

Ce que l'on peut traduire (j'emprunte cette traduction à Jean Beaufret qui se réfère à cette proposition pour interpréter, précisément, la pensée hölderlinienne du rapport entre « art » et « nature »<sup>1</sup>) : « D'un côté, l'art mène à son terme [on pourrait dire encore : finit] ce que la nature est incapable d'œuvrer, de l'autre, il imite. » Et l'on voit bien, d'ores et déjà, que toute la difficulté vient de l'usage de ce verbe : *apergasasthai* (œuvrer) à propos de la *phusis*. Le mot *ergon* – et le concept d'*energeia* – arrêtent bien, on s'en doute, le commentaire heideggérien de la *Physique*<sup>2</sup>. Mais tout se passe – et voici donc le soupçon – comme s'il passait trop vite sur cette difficulté, comme s'il s'empressait de trancher et décider que *ergon*, selon l'essence, ne relève pas du faire ou du fabriquer (*machen*) mais du produire et de l'installer (*herstellen*), ontologiquement déter-

1. Jean Beaufret, « Hölderlin et Sophocle », Introduction à Hölderlin, *Remarques sur Œdipe – Remarques sur Antigone* (tr. fr. François Fédier, Paris, UGE, 1965).

2. Cf. *Questions II*, op. cit., p. 246-247 et p. 260.

minés comme « faire advenir à la présence » ou « porter dans la présentation ».

Il y a beaucoup à dire sur cette précipitation ; j'y reviendrai plus tard. Pour l'instant, à titre provisoire et simplement indicatif, je me bornerai à mentionner que c'est elle, probablement, qui dicte à Heidegger ses énoncés les plus risqués sur la poésie ou l'essence de l'œuvre d'art (qui, comme on le sait par les conférences de 1935 et de 1936 sur « L'origine de l'œuvre d'art », doit être pensée non comme *Darstellung*, c'est-à-dire *mimèsis* ou (re)présentation, mais comme mise en œuvre et thèse – *Gestell* – de la vérité, de l'*alèthéia*, de la *phusis* en tant qu'elle aime se « crypter »<sup>1</sup>). Je n'en relève qu'un, qui nous laisse dans la proximité de Hölderlin – et par conséquent de Rousseau. Il se trouve encore dans le commentaire du *Rhin*. Heidegger cherche à appréhender la teneur du verbe *ahnen*, « pressentir », que Hölderlin utilise lorsqu'il parle de la Nature « pressentante » ou lorsqu'il dit que « les poètes pressentent » ; il s'interroge donc sur cette tonalité ou disposition fondamentale, sur cette *Stimmung* qui « exalte tout en étant retenue, [...] en laquelle le secret s'ouvre comme tel, s'épanouit en toutes ses vastitudes et cependant se replie en Un ». Il dit alors :

---

1. Cf. *De l'origine de l'œuvre d'art* (1935), éd. et tr. fr. Emmanuel Martineau (*s.l.*, Authentica, 1987) et « L'origine de l'œuvre d'art » (1936), *Holzwege*, GA 5 (tr. fr. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962/1980). Il est clair dans ces textes que la *tekhnè* (le Monde) « décrypte » la *phusis* (la Terre).

Comme les poètes ne sont pas en rapport avec la Nature comme avec un objet, mais qu'au contraire « la Nature », comme Être, s'instaure elle-même dans le dire, le dire des poètes, n'étant rien d'autre que la Nature se disant elle-même, est de même essence que celle-ci<sup>1</sup>.

La seconde hypothèse concerne donc Rousseau ; c'est elle que je vais m'employer à justifier pour commencer. Les raisons politiques ou archipolitiques qui portent Heidegger à mépriser la pensée « libérale » qui se réclame de Rousseau comme, en quelque sorte, de son héros fondateur, sont plus que douteuses (j'ai parlé, ailleurs, de l'archifascisme de Heidegger<sup>2</sup>). Il reste qu'elles mettent l'accent, en partie du moins, sur ce qui, dans l'interprétation classique de Rousseau (qu'elle soit rationaliste ou pas, du reste, cela importe assez peu), demeure notoirement insuffisant : aussi longtemps, en effet, que l'on envisage Rousseau à partir de ce qu'il appelle lui-même, dès le départ ou presque, son « système » ; aussi longtemps que l'on voit ce système culminer, au-delà du projet pédagogique ou de la profession de foi éthico-métaphysique, dans la théorie politique du *Contrat social* (ou s'altérer, cela revient au

---

1. M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen*, op. cit., p. 237.

2. « Le Courage de la poésie » (Paris, Les Conférences du Perroquet, 39, 1993) et « L'Esprit du national-socialisme et son destin » (Freiburger Kulturgespräche im Marienbad, 1995 ; cf. les *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 1996).

même, mais en produisant une toute nouvelle possibilité pour la Littérature, dans le projet autobiographique ou romanesque) ; aussi longtemps, en fait, que l'on ne questionne pas avec une suffisante rigueur ce qu'il y a d'abyssalement problématique dans le concept rousseauiste de « nature » (et, corrélativement, dans celui d'« existence »), on s'expose à méconnaître, à des degrés divers, ce qui fait l'originalité absolue de la pensée de Rousseau et qui est, précisément, sa pensée de l'*origine*.

Assurément, comme le concède Heidegger, l'idéalisme allemand a lu plus profondément Rousseau que ne l'a fait, à la même époque, la pensée révolutionnaire française ou, plus tard, la pensée dite « libérale ». Mais qu'on relève, par exemple, que la « morale kantienne » présuppose Rousseau ou, plus décisivement, que la philosophie de l'histoire de Kant (puis celle de Schiller, avec tout ce qui s'ensuit<sup>1</sup>) est tributaire de la logique (pré)-dialectique qui commande le rapport établi par Rousseau entre Nature et Culture ne va sans doute pas assez profond. Ce qui en réalité est en jeu dans la *pensée*

---

1. Cf. par exemple Kant, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine* (dans Immanuel Kant, *La Philosophie de l'histoire*, éd. et tr. fr. S. Piobetta, Paris, Aubier-Montaigne, 1947) et Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (tr. fr. P. Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1943), *Poésie naïve et poésie sentimentale* (tr. fr. P. Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1947). L'intuition est déjà présente chez Rousseau, mais c'est Schiller qui traduit explicitement la différence entre Nature et Culture en termes historiques : Anciens et Modernes. Et historico-esthétiques : naïf et sentimental.

*Poétique de l'histoire*

*de l'origine*, c'est cela même que Heidegger, à la fois, dénie et permet d'apercevoir, et *d'abord* dans son enseignement sur Hölderlin : à savoir que la pensée de l'origine est à l'origine *et* de la pensée du transcendantal (au sens kantien) *et* de la pensée de la négativité (au sens dialectique-spéculatif). Ou, plus rigoureusement formulé, qu'elle est à l'origine de la pensée du transcendantal *comme* pensée de la négativité. Et c'est bien là le fond, en effet, de l'*Auseinandersetzung*, de la controverse ou de l'explication, de Heidegger avec la « grande philosophie allemande », comme il dit, et, derrière elle, le tout de la métaphysique occidentale.

Pour prendre la mesure d'un tel enjeu, il faut tenter de saisir, à son origine, la pensée de l'origine. Dans son coup d'envoi même.

Je fais le pari que ce coup est frappé, ou donné, dans les toutes premières pages du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Définitivement, mais pour ainsi dire imperceptiblement ou de manière à peine audible. Et que, au-delà, à l'intérieur du même texte comme dans les élaborations ultérieures (aussi bien celles de l'*Essai sur l'origine des langues* que celles du *Contrat social*), dans la problématique de l'origine telle que Rousseau peut en effet la thématiser, voire la systématiser, telle que donc on la comprendra dans l'évidence, ce coup ne résonnera plus que très assourdi sous l'éclat de la « doctrine », comme dit Heidegger.

Que se passe-t-il donc exactement au début du second *Discours*? (Pour les besoins de la cause, je condense, sans doute abusivement, des analyses qui exi-

geraient un traitement et des justifications plus amples et circonstanciés<sup>1</sup>.)

Tout d'abord, il faut bien prendre en vue, et en tout sérieux, que Rousseau pose sa réponse à la question proposée par l'académie de Dijon comme une réponse *proprement philosophique*. Il le fait à deux reprises : dès le premier paragraphe de la Préface, où la référence explicite (elle fait l'objet d'une note) à Buffon, et implicite à Malebranche<sup>2</sup>, ne doit pas masquer l'essentiel, à savoir

---

1. Toutes les références iront désormais à l'édition établie, préfacée et annotée par Jean Starobinski dans le cadre des *Œuvres complètes* publiées dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris, Gallimard) et désormais désignées O.C. Pour des raisons de commodité, je me référerai couramment à l'édition séparée du second *Discours* (Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985), désormais abrégé « Folio ». Les analyses qui suivent sont issues d'un enseignement amorcé à l'université de Californie (Irvine) en 1979 sur la mimétologie de Diderot et de Rousseau (cf. « Diderot, le paradoxe et la *mimèsis* », dans *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986) et poursuivi en 1985 et 1989 à Berkeley. Des séminaires plus récents (Strasbourg, 1995-1996 ; Mannheim, 1999 ; Rio de Janeiro, 2000) sont à l'origine de leur actuelle présentation.

2. La référence implicite (au « sens intérieur ») est en fait contenue dans l'explicite (à Buffon). Rousseau présente ainsi la longue citation qu'il fait de l'*Histoire naturelle*, IV, « De la nature de l'homme » : « Dès mon premier pas je m'appuye avec confiance sur une de ces autorités respectables pour les Philosophes, parce qu'elles viennent d'une raison solide et sublime qu'eux seuls savent trouver et sentir. » Du texte cité, il faut au moins retenir ceci, qu'il ne cessera pas au fond de paraphraser : « Quelque intérêt que nous ayons à nous connoître nous mêmes, je ne sais si nous ne connoissons pas mieux tout ce qui n'est pas nous. Pourvûs par la Nature, d'organes uniquement destinés à notre conservation, nous ne les

le rappel du précepte delphico-socratique inaugural de la philosophie comme telle et l'allusion à la statue de Glaucus du livre X de *La République* (c'est-à-dire à l'image même de la *défiguration*) :

La plus utile et la moins avancée de toutes les connaissances humaines me paroît être celle de l'homme, et j'ose dire que la seule inscription du Temple de Delphes contenoit un Precepte plus important et plus difficile que tous les gros Livres des Moralistes. Aussi je regarde le sujet de ce Discours comme une des questions les plus intéressantes que la Philosophie puisse proposer, et malheureusement pour nous comme une des plus épineuses que les Philosophes puissent résoudre : Car comment connoître la source de l'inégalité parmi les hommes, si l'on ne commence par les connoître eux mêmes ? et comment l'homme viendra-t-il à bout de se voir tel que l'a formé la Nature, à travers tous les changemens que la succession des tems et des choses a dû produire dans sa constitution originelle, et de démêler ce qu'il tient de son propre fond d'avec ce que les circonstances et ses progrès ont

---

employons qu'à recevoir les impressions étrangères, nous ne cherchons qu'à nous répandre au dehors, et à exister hors de nous ; trop occupés à multiplier les fonctions de nos sens et à augmenter l'étendue extérieure de notre être, rarement faisons-nous usage de ce sens intérieur qui nous réduit à nos vraies dimensions, et qui sépare de nous tout ce qui n'en est pas. C'est cependant de ce sens dont il faut nous servir, si nous voulons nous connoître ; c'est le seul par lequel nous puissions nous juger... » (« Folio », p. 125-126.)

ajouté ou changé à son Etat primitif ? semblable à la statue de Glaucus que le tems, la mer et les orages avoient tellement défigurée, qu'elle ressembloit moins à un Dieu qu'à une Bête féroce, l'ame humaine altérée au sein de la société par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connoissances et d'erreurs, par les changemens arrivés à la constitution des Corps, et par le choc continuel des passions, a, pour ainsi dire, changé d'apparence au point d'être presque méconnoissable...

Lorsque Rousseau dit, après avoir exécuté d'un trait « tous les gros Livres des Moralistes », qu'il « regarde le sujet de ce Discours comme une des questions les plus intéressantes que la Philosophie puisse proposer », il est clair par conséquent que ce n'est pas aux « Philosophes » (ses contemporains) qu'il pense mais au tout de la philosophie depuis son commencement revendiqué. Ensuite, dans le liminaire ou l'exorde, où il fait état du caractère strictement aporétique, jusque-là, de la question de l'origine (« Les Philosophes qui ont examiné les fondemens de la société, ont tous senti la nécessité de remonter jusqu'à l'état de Nature, mais aucun d'eux n'y est arrivé<sup>1</sup>... ») et où il annonce, d'une manière dont se souviendra Kant, son intention – qui est en effet *critique* – de mettre un terme à l'infini conflit des hypothèses ou des extrapolations infondées, il est non moins clair qu'il n'y a là nulle restriction au

---

1. « Folio », p. 62.

champ de ladite « philosophie politique », mais que Rousseau prend de front l'un des oxymores fondateurs de la philosophie, le *zôon politikon phusei*, qu'il associera du reste, en toute rigueur, au *zôon logon ekbôn* (j'y reviens). On ne doit pas se méprendre sur la déclaration d'intention qui, dans l'exorde, précède l'adresse finale à l'« Homme » : c'est l'affirmation du *philosophique* même :

Mon sujet intéressant l'homme en général, je tâcherai de prendre un langage qui convienne à toutes les Nations, ou plutôt, oubliant les tems et les Lieux, pour ne songer qu'aux Hommes à qui je parle, je me supposerai dans le Lycée d'Athènes, repétant les Leçons de mes Maîtres, ayant les Platons et les Xénocrates pour Juges, et le Genre-humain pour Auditeur<sup>1</sup>.

Tout cela revient donc à dire, première conclusion, que la question de l'origine – l'« une des plus épineuses que les Philosophes puissent résoudre », entendons : la plus difficile – est tout simplement *mal posée*. Tel est le véritable point de départ de Rousseau. Et telle est alors, dans ses premières pages, la tâche qu'il se donne : réélaborer entièrement cette question *comme question* ; poser, à nouveaux frais, sur d'autres bases, *la question de cette question*. Ce geste préalable, inscrit sans aucun doute, comme tous ceux de l'époque, dans la tradition cartésienne du retour au fondement et de la recherche d'une assurance première (on sait que ce sera toujours la

---

1. *Ibid.*, p. 63.

hantise de Rousseau), est *aussi*, sur un mode encore inconnu, un véritable « pas en arrière » *dans* la question – que, au reste, ses contemporains mésinterpréteront de manière caricaturale et grossière, sans voir que c'est en réalité un abîme qui s'ouvre (et ne cessera de s'ouvrir) sous les pas de Rousseau. Mais Rousseau, quant à lui, a parfaitement conscience, comme il l'aura toujours (« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple... »), d'innover. La modestie obligée du propos ne dissimule à aucun moment cette entière clairvoyance :

Que mes lecteurs ne s'imaginent donc pas que j'ose me flatter d'avoir vû ce qui me paraît si difficile à voir. J'ai commencé quelques raisonnements ; j'ai hasardé quelques conjectures, moins dans l'espoir de résoudre la question que dans l'intention de l'éclaircir et de la réduire à son véritable état<sup>1</sup>.

Que veut dire, par conséquent, *origine* ?

Il est nécessaire, pour accéder à une réponse rigoureuse, de faire la part d'une certaine instabilité terminologique (source, commencement(s), cause, principe, fondement(s), nature, état de nature, état primitif, premiers temps, etc.) ; comme il sera nécessaire, bien évidemment, de reconnaître au moment voulu à quel point cette instabilité trahit en effet l'impossibilité où se trouve Rousseau de tenir le registre qu'il s'est imposé au départ, et qui le contraint de consentir à une fiction des origines (à défaut

---

1. « Folio », p. 63.

d'une déduction empirique des commencements). C'est relativement secondaire, sauf, probablement, pour l'avenir de la littérature – je veux dire : pour la *littérature* que Rousseau inaugure peut-être ainsi *comme telle*.

L'origine, d'un mot que Rousseau n'utilise pas, désigne purement et simplement l'*essence*.

En s'attaquant à l'oxymore du *zôon politikon phusei*, en se donnant pour tâche de le casser, Rousseau se pose la question de savoir ce qu'est l'homme *phusei*, dans sa « nature », comme il dit bien, ou dans sa « constitution originelle ». On ne peut pas oublier que l'épigraphe générale du *Discours* est tirée de la *Politique* d'Aristote et qu'elle dit – je cite la traduction que propose Starobinski : « Ce qui est naturel, ne le cherchons pas dans les êtres dépravés, mais chez ceux qui se comportent conformément à la nature<sup>1</sup>. » Le geste est donc d'appa-

---

1. *Ibid.*, p. 173. J. Starobinski note à cette occasion que Rousseau méconnaît à l'évidence la détermination rigoureuse du concept aristotélicien de « nature ». Citant le célèbre passage de la *Politique* sur le *zôon politikon*, il indique que la nature d'un être ou d'une chose est dans sa finalité et son « achèvement » ; et que Rousseau, lui, « niera la sociabilité naturelle de l'homme ». Il concède toutefois que, lorsqu'il associe la « nature » à l'« origine », Rousseau retrouve le sens originel du concept, pour autant qu'Aristote invite lui-même à l'analyse « génétique » : « Rousseau a rigoureusement suivi cette méthode, en donnant au mot "origine" (*arkhè*) une acception où l'antécédence logique entraîne obligatoirement l'antécédence *historique*. » Toute la question, me semble-t-il, est cependant de savoir si le geste de Rousseau, dans sa plus grande rigueur, ne consiste pas précisément à remonter en deçà de toute genèse empirique (et donc historique) pour interroger l'origine même de l'histoire, le moment peut-être inassignable de la négation de la nature.

rence toute classique ; et il est bien tel, classique, d'autant que, encore une fois, il se confond avec la recherche d'un fondement ou, sous l'horizon problématique qui est forcément celui de Rousseau (celui de la philosophie politique ou de la philosophie du droit), avec celle d'une antériorité, d'un « État » présocial, prépolitique ou précivil, préconventionnel, préhistorique, etc., ce qui donnera inévitablement lieu à l'enquête historico-génétique (c'est-à-dire à une interprétation relativement faible de l'oxymore inaugural, comme en témoigne, à première lecture du moins, la fameuse sentence : « L'homme est sociable par nature, ou du moins fait pour le devenir<sup>1</sup> »). Et du reste, la doxographie l'a clairement montré, Rousseau répète, parfois au mot près, des énoncés ou des arguments qu'il emprunte à ses immenses lectures, de Cicéron à Hobbes et Montesquieu, d'Hérodote et Pline à Pufendorf ou Grotius.

Si j'ai cependant traduit « origine » par « essence », dans l'acception heideggérienne du terme, ce n'est pas seulement en pensant à l'étrange résonance du mot « source » dans l'*Ur-sprung* de Hölderlin et de Heidegger<sup>2</sup> ; c'est pour rendre compte de la radicalisation

---

1. *Émile*, IV (« Profession de foi du Vicaire savoyard »), O.C., IV, 1984, p. 600.

2. La question posée par l'académie de Dijon comportait le mot « source », que du reste Rousseau utilise également : « Quelle est la source de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la loi naturelle ? »

qu'opère Rousseau dans la réouverture de la question de l'origine *comme question*.

Cette radicalisation se laisse aborder de trois façons :

1. Selon la logique de l'essence elle-même, c'est-à-dire selon cette logique qui commande que l'essence d'une chose n'est *rien* de cette chose.

Que l'homme actuel puisse se définir – c'est de l'ordre du constat ou de la facticité – comme un être social, politique, historique, etc. est précisément ce qui interdit de le penser tel en son essence ou sa nature, au sens aristotélicien. C'est cette logique qui est au principe de l'intention proprement *critique* qui gouverne la Préface et l'exorde, ordonnés à l'exigence de « démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la Nature actuelle de l'homme » (p. 53) : d'où la description du *Kampfplatz* des théories du droit naturel ou de leurs tentatives de fondation « métaphisique » (p. 54-55) ; d'où la déclaration d'inanité du concept de « Loi naturelle » (p. 55) ; d'où l'idée d'une soustraction sans reste de tout l'acquis, voire d'une déconstruction de l'« Édifice » des « établissements humains » (p. 57) ou, cela reviendrait au même, d'un *nettoyage* et d'une *restauration* de la statue de Glaucus ; d'où, encore, la dénonciation des projections, supputations, pétitions de principe, extrapolations, etc. Sous la recherche d'une nature *pure*, ou d'une sorte de « texte pur » de la nature – de fait tout droit venue de la tradition protestante de la « critique textuelle » –, il y a ce pur paradoxe :

l'essence (l'origine) est *absolument* antérieure, logiquement et non pas seulement chronologiquement, à toutes les déterminations de l'homme comme être de culture, y compris celles qui paraissent les plus « naturelles » : famille, moralité, langage ou raison (entendement). L'essence de la culture (de la *tekhnè*) n'est rien de culturel, de technique. Mais un abîme – un hiatus – sépare *aussi* la Nature de la Culture. C'est ce qui conduira, immanquablement, à cette dénaturation de la nature humaine que l'on a souvent soulignée, ne serait-ce que parce qu'elle ouvre la possibilité d'une ontologisation de l'Histoire. L'être *dé-naturé* de l'homme est son être-historique. En droit et d'emblée. (Resterait à comprendre pourquoi, quant à l'homme, la nature est originellement *dénaturée* ou *dénaturante* : quel est le *défaut* originel [originaire] de la nature ? Rousseau ne semble apporter aucune réponse ; ni même poser, en termes nets, la question. On tentera d'y revenir : c'est une question sans appui.)

2. Selon la logique de l'*arkhè*, ou l'archéologique.

En raison de son ab-soluité même, l'origine est décrétée inaccessible, en fait sinon (totalement) en droit, voire purement hypothétique. Là par exemple où Pufendorf, relativement prudent, se bornait à dire de l'état de nature qu'il « n'a... jamais existé actuellement qu'en partie et avec quelque tempérament », Rousseau, lui, parle d'« un Etat qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais » (p. 53) ; ajoutant du reste aussitôt : « ... et dont il est

pourtant nécessaire d'avoir des Notions justes pour bien juger de notre état présent. » Comme il l'écrira plus tard à M. de Beaumont : « cet homme [originel] n'existe pas [...] ; soit. Mais il peut exister par supposition<sup>1</sup>. » C'est en obéissant à cette logique que Rousseau énonce avoir « hasardé quelques conjectures » ou des « raisonnements hypothétiques et conditionnels » (p. 63). Encore faut-il bien saisir qu'aucune voie empirique ni même expérimentale, dans le goût de l'époque, du Marivaux de *La Dispute* par exemple (p. 53-54), n'est ici praticable (d'où la récusation de « tous les faits » [p. 62]) ; et que la supposition relève d'un véritable *saut* dans l'origine, sans autre appui – si c'est un appui – que « soi », c'est-à-dire la nature en « moi » : sentiment ou évidence intérieure, attestation du cœur, expérience « vécue ». Le geste – exactement comme son corollaire tardif dans la « Deuxième Promenade » des *Rêveries* : la pure saisie de l'existence – est sans précédent du fait même qu'aucune certitude, comme il en reste tout de même dans le doute cartésien, aucune assurance de la raison ne le dirige ni ne l'arrête. L'intuition de l'origine, de la « nature », est proprement vertigineuse.

### 3. Selon la logique transcendante.

À vrai dire, aucune logique de cette sorte ne précède le geste de Rousseau, mais c'est bien plutôt lui, ce geste, qui la produit – et qui, historiquement, l'aura produite. Ce que cherche Rousseau dans l'origine (la « nature »),

---

1. *O.C.*, IV, 1984, p. 952.

c'est la possibilité de ce qui l'interdit, ou l'a interdite. Que cette possibilité soit donc aussi celle de son autre ou de ses autres (culture, institution, raison, histoire ; bref, tout ce qui ressortit à la *tekhnè*), cela ne fait aucun doute. Mais il est exclu qu'elle en soit la cause. Dans son absoluité même, autrement dit, l'origine n'est pas sans rapport avec ce dont elle est l'origine, sinon elle ne serait pas l'origine et son absoluité n'en serait pas une (c'est l'argument de Hegel contre Kant). Mais elle ne se rapporte pas à ce dont elle est l'origine comme à son effet ou à sa conséquence. D'elle-même à ce dont elle est l'origine, il y a rupture, hiatus. L'origine n'est rien de ce dont elle est l'origine. Ce qui revient tout simplement à dire que l'origine n'étant pensée ni comme cause ni même, en réalité, comme fondement (du moins dans le registre le plus radical que tient Rousseau), l'origine est pensée comme *condition* – *de jure* et non *de facto*. C'est pourquoi elle est – et elle n'est que – le *néga-tif* de ce dont elle est l'origine. La « formule » même du transcendantal, « condition de possibilité », l'exprimera parfaitement. La *condition*, qui n'est proprement *rien*, pure négativité (« forme pure », dira Kant qui ne trouvera pas d'autre mot), ouvre la *possibilité* même (position ou positivité)<sup>1</sup>. Ce que Rousseau découvre ou invente, c'est le trans-

---

1. Ce qui est, après tout, la détermination la plus conséquente de la question : « Pourquoi ? » dans sa formulation philosophique pour ainsi dire définitive et canonique, celle de Leibniz (du moins telle que Heidegger la comprend, mettons entre *Qu'est-ce que la métaphysique ?* et *Le Principe de raison*). Mais c'est à la condition, si j'ose dire, de bien entendre dans le « pourquoi » le *per quid* latin, qui n'est

condantale comme la négativité même, ou si l'on préfère : la *négativité transcendantale*. On peut dire aussi, comme Hölderlin : la « médieté », qui est la « Loi » (transcendantale) de l'impossibilité de l'immédiat. Hegel en tout cas, dans sa fidèle infidélité à Kant, s'en souviendra ; mais l'affaire retentira aussi bien jusque dans la transcendance finie de Heidegger.

Dans sa plus grande généralité, la loi qu'établit Rousseau énonce que la *phusis* est, paradoxe absolu, la condition de possibilité de la *tekhnè*. Cette loi – la loi transcendantale elle-même – produit à son tour une thèse fondamentale : l'homme, en ce qu'il est originellement *tekhnitès*, n'est pas un animal, c'est-à-dire un vivant doué de surcroît de telle ou telle qualité. La nature de l'homme est de ne pas avoir de nature. Ou si l'on veut : l'homme n'est pas un être de nature, mais un être originellement en défaut de nature. Il est, selon un tout autre oxymore que celui que léguait la tradition, un animal dénaturé. Autant dire, mais ce n'est pas le lieu ici d'y insister (j'essaierai d'en reparler ailleurs), un vivant non vivant. Un « mortel », dit Heidegger. C'est-à-dire un « immortel », ajoutera Blanchot<sup>1</sup>.

---

pas le *ex quo* : ni le « à cause de quoi » ni le « en vue de quoi », mais bien le « par quoi », « ce qu'il faut pour que », « ce qui est indispensable (ou nécessaire) pour que » ; que l'on peut traduire : « sous quelle condition ? » « par la médiation de quoi ? » La question transcendantale est la position vraie de la question : « Pourquoi ? » et Kant représente, sous cet angle, la vérité de Leibniz.

1. L'allusion est ici à un travail en cours sur Maurice Blanchot

Il est vrai que Rousseau recule devant sa propre découverte, c'est-à-dire devant cet abîme. Ses formulations, en tout cas, trahissent, non pas une prudence comme on le dit toujours, mais un désarroi. Il est en somme trop difficile de penser l'homme sans l'animal. Ou même, à terme, une originaire dénaturation de la nature, ce qui est peut-être l'abîme de toute la méta-*physique*, en quelque sens que l'on entende le mot. C'est bien pourtant au bord de cette pensée qu'il se tient. Après avoir dit, par exemple, dès le début de la première partie :

En dépouillant cet Etre ainsi constitué, de tous les dons surnaturels qu'il a pu recevoir, et de toutes les facultés artificielles, qu'il n'a pu acquérir que par de longs progrès ; En le considérant, en un mot, tel qu'il a dû sortir des mains de la Nature, je vois un animal moins fort que les uns, moins agile que les autres, mais à tout prendre, organisé le plus avantageusement de tous... (« Folio », p. 64-65.)

il précise, quelques pages plus loin :

L'Homme sauvage, livré par la Nature au seul instinct, ou plutôt dédommagé de celui qui lui manque peut-être, par des facultés capables d'y suppléer d'abord, et de l'élever ensuite fort au-dessus de celle là, commencera donc par les fonctions purement animales... (« Folio », p. 72-73.)

---

dont une partie a été publiée, sous le titre « Fidélités », dans les actes de la Décade de Cerisy consacrée en 1997 à Jacques Derrida (*L'Animal autobiographique*, Paris, Galilée, 1998).

Par deux fois, on le voit, Rousseau définit l'homme négativement : un animal moins fort et moins agile (mais le comparatif tempère la négativité), un animal en défaut d'instinct, c'est-à-dire en défaut d'animalité. Mais par deux fois, l'énoncé vacille : il est immédiatement supposé à l'homme une « organisation » plus avantageuse (on est dans le lexique, qu'exploitait Aristote, de l'*ergon* et de l'*organon*) ou une faculté originaire de « suppléer ». Et l'on entre en effet, sur le registre du « quasi transcendantal », dans la logique du supplément que Jacques Derrida avait si rigoureusement analysée, et dont on voit, sans la moindre difficulté, qu'elle s'inscrit tout entière dans la mimétologie issue d'Aristote. La *tekhnè* n'y est pensée que comme un *surcroît* de la *phusis*.

Tel est du reste ce qui contraint Rousseau, entre une déduction transcendantale (qu'il redoute de produire) et une déduction empirique (qu'il refuse), à choisir la voie moyenne de la fiction des origines, c'est-à-dire du commencement et du passage, ce moment dût-il – rigueur oblige – rester inassignable ou référé, miraculeusement, à quelque accident naturel (quand ce n'est pas tout simplement à la volonté divine<sup>1</sup>). Il faudrait sous cet angle étudier avec précision comment le présent transcendantal est constamment soumis à la modalisation du passé narratif ; ou comment, cela revient au

---

1. Cf. J. Starobinski, « L'inclination de l'axe du globe », dans *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., « Folio », p. 165 sq.

même, le hiatus entre Nature et Culture est réduit à n'être qu'un « si grand intervalle » (« Folio », p. 74).

Mais tel est encore ce qui produit la version faible du transcendantal, qui restera – inévitablement – le théorème majeur de la « doctrine » : l'homme se distingue absolument de l'animal par ces deux qualités ou virtualités originelles qui composent comme la *vis dormitiva* de son humanité, la liberté et la perfectibilité – encore que l'affirmation de la « liberté » soit explicitement dirigée contre la détermination de l'homme comme *animal rationale* : « Ce n'est donc pas tant l'entendement qui fait parmi les animaux la distinction spécifique de l'homme que sa qualité d'agent libre » (« Folio », p. 71-72). Nul doute que c'est bien de là, pour l'essentiel, que s'organisera la réflexion transcendantale sur l'histoire, en tout cas celle de Kant. Mais nul doute, aussi bien, que là n'est pas, eu égard à la question de l'origine, le plus décisif. Liberté et perfectibilité sont des notions sur lesquelles Rousseau fait fond lorsqu'il parle déjà le langage des résultats et qu'il s'engage sur la voie qui conduit au « système ». Ce n'est pas un hasard si elles sous-tendent la construction du *Contrat*. Auparavant toutefois, dans la première intuition, Rousseau tient un tout autre langage, autrement radical. Et c'est évidemment ce langage qui m'intéresse, parce que c'est en lui que se fait jour, par la vertu de l'audace primitive, la problématique transcendantale et que cette problématique arrive comme une problématique de la *tekhne* originaire – et non de la moralité ou de la civilité originaire. Je m'autoriserai, du reste, pour cette raison, à parler d'*onto-technologie*.

L'animalité de l'homme n'est pas vraiment ce qui retient l'attention de Rousseau. Dans l'ordre du récit, ou de la conjecture, l'affaire est vite expédiée. Il y a peu à dire sur le supposé « Etat de Nature », si ce n'est que dans l'immobilité d'un temps nul, l'homme-animal, le vivant tout simplement (le *zôon*), comme être de besoin, est immédiatement satisfait : « Je le vois se rassasiant sous un chesne, se désaltérant au premier Ruisseau, trouvant son lit au pied du même arbre qui lui a fourni son repas, et voilà ses besoins satisfaits » (« Folio », p. 65). Peu importe ici la discussion très serrée que Rousseau mène avec Malebranche, Buffon, Condillac, La Mettrie – entre autres – sur l'animal-machine, la sensation et les passions, la naissance des idées, etc. Ce qui importe, en revanche, est que si l'état de nature est ainsi l'état de la satisfaction immédiate, l'homme-animal n'en est pas moins, comparé aux « Bêtes », absolument inférieur. C'est même précisément parce qu'il est inférieur (c'est en somme un sous-animal) qu'il trouve à satisfaire ses besoins proprement animaux ou

vitaux. À cette réserve près que c'est sur le mode, non de la vie élémentaire ou *physique*, mais de ce qu'il faut bien appeler la sur-vie, c'est-à-dire la vie *méta*-physique ou, c'est égal, la vie *technique*<sup>1</sup>.

Quand il introduit l'idée d'un manque originaire dans l'homme, d'un défaut essentiel de nature – et il s'agit bien du défaut de tout *instinct propre* –, Rousseau mène aussitôt deux analyses.

L'une, qui vient en réalité en second lieu, a trait au « corps de l'Homme Sauvage », c'est-à-dire de l'animal que sa nudité même contraint à la force et à la robustesse, à l'*énergie* qui est la première condition de la survie. Rousseau – très attentif, dès le départ, à l'historicité du corps, aux « changemens arrivés à la constitution des Corps » (« Folio », p. 52) – parle alors du corps de l'homme sauvage comme du « seul instrument qu'il connaisse », machine (au sens grec) ou industrie (au sens latin) d'avant toute machine et toute industrie : primitive *tekhne* paradoxale, naturellement a-naturelle, qui définit l'adresse ou l'habileté originaire de l'homme – ce que Hölderlin traduira par l'allemand *Geschick*, virtuosité et destin (et l'on n'ignore pas la fortune spéculative qu'aura ce mot). L'homme, autrement dit, est ori-

---

1. C'est ici, et à vrai dire depuis un certain temps, qu'il faudrait entreprendre d'analyser sérieusement ce que Kant retient de Rousseau lorsqu'il parle, dans la troisième *Critique*, de la « technique de la nature ». Cette analyse est implicitement produite dans le dernier article de Gérard Lebrun, « Œuvre de l'art et œuvre d'art », *Philosophie*, 63, Paris, Minuit, 1999.

ginairement un être de *tekhne*, au sens du *savoir-faire*. C'est d'ailleurs ce qui permet à Rousseau de réfuter à la fois la thèse de Hobbes (l'homme est un animal belliqueux) et celle de Montesquieu, confirmée par Cumberland et Pufendorf (l'homme est un animal craintif). L'homme sauvage n'est ni agressif ni peureux, pour la bonne raison que « vivant dispersé parmi les animaux, et se trouvant de bonne heure dans le cas de se mesurer avec eux, il en fait bientôt la comparaison, et sentant qu'il les surpasse plus en adresse, qu'ils ne le surpassent en force, il apprend à ne plus les craindre » (p. 66). Mais notons-le bien : il *apprend* à ne plus les craindre.

C'est qu'il faut en effet supposer, à ce premier stade (instrumental) de la *tekhne*, une faculté originaire de *comparaison*. Qui n'est pas autre chose, si l'on songe à la *Poétique* d'Aristote (22, 59 a) mais aussi aux *Problèmata* XXX, 12, que la faculté métaphorique (*to métaphorikon einai*) en tant que faculté théorique originaire (la faculté de voir le semblable, et donc de faire la différence : *to gar eu métaphorein to to homoion théôrein estin*) et signe du don naturel ou du génie, *euphuia* (*ingenium*). La *tekhne*, au sens de l'art tropique ou polytropique, est le génie de l'homme, son don naturellement a-naturel ou sur-naturel, puisqu'il « supplée » au défaut d'instinct. L'homme est un animal tropique – autre formulation, encore, de l'oxymore fondateur, qui ne sera pas sans conséquence, du reste, quant à l'origine figurale du langage et au « transport » inaugural de la socialité (en particulier dans l'*Essai sur l'origine des langues*).

Mais si l'homme est tel – et c'est, toujours dans le droit-fil d'Aristote, l'autre analyse que conduit Rousseau –, c'est en vertu tout d'abord de ceci que l'homme est un animal mimétique. Deuxième stade, c'est-à-dire stade plus primitif encore de la *tekhne*. Dans l'*agôn* qui l'oppose, non pas aux autres hommes, comme chez Hobbes, mais aux animaux – cet *agôn* est l'*agôn* originaire, ce qui veut dire que l'origine est agonale (ni Hegel ni Heidegger ne l'oublieront) –, l'homme « supplée » à son défaut d'instinct par son génie de l'imitation – qui est, de fait, la toute première condition de sa sur-vie (de sa vie méta-physique) :

La Terre abandonnée à sa fertilité naturelle, et couverte de forêts immenses que la Coignée ne mutila jamais, offre à chaque pas des Magazins et des retraites aux animaux de toute espèce. Les Hommes dispersés, parmi eux, observent, imitent leur industrie, et s'élèvent ainsi jusqu'à l'instinct des Bêtes, avec cet avantage que chaque espèce n'a que le sien propre, et que l'homme n'en ayant peut-être aucun qui lui appartienne, se les approprie tous, se nourrit également de la plupart des alimens divers que les autres animaux se partagent, et trouve par conséquent sa subsistance plus aisément que ne peut faire aucun d'eux. (« Folio », p. 65.)

Le surprenant, ici, n'est pas tant que Rousseau suive encore de très près, qu'il le sache ou non, la *Poétique*, en particulier la célèbre ouverture de chapitre IV (48 b) où

Aristote définit l'homme comme *mimétès phusei* et déduit de cette définition, moyennant le plaisir ou la joie – la « jouissance », dit Rousseau<sup>1</sup> – la faculté du *manthanein* et du *théôrein*. La faculté tropique, donc. Le surprenant est que cette définition est *la définition même du comédien* que Rousseau, pour répondre à des arguments qu'il connaît bien et qui resurgiront en effet contre lui, bien plus tard, dans le *Paradoxe* de Diderot, est le premier à faire sienne, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, mais afin évidemment de condamner, en répétant Platon (sinon les Pères de l'Église), le théâtre : le comédien, n'ayant aucun caractère propre, est propre à s'approprier tous les caractères<sup>2</sup>. C'est l'« homme sans qualités » (ou plus exactement « sans propriétés »), comme dit Musil.

L'homme est donc, originairement, un comédien. Telle est, au fond, son organisation avantageuse et ce qui fait de lui plus (c'est-à-dire moins) qu'« une machine ingénieuse à qui la nature a donné des sens pour se remonter elle-même, et pour se garantir, jusqu'à un certain point, de tout ce qui tend à la détruire » (« Folio », p. 71). Nous sommes toujours dans Aristote : c'est parce que l'homme est un être naturellement inachevé, que l'art en lui – le mimétisme, c'est-à-dire la

---

1. « Nous ne cherchons à connoître, que parce que nous désirons de jouir. » « Folio », p. 73.

2. Cf. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, O.C., V, p. 73-74 ; *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 127-128, 131, 156, 163. Je vais y revenir.

*tekhne mimètikè* – achève ce que la nature n'a pu œuvrer. Bien entendu, Rousseau traduit cette intuition en termes de liberté et de perfectibilité : « J'aperçois les mêmes choses dans la machine humaine, avec cette différence que la Nature seule fait tout dans les *opérations* [je souligne] de la Bête, au-lieu que l'homme concourt aux siennes, en qualité d'agent libre. » Mais cette liberté – ou, à la page suivante, cette « faculté de se perfectionner » – tient tout entière dans ce don de pouvoir être *tout* du fait de n'être *rien*. Autrement dit, de savoir *jouer*.

Rien n'interdit dès lors de penser que l'état de nature est un théâtre ou, plus exactement, qu'une *scène primitive* rend compte ou raison de la dénaturation de l'homme, c'est-à-dire de son entrée – ou de sa naissance – obligée dans l'histoire et la culture : dans le *jeu* de l'histoire et de la culture.

Cette scène est parfaitement repérable ; et l'on sait qu'une telle scène reviendra régulièrement, sous l'une ou l'autre forme<sup>1</sup>. Elle est en effet primitive. Elle précède, de loin, l'installation du règne de la liberté et l'exercice de la perfectibilité qui, en réalité, la supposent.

---

1. Ce n'est évidemment pas la même scène qui se répète, mais tout se passe comme si une « scène primitive » était toujours et partout nécessaire : scène des fontaines au chapitre IX de l'*Essai sur l'origine des langues* ; scène des vendanges dans *La Nouvelle Héloïse* ; scène du « régiment de Saint-Gervais » dans la *Lettre à d'Alembert* ; scène de l'accident dans la « Deuxième Promenade » des *Rêveries*, etc. (il y en a d'autres). Il faudrait les dénombrer et les analyser systématiquement.

*La scène de l'origine*

Cela se passe dans la préface : Rousseau vient de récuser l'idée de Loi naturelle, c'est-à-dire le sujet même qui lui était proposé. Il dit alors ceci :

Laissant donc tous les livres scientifiques qui ne nous apprennent qu'à voir les hommes tels qu'ils se sont faits, et méditant sur les premières et plus simples opérations de l'Âme humaine, j'y crois appercevoir deux principes antérieurs à la raison, dont l'un nous intéresse ardemment à nôtre bien-être et à la conservation de nous mêmes, et l'autre nous inspire une répugnance naturelle à voir perir et souffrir tout être sensible et principalement nos semblables. C'est du concours et de la combinaison que nôtre esprit est en état de faire de ces deux Principes, sans qu'il soit nécessaire d'y faire entrer celui de la socialité, que me paraissent découler toutes les règles du droit naturel ; règles que la raison est ensuite forcée de rétablir sur d'autres fondemens, quand par ses développemens successifs elle est venue à bout d'étouffer la Nature. (« Folio », p. 55-56.)

Jean Starobinski n'a pas tort de penser qu'il y a là, à l'état matriciel, toute la pensée dialectique de l'histoire, c'est-à-dire le principe même de l'historicité tel qu'il se développera à partir de Kant : sous l'angle de la problématique du droit naturel, il est clairement indiqué que, une fois perdu l'état de nature, c'est à la raison ou à la culture, qui l'a nié, de le « rétablir sur d'autres fondements » et de permettre ainsi ce que Kant postulera

comme « une réconciliation de la *nature* et de la *culture* par l'intermédiaire de la "raison pratique"<sup>1</sup> ». Starobinski ajoute d'ailleurs que « selon Rousseau, la société a pour tâche de conserver ce qu'elle a nié », ce qui offre, dit-il, « un exemple saisissant de ce que Hegel nommera *Aufhebung* ». C'est indéniable. Mais ce que Starobinski ne remarque pas ici – ni personne à ma connaissance –, c'est le caractère étrangement familier de l'antinomie principielle (pré-rationnelle et pré-sociale) sur laquelle se fonde Rousseau : des « premières et plus simples *opérations* [je souligne encore] de l'Ame Humaine », l'une, précise-t-il, « nous intéresse ardemment à notre bien être et à la conservation de nous mêmes, et l'autre nous inspire une répugnance naturelle à voir périr ou souffrir tout être sensible et principalement nos semblables. »

La seconde de ces « opérations », Rousseau en développe largement l'analyse, est la pitié que, contre Hobbes, et grâce à Mandeville, pourtant « le Détracteur le plus outré des vertus humaines », Rousseau considère comme « la seule vertu Naturelle » : « disposition convenable à des êtres aussi faibles, et sujets à autant de maux que nous le sommes, vertu d'autant plus universelle et d'autant plus utile à l'homme, qu'elle précède en

---

1. Cf. la note de J. Starobinski, « Folio », p. 186-187. Il faut se reporter également aux deux notes de l'Introduction et du texte même de l'*Essai* (O.C., V, p. CCI-CCIII et p. 1559-1561), ainsi, bien entendu, qu'aux analyses développées par le même auteur dans *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989.

lui l'usage de toute réflexion, et si Naturelle que les Bêtes mêmes en donnent quelquefois des signes sensibles » (« Folio », p. 84). La première, elle, qui n'est pas une vertu (et que la pitié a précisément pour fonction de « modérer »), est l'amour de soi, que Rousseau distingue soigneusement de l'amour-propre, son greffon social (note XV, « Folio », p. 149-150) et définit comme « un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation ».

Autant la pitié ne fait guère problème – même si Rousseau, de manière significative, reculera sans doute devant sa propre découverte, qui n'est pas moins que celle de l'originarité du transport et de l'identification, c'est-à-dire de l'imagination (laquelle est en somme déjà, nous commençons à l'entrevoir, le transcendantal lui-même)<sup>1</sup> ; autant l'amour de soi – l'instinct de conservation, comme il ne faut justement pas dire – reste énigmatique : c'est que Rousseau, toujours contre Hobbes et Montesquieu, ne veut pas le référer directement à la crainte, et donc à la méchanceté ou à la haine, même s'il ne peut éviter de le lier à une agonistique primitive et, par conséquent, à la perception d'un danger : « Sa propre conservation faisant presque son unique

---

1. Pour autant, Rousseau ne renoncera jamais à une certaine originarité du *transport*, comme l'attestent aussi bien l'*Essai* que l'*Émile*. J. Derrida comme J. Starobinski ont dit là-dessus l'essentiel ; je n'y reviens pas. Sauf à dire que Hölderlin, dans sa théorie du « transport tragique » s'en souviendra peut-être. Mais j'en ai parlé ailleurs.

soin, ses facultés les plus exercées doivent être celles, qui ont pour objet principal l'attaque et la défense, soit pour subjuguier sa proie, soit pour se garantir d'être celle d'un autre animal » (« Folio », p. 70). L'amour de soi, Rousseau doit bien le reconnaître, suppose la crainte de périr ; et c'est bien pourquoi, du reste, il est indissociable de la projection ou de l'identification compatisante, qui suppose, de fait, la *même* crainte<sup>1</sup>.

Crainte et pitié, donc. On aura reconnu là les deux *pathèmata* que la tragédie, selon Aristote, a pour fonction de *kathairein*, purifier ou purger. (Admettons sans chercher à les distinguer, provisoirement, ces deux traductions.) J'ai fait ailleurs l'hypothèse que la théorie fonctionnelle de la tragédie est proprement politique, et qu'Aristote met au principe de l'effet tragique les deux affects transcendants (et antinomiques) de la socialité : l'affect de l'*association* ou de la liaison (la pitié) et celui de la *dissociation* ou de la déliaison (la crainte), dont la politique, et l'art politique par excellence (c'est-à-dire aussi bien, ce n'est pas du tout une autre affaire, la politique comme art), ont la charge de réguler, ou de « modérer », l'excès possible : soit la guerre de tous contre tous, soit la fusion communiale, également désastreuses. (Mais c'est Rousseau, aussi bien, qui permet la formulation

---

1. Cela est particulièrement clair dans le chapitre IX de l'*Essai*, p. 90-91 de l'édition « Folio ».

de cette hypothèse<sup>1</sup>. Contre Platon, en l'occurrence, qui ne voit dans la pitié et la crainte que les faiblesses du citoyen-soldat, ou du soldat-citoyen : donc un danger pour l'État militarisé.)

L'origine présuppose alors, en effet, une *représentation* : *mimèsis* ou *Darstellung*.

J'ai parlé de *scène primitive* ou de *théâtre originaire*. C'est qu'il est frappant de voir à quel point une méta-

---

1. Il faut bien s'entendre sur cette hypothèse : elle ne revient pas à dire que la poétique aristotélicienne de la tragédie n'est compréhensible que *politiquement*. Encore que... Elle revient à dire que le débat philosophico-politique inauguré dès la Renaissance – lors de l'effondrement *réel* du théologico-politique –, par Machiavel *par exemple*, est inséparable d'une lecture *inquiète* de la *Poétique*. Lecture qui, *rétrospectivement*, nous éclaire peut-être sur la *Poétique* en question. Je ne veux donc pas dire que Rousseau commente ici Aristote (encore que...), mais que Rousseau – et quelques autres, évidemment – éclairent Aristote. Ils nous donnent à *penser* ce dont il est question dans la *Poétique*. Autrement dit, et plus brutalement, une lecture rétrospective d'Aristote est probablement nécessaire. Elle aurait quelque chance d'éclairer, en retour, la philosophie politique moderne. Marx et Freud compris, si on consent à les lire.

Je dois ajouter ici que Rousseau, sans aucun hasard, oppose bien dans l'*Émile* (O.C., IV, 1984, p. 506) l'« action positive ou attirante » et la « négative ou repoussante ». Ou l'amour et la haine, si l'on préfère : l'attraction et la répulsion. L'idée est déjà présente dans l'*Essai*, chapitre II, au titre de l'origine « passionnelle » du langage : « Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colère qui leur ont arraché les premières voix. » C'est exactement ce dont il s'agit ici.

phorique théâtrale gouverne toutes les analyses que mène Rousseau.

Dans le cas de la pitié, c'est trop évident. Tout repose sur ce principe que « la commisération sera d'autant plus énergique, que l'*animal Spectateur* [je souligne] s'identifiera plus intimement avec l'animal souffrant » (« Folio », p. 85) ; et l'on voit sans difficulté que toute la description de Rousseau s'autorise en fait de l'énigme – ou du paradoxe – de l'effet tragique. Elle s'ouvre sur cet argument majeur : « Tel est le pur mouvement de la Nature, antérieur à toute réflexion : telle est la force de la pitié naturelle, que les mœurs les plus dépravées ont encore peine à détruire, puisqu'on voit tous les jours dans nos spectacles s'attendrir et pleurer aux malheurs d'un infortuné, tel, qui, s'il étoit à la place du Tiran, aggraverait encore les tourmens de son ennemi. » Rousseau tient d'ailleurs tant à cet argument que dans une adjonction tardive il reprend mot pour mot un passage de la *Lettre à d'Alembert*, inspiré de Plutarque et de Montaigne : « ... semblable au sanguinaire Sylla, si sensible aux maux qu'il n'avoit pas causés, ou à cet Alexandre de Phère qui n'osoit assister à la représentation d'aucune tragédie, de peur qu'on ne le vît gémir avec Andromaque et Priam, tandis qu'il écoutoit sans émotion les cris de tant de citoyens qu'on égorgeoit tous les jours par ses ordres » (« Folio », p. 85). Cet « insert » me retiendra dans un moment.

Mais dans le cas de l'amour de soi, la chose n'est pas moins nette, et l'on retrouve la même métaphorique.

Par exemple, dès le début de la discussion de Hobbes et de Montesquieu, à propos de la crainte : « Cela peut être ainsi pour les objets qu'il [l'homme sauvage] ne connaît pas, et je ne doute point qu'il ne soit effrayé par tous les nouveaux *Spectacles* [je souligne] qui s'offrent à lui, toutes les fois qu'il ne peut distinguer le bien et le mal Physiques qu'il doit attendre, ni comparer ses forces avec les dangers qu'il a à courir » (« Folio », p. 66). Ou encore, dans la note XV, à propos de la distinction entre amour de soi et amour-propre : « ... je dis que dans nôtre état primitif, dans le véritable état de nature, l'amour propre n'existe pas ; car chaque homme en particulier se regardant lui-même *comme le seul Spectateur* [je souligne de nouveau] qui l'observe, comme le seul être dans l'univers qui prenne intérêt à lui, comme le seul juge de son propre mérite, il n'est pas possible qu'un sentiment qui prend sa source dans des comparaisons qu'il n'est pas à portée de faire, puisse germer dans son ame » (p. 149).

Ces textes parlent d'eux-mêmes. Je ne crois pas utile, ici, de les paraphraser.

Mais j'aimerais, en ce point, suspendre un instant les choses.

L'onto-technologie, telle que Rousseau la fonde, ouvrant ainsi la possibilité d'une pensée de l'historicité, suppose donc un *théâtre*. L'existence est historique (« historique ») pour autant que l'homme la joue, c'est-à-dire l'imagine, s'il est vrai – et c'est incontestable-

ment vrai – qu'*imago* et *imitatio* (*mimèsis*) appartiennent au même champ sémantique. La scène est, de fait, primitive. .

C'est ce que Hölderlin a très précisément retenu de Rousseau lorsqu'il a étayé son interprétation de l'histoire – cela veut dire : de l'histoire de l'art, du rapport entre *phusis* et *tekhnè*, nature et culture, « aorgique » et « organique » (mais toute histoire est peut-être fondamentalement, depuis Rousseau, histoire de l'art) – sur la lecture des deux tragédies de Sophocle, *Antigone* et *Œdipe*, l'une emblématique du tragique ancien, l'autre du tragique moderne<sup>1</sup>. Et c'est aussi, très précisément, ce dont Heidegger ne veut pas entendre parler : outre qu'il ne consent jamais au moindre commentaire des textes dits « théoriques » de Hölderlin sur le théâtre et la tragédie (*Fondement d'Empédocle, Remarques sur les traductions de Sophocle*)<sup>2</sup>, on se souvient de sa déclaration lapidaire, dans les conférences de 1936 sur « L'origine de l'œuvre d'art », par laquelle, répétant Hegel, il reconduit toute une onto-théologie de l'art et dès lors, à terme, une théologie esthétique-politique : la tragédie, dit-il en substance, l'œuvre poétique tragique, n'est affaire ni d'exécution ni de mise en scène, elle n'a donc

---

1. Cf. « Hölderlin et les Grecs », dans *L'Imitation des modernes*, *op. cit.*

2. C'est tout juste s'il les « cite », ici ou là, dans ses cours ; et toujours, on pourrait le montrer sans aucun mal, de manière « tendancieuse » (pour ne pas dire scandaleuse). Je ne peux pas m'y attarder ici.

rien à voir, si l'on ose dire, avec le théâtre ; elle est le lieu de la lutte ou du combat (*Kampf* ou *Streit* : *polemos*) entre anciens et nouveaux dieux.

Sans doute, la part faite de l'aveuglement – immense –, le mépris philosophique affiché à l'endroit de Rousseau n'est-il pas sans fondement. J'ai évoqué, m'inspirant au reste de la lecture heideggérienne de Kant et de son interprétation, précisément, du schématisme transcendantal (de l'*imagination transcendante*, donc), le *recul* de Rousseau. Il n'est nulle part plus manifeste que là où – point d'extrême condensation – Rousseau se heurte de front à deux difficultés aporétiques qui, liées et traitées sur la base de l'analytique existentielle et de l'ontologie fondamentale, feront toute la ressource du « pas en arrière » dans la métaphysique de l'*animal rationale* et du *zôon logon ekhôn*.

La première – on ne s'en étonnera pas – a trait à la crainte. Au détour d'une généalogie des passions, Rousseau note que l'homme sauvage, « privé de toute sorte de lumière », n'éprouve que les passions qui dérivent de « la simple impulsion de la Nature ». Il ajoute alors, et le faux-fuyant empiriste est patent : « ... ses désirs ne passent pas ses besoins physiques ; les seuls biens qu'il connoisse dans l'Univers sont la nourriture, une femelle, et le repos ; les seuls maux qu'il craigne sont la douleur, et la faim ; je dis la douleur, et non la mort ; car jamais l'animal ne saura ce que c'est que mourir, et la connoissance de la mort, et de ses ter-

reurs, est une des premières acquisitions que l'homme ait faites, en s'éloignant de la condition animale » (« Folio », p. 73).

La seconde, elle, est très célèbre ; elle surdétermine – et interdit sans doute pour une part – toute la pensée de Rousseau jusqu'au *Contrat social* ; elle tient dans cette formule de renoncement qui grèvera la vaine tentative de l'*Essai sur l'origine des langues* : « Quant à moi, effrayé des difficultés qui se multiplient, et convaincu de l'impossibilité presque démontrée que les langues aient pû naître, et s'établir par des moyens purement humains, je laisse à qui voudra l'entreprendre, la discussion de ce difficile Problème, lequel a été le plus nécessaire, de la Société déjà liée, à l'institution des Langues, ou des Langues déjà inventées, à l'établissement de la Société » (« Folio », p. 81).

Il manquerait donc à Rousseau la détermination – assurément tragique – de l'essence de l'homme comme « le mortel ayant la parole (ou le langage, voire la langue : *die Sprache*) », cette formule d'avant toute onto-logique – accordons-lui ce crédit –, qui scande la dernière prédication de Heidegger. Tel serait aussi bien le secret de son « libéralisme », et la manifestation de son insuffisance philosophique. À moins que, mais cela engage une tout autre démonstration, le mortel ayant le langage, voire la langue, ne soit déjà décelable dans Rousseau : auquel cas la politique programmée, jusque dans l'époque de Heidegger, serait peut-être la Terreur... Je veux dire : la politique fondée sur l'épreuve, en

tous sens, de la mort<sup>1</sup>. Mais cette allusion lapidaire ne vaut que ce qu'elle vaut (et il serait bon, un jour, de s'interroger *sérieusement* sur ce que la politique jacobine, et l'étatisme révolutionnaire en général, doivent en fin de compte à Rousseau).

Plus important, au point où nous en sommes, est en réalité de se demander ce que Rousseau entend au juste par *acquisition* lorsqu'il dit que « la connaissance de la mort, et de ses terreurs, est une des premières acquisitions que l'homme ait faites, en s'éloignant de la condition animale ». Autrement formulé : que veut dire *éloignement* ? Quelles sont la nature et la mesure, la commensurabilité de la distance, ici ? De l'« intervalle », comme le dit Rousseau ? C'est toute la question du hiatus, ou de l'abîme, entre nature et culture : de la *césure* de l'origine. C'est en conséquence toute la question du *manthanein*, au sens d'Aristote (apprendre, acquérir) : de la *mathématique mimétique*, si l'on peut condenser ainsi la traduction du début du chapitre IV de la *Poétique*. Et finalement toute la question de la préposition *méta* : méta-physique ou méta-phore, dans tous les cas *trans-port*. Comment penser l'*ek-stase* originaire, ou l'origine – l'*Ur-sprung*, le « saut », le « jailissement » originaire –, l'incommensurable *é-loignement* (*Ent-fernung*) de l'origine ? La *dé-proprietion* qui,

---

1. Je pense au livre, que l'on peut dire, malgré sa rancœur étrange, « impressionnant » de Domenico Losurdo, publié en français sous le titre *Heidegger et l'idéologie de la guerre*, Paris, Kimé, 1998.

seule, autorise l'accès au *propre*, pour parler la langue de Hölderlin ? Bref, la *négativité transcendante* ?

Heidegger, s'il l'avait voulu, aurait pu se rendre attentif à la *pensée* de Rousseau. Il ne l'a manifestement pas *voulu*. Mais en refusant ainsi de lui assigner une place dans l'histoire et le destin de la philosophie – et donc, indissociablement, de la « poésie » –, il a peut-être manqué ce *tournant* de la pensée où, sous la question de l'origine du politique, c'est l'origine de la pensée (du méta-physique comme tel) qui s'est d'un coup élevée à la hauteur du questionnement philosophique. Il y avait tout dans la pensée de Rousseau, assurément de manière obscure, pour déceler ce que de fait Cassirer ou la « pensée libérale » ne pouvait y déceler (mais que Kant, Hölderlin, Hegel avaient bien aperçu, eux) : à savoir que l'origine ou la possibilité de la métaphysique n'est rien d'autre que le méta-physique *comme* origine, et que tel est le sens de ce que j'appelle ici, maladroitement, l'onto-technologie de Rousseau.

Le « dérapage » de Heidegger – c'en est un, littéralement – est politique. Soit. Mais cela veut dire, tout simplement, qu'il est *philosophique*. Il est inutile, et désastreux, de se masquer cette évidence. La question reste alors entière : que redoute exactement, dans Rousseau, Heidegger ? Une insuffisante pensée de la « nature » ? C'est la version officielle, c'est-à-dire *sa* version. Elle implique malheureusement qu'il n'ait pas cherché un instant à le lire ; ce qui, au demeurant, n'est guère vraisemblable. Serait-ce alors la pensée, enfouie mais acces-

### *La scène de l'origine*

sible, de la « théâtralité originaire » ou de la *mimèsis* originaire ? Ce serait, pour le coup, plus vraisemblable – même si, paradoxe irréductible, c'est Heidegger lui-même, et nul autre, qui autorisé au fond l'intuition d'une telle pensée. Le différend porterait en ce cas sur l'originarité du *concept* de *mimèsis*, dont Heidegger, on le sait, ne se satisfait pas plus qu'il ne se satisfait de celui de *natura*. Le différend porterait donc, en somme, sur le *théâtre* – auquel Heidegger a voué une haine et un mépris tenaces.

Mais Rousseau également... Chez qui, c'est notoire, haine et mépris du théâtre sont encore plus *affichés* et *revendiqués*. De quoi retourne-t-il alors ?

Il est impossible, en ce point, de laisser la question en suspens.

II

Le théâtre antérieur

Chercher à trouver, dans Rousseau, une *autre pensée* du théâtre que celle qui lui sert à le condamner sans appel, est en apparence une tentative insensée. Et vouée, comme telle, à l'échec ; ou sinon, et pire, donnant lieu à toutes sortes d'élaborations subtiles et controuvées, arbitraires et fallacieuses : de « vains sophismes », aurait-il dit, lui qui n'aimait rien tant que les « paradoxes ». Nul n'ignore, assurément, que Rousseau fut *aussi* un « homme de théâtre » : qu'il écrivit pour le théâtre, qu'il y remporta quelques succès, qu'il y aurait volontiers fait carrière ; qu'il fréquenta assidûment, pendant un temps du moins, les théâtres de Paris et de Venise, et qu'il avait, comme en tout, une excellente connaissance du répertoire, classique ou moderne, et une très vaste culture en matière de poétique théâtrale. Mais enfin, la « doctrine » est là ; et elle est sans la moindre ambiguïté : comme il l'a dit et répété dès le premier *Discours* ou même dans la Préface de *Narcisse*, le théâtre, comme au reste la littérature en général, est un « poison », social et politique.

C'est, littéralement et dans tous les sens, l'*opium du peuple*. Rien, même un tant soit peu, ne saurait le « sauver ».

Tout a été dit sur cette condamnation ; il devrait être inutile d'y revenir.

Je m'obstine néanmoins dans la question. Et je repars de ceci, qu'auparavant j'avais juste signalé au passage : comment se fait-il que Rousseau ait éprouvé le besoin, lors de la préparation d'une réédition du second *Discours* (qui à vrai dire ne paraîtra qu'après sa mort, en 1782, dans l'édition Moulou-Du Peyrou), d'inclure dans son analyse de la pitié « naturelle », dont on ne peut guère contester la portée absolument décisive, le passage de la *Lettre à d'Alembert* qui justifiait sa mise en cause du prétendu « effet moral » du théâtre en général, et de la tragédie en particulier ? Rousseau avait écrit, on s'en souvient : « Tel est le pur mouvement de la Nature, antérieur à toute réflexion : telle est la force de la pitié naturelle, que les mœurs les plus dépravées ont encore peine à détruire, puisqu'on voit tous les jours dans nos spectacles s'attendrir et pleurer aux malheurs d'un infortuné, tel, qui, s'il étoit à la place du Tiran, aggraveroit encore les tourmens de son ennemi. » Il a donc instamment prié qu'on insérât, ici même, ces quelques lignes détachées de la *Lettre*, qui proviennent au reste de Plutarque et de Montaigne, celui-ci recopiant celui-là, etc. : « ... semblable au sanguinaire Sylla, si sensible aux maux qu'il n'avoit pas causés, ou à cet Alexandre de Phère qui

n'osoit assister à la représentation d'aucune tragédie, de peur qu'on ne le vît gémir avec Andromaque et Priam [Montaigne avait écrit : "Hecuba et Andromache"], tandis qu'il écoutait sans émotion les cris de tant de citoyens qu'on égorgeoit tous les jours par ses ordres. »

La question est alors, très simple : qu'est-ce qui justifie, ici, cet ajout, ou cet « insert », tardif ?

Et la réponse, en conséquence, ne l'est pas moins : la surdétermination tout *aristotélicienne* de la problématique de la pitié originaire. Ainsi du reste que de celle de la crainte, serait-elle moins évidente.

C'est ce dont il faut évidemment tenter de s'assurer.

Repartons de la *Lettre*.

Ces deux anecdotes, ou ces deux « exemples », dans quel contexte exactement Rousseau les avait-il tout d'abord rappelés ? Dans celui, on le sait très bien, de la discussion d'Aristote qui fait pratiquement, sous divers angles d'attaque, tout l'objet du texte. Plus précisément, il s'agissait là d'une contestation (violente) de la trop fameuse, ou trop énigmatique, *katharsis* : de l'effet bénéfique, disait-on alors, ou de la fonction, thérapeutique ou « morale », de la représentation théâtrale des « passions ». Comme quiconque s'interroge sur le théâtre, en tout cas à l'époque « classique », Rousseau avait donc entrepris de relire la *Poétique*, et bien entendu son chapitre VI, malencontreusement désolidarisé, ainsi que le commandait l'usage, de l'ouverture du

chapitre IV, c'est-à-dire de la proposition majeure concernant l'*effet mimétique*, sans laquelle la doctrine de la *katharsis* reste incompréhensible.

Le commentaire ordinaire de la *Lettre* tient que la discussion d'Aristote, dans l'économie du texte, n'est pas centrale, mais incidente, latérale, laborieusement *obligée* : il fallait bien, dans cet âge, faire connaître qu'on connaissait correctement l'Autorité, qui, en la matière, était unique. Du reste Rousseau ne cite Aristote que de seconde main (en latin...), il ne se réfère en réalité qu'aux poéticiens de son temps, ou du siècle précédent (Crébillon, par exemple, ou Du Bos ; mais il a manifestement lu les préfaces et les essais de Corneille, de Racine, de Voltaire, et de quelques autres), le mépris qu'il affiche à l'endroit de la bienveillance d'Aristote vis-à-vis de la tragédie est à la mesure de la haine (ou de la crainte) – ouvertement platonicienne – qu'il éprouve devant le *fait* du théâtre : tragédie et comédie confondues (*Le Misanthrope*..., son semblable, son frère). Sans doute. Mais la « caractérisation » est un peu courte. Ce n'est pas du tout ainsi que les choses se passent dans la *Lettre* ; et il est tout de même nécessaire d'y regarder d'un peu plus près.

Aristote ne survient pas incidemment ni, encore moins, « pour mémoire ». Dès le départ, ou presque, il est présent.

Il faut croire Rousseau sur parole. Comme toujours, en fait. Sa critique du théâtre ne doit rien aux Pères de

l'Église<sup>1</sup>, ceux-ci auraient-ils la réputation, un peu légèrement établie, d'avoir reconduit sans plus l'argumentation platonicienne. Elle ne doit rien non plus, malgré quelques apparences plus solides, à la détestation calviniste de la « comédie », des « amusements » et des spectacles. En matière doctrinale, Rousseau sait aussi ce qu'il dit, ainsi d'ailleurs que le prouve la longue défense initiale du pastorat genevois – qui n'est pas une simple *captatio benevolentiae* à l'usage de ses compatriotes – contre l'accusation, complaisamment répétée et perfidement amplifiée par d'Alembert, d'hérésie « socinienne<sup>2</sup> ». Non, si Rousseau condamne le théâtre et en écarte vigoureusement l'éventuelle installation officielle à Genève – dans la « République de Genève » –, c'est pour des raisons fondamentalement philosophiques. Et par conséquent politiques. C'est pourquoi son *inspiration* est rigoureusement platonicienne. Et l'on sait

---

1. Ni aux Pasteurs de Genève. L'unique référence, incluse *in extremis* en note (*O.C.*, V, p. 16-17), à l'*Institution chrétienne* est juste pour indiquer que s'il existe des spectacles « blâmables », on peut en concevoir « où l'on pourroit même donner des leçons agréables et utiles pour toutes les conditions ». Ce qui n'est guère compromettant... Dès lors tout au moins que l'essentiel est admis, à savoir que « les spectacles sont faits pour le peuple » (je souligne).

2. Rousseau ne dénie pas un instant ledit « socinianisme », c'est-à-dire le refus – qui du reste ne l'éloigne guère de d'Alembert – d'adhérer ou de souscrire à des dogmes jugés parfaitement irrationnels, soit pour l'essentiel aux dogmes catholiques (Trinité, divinité de Jésus, etc.). De là à traiter l'Église réformée de « secte » et de parler en termes d'« hérésie », il y a néanmoins un pas qu'il juge scandaleux de franchir.

d'ailleurs que, initialement, Rousseau pensait joindre à sa réplique sa « traduction » (adaptation ou paraphrase) des « divers endroits où Platon traite de l'imitation théâtrale », presque exclusivement composée, au demeurant, à partir du livre X de *La République*<sup>1</sup>.

Or ce « morceau », précisément, il ne l'a pas joint. Et pour des raisons qui n'ont rien d'inessentiel, comme il l'avouera lui-même, à demi-mot, lors de sa publication à part en 1764<sup>2</sup>. C'est que, en réalité, ce rappel des thèses conclusives de *La République* – avec ici et là, à une exception près sur laquelle je reviendrai dans un instant, quelques emprunts au *Gorgias* ou aux *Lois* – touche assez peu au théâtre comme tel. La meilleure preuve en est l'absence, pratiquement, de toute réf-

---

1. Cf. *De l'imitation théâtrale*, éd. A. Wyss, O.C., V, p. 1195 sq.

2. L'*Avertissement* mérite d'être cité ici tout entier : « Ce petit Ecrit n'est qu'une espèce d'extraits de divers endroits où Platon traite de l'Imitation théâtrale. Je n'y ai gueres d'autre part que de les avoir rassemblés et liés dans la forme d'un discours suivi, au lieu de celle du Dialogue qu'ils ont dans l'original. L'occasion de ce travail fut la Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles ; mais n'ayant pu commodément l'y faire entrer, je le mis à part pour être employé ailleurs, ou tout-à-fait supprimé. Depuis lors, cet Ecrit étant sorti de mes mains, se trouva compris, je ne sçais comment, dans un marché qui ne me regardoit pas. Le Manuscrit m'est revenu : mais le Libraire l'a réclamé comme acquis par lui de bonne foi, et je n'en veux pas dédire celui qui le lui a cédé. Voilà comment cette bagatelle passe aujourd'hui à l'Impression. » On aura, entre autres, remarqué la légèreté avec laquelle Rousseau traite la *lexis* platonicienne elle-même. La condamnation, en mode mimétique, du mode mimétique ne semble guère avoir, ici tout au moins, retenu son attention.

rence aux livres II et III de *La République*, là même où se déploie de la manière circonstanciée que l'on sait, et sans appel, toute la critique platonicienne de la tragédie, notamment fondée sur l'exclusion de son mode propre de représentation ou d'énonciation, c'est-à-dire sur la condamnation, y compris du reste dans l'épopée (Homère), de la *lexis* « mimétique », ou si l'on préfère du mode dialogique, où l'auteur ne parle pas en son nom propre mais fait parler des « personnes ». *De l'imitation théâtrale* est un traité sur l'imitation en général, qui procède de la distinction entre l'« usage », la « fabrique » et l'« imitation », et repose sur les paradigmes privilégiés du « faire » (du *poiein*), en l'occurrence de l'architecture (l'exemple des trois temples se substitue à celui des trois lits de *La République*) et de la peinture. Certes, la poésie est l'ennemi principal ; mais comme chez Platon pour une large part, c'est Homère qui est tout d'abord visé, le « chef des tragiques », qui prétend parler de tout sans rien savoir en vérité et qui n'est qu'illusoirement l'« instituteur de la Grèce », alors même que, à la différence d'un Lycurgue, d'un Charondas, d'un Minos ou d'un Solon, il n'a en réalité jamais rien fondé ni institué, il ne fut en aucun cas un Législateur. Au reste, comme chez Platon encore, le seul art qui soit admis est la poésie d'État – ce que l'on pourrait bien appeler, après tout, le « genre théologico-politique » : « Mais songez toujours que les Hymnes en l'honneur des Dieux et les louanges des grands hommes sont la seule espèce de Poésie qu'il faut admettre dans la

République, et que, si l'on y souffre une fois cette Muse imitative qui nous charme et nous trompe par la douceur de ses accens, bientôt les actions des hommes n'auront plus pour objet, ni la loi, ni les choses bonnes et belles, mais la douleur et la volupté ; les passions excitées domineront au lieu de la raison ; les Citoyens ne seront plus des hommes vertueux et justes, toujours soumis au devoir et à l'équité, mais des hommes sensibles et foibles qui feront le bien ou le mal indifféremment, selon qu'ils seront entraînés par leur penchant<sup>1</sup> ».

Cela ne veut pas dire qu'il n'est nullement question du théâtre, en particulier de la tragédie. Mais le théâtre est ici considéré du seul point de vue de ce que Platon nommait le *logos* (le « contenu » ou l'énoncé) par opposition à la *lexis*, c'est-à-dire comme reconducteur de « mythes » fallacieux ou de fables controuvées, et inducteur, par sa puissance de contagion mimétique (qui reste, elle, inanalysée), de conduites éthiquement et politiquement inadmissibles : dangereuses, viles, complaisantes, indignes, atroces, voluptueuses, etc., lesquelles procèdent de la « partie la plus débile de l'ame ». Autrement dit, c'est le *pathos* qui est mis en cause. Ou si l'on préfère, le théâtre est fondamentalement pathologique et, par voie de conséquence, pathogène. D'où cette double conclusion, qui n'est peut-être pas, elle, tout uniment platonicienne :

---

1. O.C., V, p. 1210.

... n'oubliez jamais qu'en bannissant de notre Etat les drames et pièces de Théâtre, nous ne suivons pas un entêtement barbare, et ne méprisons point les beautés de l'art ; mais nous leur préférons les beautés immortelles qui résultent de l'harmonie de l'ame et de l'accord de ses facultés<sup>1</sup>.

Faisons plus encore. Pour nous garantir de toute partialité, et ne rien donner à l'imitation de ce qu'elles peuvent alléguer pour leur défense, ni à nous des plaisirs innocens qu'elles peuvent nous procurer. [...] ... en prêtant quelquefois nos oreilles à la Poésie, nous garantirons nos cœurs d'être abusés par elle, et nous ne souffrirons point qu'elle trouble l'ordre et la liberté, ni dans la République intérieure de l'ame, ni dans celle de la Société humaine<sup>2</sup>.

Reste toutefois l'exception à laquelle, tout à l'heure, j'ai fait allusion : soit l'unique endroit où Rousseau s'inspire ouvertement d'un passage tiré du livre III de *La République*. Sans nul hasard il s'y agit, au bout du compte, de la *pitié*.

Rousseau part de ce constat – venu, lui, du livre X, on vient de l'apprendre – que c'est de la « partie sensible et foible [de l'ame] que se tirent les imitations touchantes et variées qu'on voit sur la scène ». Il vient d'évoquer « le deuil, les larmes, le désespoir, les gémissemens ». Et il ajoute : « L'homme ferme, prudent, tou-

---

1. *Ibid.* L'accord est évidemment ici celui de la raison et de la sensibilité.

2. *Ibid.*, p. 1210-1211.

jours semblable à lui-même, n'est pas si facile à imiter ; et quand il le seroit, l'imitation, moins variée, n'en seroit pas si agréable au Vulgaire. » (L'argument, on le sait, est l'un de ceux qui valent, dans la *Lettre*, contre *Le Misanthrope*.) Puis il enchaîne, ou presque ; et je me permets de souligner, pour des raisons que l'on connaît déjà ou qui apparaîtront plus tard, deux des concepts que met en avant cette déclaration. Là commence la quasi-citation du livre III :

... jamais le cœur humain ne *s'identifie* avec des objets qu'il sent lui être absolument étrangers. Aussi l'habile Poète, le Poète qui sçait l'art de réussir, cherchant à plaire au Peuple et aux hommes vulgaires, se garde bien de leur offrir la sublime image d'un cœur maître de lui, qui n'écoute que la voix de la sagesse ; mais il charme les spectateurs par des caractères toujours en *contradiction*, qui veulent et ne veulent pas, qui font retentir le Théâtre de cris et de gémissemens, qui nous forcent à les plaindre, lors même qu'ils font leur devoir, et à penser que c'est une triste chose que la vertu, puisqu'elle rend ses amis si misérables<sup>1</sup>.

Suit alors un long développement qui fait communiquer le livre III avec le livre X et aboutit, en toute logique, au « conflit des facultés » et aux « dissensions [...] dans la République de l'âme », comparables à celles de la République tout court, c'est-à-dire également

---

1. O.C., V, p. 1207.

nocives du fait même du « renversement », là des « saines opinions », ici du rapport des « bons aux méchants » ou des « vrais chefs aux rebelles ». Rien d'étonnant alors à ce que ce soit essentiellement la (fausse) pitié – la pitié factice que provoque l'imitation – qui soit pour finir incriminée, en des termes qui sont, à peu de choses près, ceux mêmes que l'on retrouve dans la *Lettre* :

Ne sont-ce pas de fort utiles Spectacles que ceux qui nous font admirer des exemples que nous rougirions d'imiter, et où l'on nous intéresse à des foiblesses dont nous avons tant de peine à nous garantir dans nos propres calamités ? La plus noble faculté de l'ame, perdant ainsi l'usage et l'empire d'elle même, s'accoutume à fléchir sous la loi des passions ; elle ne réprime plus nos pleurs et nos cris ; elle nous livre à notre *attendrissement* pour des objets qui nous sont étrangers ; et sous prétexte de *commisération* pour des malheurs chimériques, loin de s'indigner qu'un homme vertueux s'abandonne à des douleurs excessives, loin de nous empêcher de l'applaudir dans son avilissement, elle nous laisse applaudir nous-mêmes de la *pitié* qu'il nous inspire ; c'est un plaisir que nous croyons avoir gagné sans foiblesse et que nous goûtons sans remords<sup>1</sup>.

C'est donc bien à la *katharsis* que s'en prend Rousseau et, dans ce contexte tout au moins, c'est-à-dire dans le contexte « platonicien », à la *katharsis* de la pitié.

---

1. *Ibid.*, p. 1209. (C'est encore moi qui souligne.)

Par voie de conséquence, c'est Aristote qui est essentiellement visé ; et telle est peut-être la raison pour laquelle la *Lettre*, qui lui est au fond adressée, fût-ce indirectement, moyennant le relais des poéticiens classiques français, n'avait nul besoin de répéter l'argumentation platonicienne en son entier. Il suffisait à Rousseau de prendre appui, implicitement, sur ce qui autorise et soutient, chez Platon, la condamnation du théâtre pour, du même coup, s'attaquer d'emblée à la *Poétique* ou à ses relais, considérés depuis au moins deux siècles comme le manifeste antiplatonicien par excellence en matière d'« esthétique ». Dans ces conditions, il n'est nullement aberrant de considérer qu'Aristote, dans la *Lettre*, est bien présent dès le départ et que d'Alembert, ayant eu le malheur de toucher à Genève, n'en est que le prête-nom.

Trois faits incontestables le confirment.

Il y a premièrement que, à peine ouverte la discussion sur le théâtre, lorsque Rousseau, rompu comme il l'est à ce genre d'exercice critique, accumule ou énumère les multiples questions que suscite à ses yeux l'article de d'Alembert, c'est-à-dire en somme les questions que d'Alembert ne s'est pas même posées ou qu'il s'est montré incapable de formuler, tout vient converger vers l'unique « problème » des « vrais effets du Théâtre ». Après s'être indigné que d'Alembert pût un jour paraître comme « le premier Philosophe qui jamais ait excité un peuple libre, une petite ville, et un Etat pauvre, à se charger d'un Spectacle public » (et c'est là,

on le sait, l'un des arguments politiques majeurs de la *Lettre*), Rousseau attaque sans ménagement :

Que de questions je trouve à discuter dans celle que vous semblez résoudre ! Si les Spectacles sont bons ou mauvais en eux mêmes ? S'ils peuvent s'allier avec les mœurs ? Si l'austérité républicaine les peut comporter ? S'il faut les souffrir dans une petite ville ? Si la profession de Comedien peut être honnête ? Si les Comédiennes peuvent être aussi sages que d'autres femmes ? Si de bonnes loix suffisent pour réprimer les abus ? Si ces loix peuvent être bien observées ? &c. Tout est problème encore sur les vrais effets du Theatre, parce que les disputes qu'il occasionne ne partageant que les Gens d'Eglise et les Gens du monde, chacun ne l'envisage que par ses préjugés. Voilà, Monsieur, des recherches qui ne seroient pas indignes de votre plume<sup>1</sup>.

Nous sommes par conséquent, dès l'abord, au centre du conflit entre Aristote et Platon, qu'il est urgent de soumettre à nouveaux frais aux philosophes authentiques et de ne pas abandonner aux querelles subalternes de l'Église et du Monde. Les « vrais effets du Theatre », telle sera la question de la *Lettre* ; et l'on ne s'étonnera guère d'y voir soumises la *Poétique* et sa leçon, ne serait-elle qu'entrevue, concernant la *vérité* du théâtre.

---

1. O.C., V, p. 14-15.

En second lieu – le retentissement est immédiat –, ayant rappelé que puisque les spectacles sont « faits pour le peuple » il peut y en avoir « d'une infinité d'espèces » (selon la « diversité de mœurs, de tempéramens, de caractères » ou les « goûts divers des nations » : thèse historiciste sans surprise), que seul le « plaisir » et non l'« utilité » les détermine, et que la « Scène en général » (car il y a bien, malgré tout, une essence du théâtre) « est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs », Rousseau martèle que seule la raison serait à même de corriger les passions, mais que, précisément, « il n'y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la scène » : « Un homme sans passions, ou qui les dominerait toujours, n'y sauroit intéresser personne ; et l'on a déjà remarqué qu'un Stoïcien, dans la Tragedie, serait un personnage insupportable : Dans la Comedie, il feroit rire tout au plus<sup>1</sup>. » Et quelques pages plus loin, mais là c'est la *katharsis* qui est explicitement mise en cause – je vais y revenir : « Ne sait-on pas que toutes les passions sont sœurs, qu'une seule suffit pour en exciter mille, et que les combattre l'une par l'autre n'est qu'un moyen de rendre le cœur plus sensible à toutes ? Le seul instrument qui serve à les purger est la raison, et j'ai déjà dit que la raison n'avoit nul effet au théâtre<sup>2</sup>. »

---

1. *O.C.*, V, p. 17. L'argument du stoïcien est de tradition, mais Rousseau l'emprunte directement à Du Bos.

2. *Ibid.*, p. 20.

Reste enfin tout ce qui relève des préférences politico-philosophiques (donc éthiques) ouvertement platoniciennes, dont on sait qu'elles sont à l'opposé même de la conception que se fait Aristote du *bios politikos* : l'économie ou la régie drastique du temps de travail et la quasi-exclusion des loisirs et de l'oisiveté<sup>1</sup> ; la valorisation du propre et de l'ipséité, qui entraîne la célèbre condamnation – reprise, elle, de *République* III – du (faux) métier de comédien<sup>2</sup> ; et, à l'horizon, en lieu et

---

1. *Ibid.*, p. 15 : « Au premier coup d'œil jetté sur ces institutions, je vois d'abord qu'un Spectacle est un amusement ; et s'il est vrai qu'il faille des amusemens à l'homme, vous conviendrez au moins qu'ils ne sont permis qu'autant qu'ils sont nécessaires, et que tout amusement inutile est un mal, pour un Etre dont la vie est si courte et le tems si précieux. L'état d'homme a ses plaisirs, qui dérivent de sa nature, et naissent de ses travaux, de ses rapports, de ses besoins, et ces plaisirs, d'autant plus doux que celui qui les goûte a l'ame plus saine, rendent quiconque en sait jouïr peu sensible à tous les autres. Un Père, un fils, un Mari, un Citoyen, ont des devoirs si chers à remplir, qu'ils ne leur laissent rien à dérober à l'ennui. Le bon emploi du tems rend le tems plus précieux encore, et mieux on le met à profit, moins on en sait trouver à perdre. Aussi voit-on constamment que l'habitude du travail rend l'action insupportable, et qu'une bonne conscience éteint le goût des plaisirs frivoles : Mais c'est le mécontentement de soi-même, c'est l'oubli des gouts simples et naturels, qui rendent si nécessaires un amusement étranger. Je n'aime point qu'on ait besoin d'attacher incessamment son cœur sur la Scène, comme s'il étoit mal à son aise au dedans de nous. » On voit sans difficulté que ces quelques lignes programment implicitement la « fête civique » que recommande *in fine* Rousseau (j'y reviens).

2. *Ibid.*, p. 69 et surtout 72-74 : ce sont les pages que « reprendra » Diderot dans le *Paradoxe*. Par le contre-exemple de l'orateur, il apparaît clairement, là, que Rousseau a retenu la leçon de Platon sur

place de la Poésie d'État, la tant décriée et mécomprise (notamment par les historiens réactionnaires ou « libéraux » de la Révolution française) « fête civique », qui est probablement la première tentative pour forcer ou rompre ce que Jacques Derrida appelait naguère la « clôture de la représentation » : la division spectaculaire elle-même, la séparation de la « salle » et de la « scène », du regardant et du regardé ; ou pour envisager l'utopie d'un spectacle pur, d'un spectacle sans « spectacle » et réduit à la seule auto-représentation du peuple dans la joie de l'amour et de la fraternité : la communion même, en mode « spartiate » (comme il se doit), ou l'effectuation heureuse de la communauté comme œuvre d'art vivante<sup>1</sup>.

---

la *haplè diègèsis* ou les distinctions formelles analogues, mais « neutres », d'Aristote (*Poétique*, 3) : « L'Orateur, le Prédicateur, pourrait-on me dire encore, payent de leur personne ainsi que le Comédien. La différence est très grande. Quand l'Orateur se montre, c'est pour parler, et non pour se donner en Spectacle ; il ne représente que lui-même, il ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense ; l'homme et le personnage étant le même être, il est à sa place ; il est dans le cas de tout autre citoyen qui remplit les fonctions de son état. »

1. *O.C.*, V, p. 114 *sq.* La référence implicite à Jean-Luc Nancy n'est ici nullement fortuite. Il y a d'autre part, chez Rousseau, sinon ce que j'ai appelé ailleurs un « national-esthétisme » (l'idée politique de nation émerge à peine), du moins une sorte de « cantonal-esthétisme » ou, pour être plus sérieux, l'annonce de ce que Hegel pensera comme le « moment subjectif-objectif » de l'art grec : la Cité elle-même. Rousseau n'est pas pour rien dans la longue histoire de la conception poétique du politique, qu'ont mise en évidence Hannah Arendt puis, à sa suite, Jacques Taminiaux.

Il faut, pour parvenir à ce résultat, au moins deux conditions, du reste inextricablement liées mais que Rousseau désolidarise l'une de l'autre, abusivement, parce que, au fond, il n'a pas vraiment lu la *Poétique*. Je veux dire par là, tout simplement, que la critique de la *katharsis*, qui fait en somme tout l'objet de la *Lettre*, n'est possible, dans les termes où la conduit Rousseau, que si l'on méconnaît la fonction qu'attribue Aristote à la *mimèsis*.

Critiquer la *katharsis* en prenant appui sur la conception platonicienne de la *mimèsis* ne présente pas la moindre difficulté : rien n'est plus *facile*, dans tous les sens de l'expression. Il suffit de confiner la *mimèsis* dans l'enclos des « passions » ou le champ soigneusement délimité (et séparé) de la « sensibilité », et de lui dénier toute intelligence ou toute fonction « théorique ». La dépréciation bien connue (simple « imitation » ou reproduction, copie ou copie de copie, simulacre ou faux-semblant, « singerie » comme dit élégamment la tradition) n'en est qu'une conséquence. Or Aristote ne parle pas du tout en ces termes : la *mimèsis* donne à penser. Si ce n'est pas la *pensée* elle-même ou le *penser* qu'elle donne, c'est du moins ce qui les rend possibles. Elle offre la condition de l'apprendre (*mathein*) et du voir (*théôrein*), c'est-à-dire de la reconnaissance du même ou du semblable (la chose singulière elle-même, *the same*). Sa fonction – à l'égal, exactement, de celle de la métaphore ou de la comparaison – est *mathématique* et *théorique*. Et là du reste est la raison de la joie (*kharis*),

ou de la « jouissance » comme dit Rousseau, qu'elle provoque, et du plaisir (*hèdonè*) dont elle s'accompagne, innés, naturels (naïfs ou natifs) : proprement humains.

Est-il bien nécessaire, une fois encore, de citer ?

Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [*mimèis-thai*] – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages [*mathèsei*] – et une tendance à trouver du plaisir [*to khairein*] aux représentations. [...] La raison en est qu'apprendre est un plaisir [*manthanein... hèdiston*] non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...] ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en regardant [*théôrein*], on apprend à connaître [*manthanein*] et on conclut [*sullogizesthai*] ce qu'est chaque chose [*ti ekaston*] comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui<sup>1</sup>.

Comme chacun sait, cette analyse porte *aussi* la marque d'un certain « empirisme » : la preuve ou le signe (*sèméion*) de cette joie ou de ce plaisir que nous trouvons aux représentations, dit Aristote, nous les trouvons dans l'« expérience pratique », dans les faits (*épi tòn ergôn*). Et lesdits faits sont les images ou les

---

1. *Poétique*, 4, 48 b, éd. et tr. fr. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

icônes. Aristote pense ici *d'abord* à la peinture : « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. » De même, après avoir mentionné le plaisir de la reconnaissance (« celui-là, c'est lui »), il ajoute : « Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. » Mais ces exemples « empiriques », tout au moins le premier, n'ont d'autre fin que d'indiquer à l'avance la très étrange « alchimie » de la *katharsis* : la transmutation de la peine (*lupè*) en plaisir. Ou, pour le dire plus brutalement (et par anticipation), du *négatif* en *positif*. Toutes choses égales d'ailleurs, ils sont en quelque sorte à la « mimétologie transcendante » ce que le « stade du miroir » est à une certaine onto-psychologie : la vérification expérimentale, ou si l'on préfère à même l'existence, d'un *a priori* irrécusable, d'une condition de l'expérience comme telle. En ce sens, la « jubilation » au *mimème* est bien un *signe*.

Empirisme ou pas, au demeurant, peu importe. Rousseau, de toute façon, n'a pas *lu* ce texte, et ne pouvait sans doute pas le lire. On voit mal en tout cas ce qui, dans la tradition antique, romaine surtout (la « moralisation » horatienne, par exemple, de la fonction poétique), ou dans la « moderne », issue de la traduction latine du commentaire d'Averroès ou de la traduc-

tion directe, en latin, du texte de la *Poétique* par de Moerbecke, au XIII<sup>e</sup> siècle, mais véritablement opérante à partir de la Renaissance italienne<sup>1</sup>, aurait pu le mettre sur la voie et lui donner à penser (ou répéter) autre chose que : l'art imite la nature, l'imitation relève de l'imaginaire (*imago*, voire « *ut pictura poesis* »), la nature (dans la « littérature » et au théâtre), ce sont les « caractères » et les passions humaines. Certainement pas le classicisme français, qui ne s'est guère émancipé, en la matière, du *Cinquecento*. Pour emprunter son lexique à Alain Badiou, nulle part dans la tradition le Mimème n'est capable de Mathème, sinon au titre de *leçon morale* ; et c'est tout juste s'il n'invalide pas en réalité tout Poème.

Le résultat, nous le connaissons : « La Scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs. »

Sous cette seconde condition, comment la *katharsis* pourrait-elle être compréhensible ?

Rousseau, le premier (c'est là son honnêteté foncière), avoue ne pas le savoir : « Je sais, dit-il, que la Pœtique du Théâtre prétend [...] purger les passions en les excitant : mais j'ai peine à bien concevoir cette règle. Seroit-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut

---

1. On peut consulter sur ce point la très utile histoire de la réception de la *Poétique* que Michel Magnien récapitule dans la deuxième partie de l'Introduction de sa traduction annotée du texte (Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990).

commencer par être furieux et fou<sup>1</sup> ? » Il conçoit d'autant moins ladite règle que, conformément aux « classiques », il commet sur le texte d'Aristote au moins quatre erreurs. La très célèbre phrase d'Aristote dit ceci :

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions<sup>2</sup>.

Les quatre erreurs, toujours les mêmes, sont bien connues :

1. La tragédie, sinon la « Scène, en général », est la représentation d'une *action*, non des « passions » ; elle est même, plus littéralement, représentation d'action (*mimêsis praxêôs*) : d'où la relative subordination, chez Aristote, du « caractère » (*èthos*) des actants, des person-

---

1. O.C., V, p. 19. Comme le note Jean Rousset dans son édition du texte (*ibid.*, p. 1317), Rousseau n'est pas le premier à se montrer dubitatif envers cette « règle » : « Corneille, Fontenelle en avaient dit autant » ; et il mentionne également Voltaire, dans son *Commentaire sur Corneille*, dont on dirait que Rousseau reprend presque la formulation : « Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. »

2. *Poétique*, 6, 49 b (dans la traduction déjà citée de R. Dupont-Roc et J. Lallot).

nages qui agissent sur scène (*prattontes*), vis-à-vis du *drame* proprement dit ou du *muthos* « en acte » (de l'histoire ou de la « fable », comme dit Brecht, en tant qu'elle est *mise en scène*, « présentée »).

2. Les « passions », si passions il y a, ne sont pas *les* passions en général ; tout au plus « la crainte et la pitié » (ou des affects du même genre), si du moins, ce qui est loin d'être assuré, le *di'éléou kai phobou* suppose un *dia mimèséôs éléou kai phobou*, c'est-à-dire que l'on *représente* « crainte et frayeur » *sur scène* : la question est ici de savoir quel est le *moyen* exact de la *katharsis* : l'éveil, chez les spectateurs, par la seule vertu de l'action, de ces deux « passions » ou leur présentation sur scène, à même les personnages qui agissent, ce qui risque d'autoriser alors le premier contresens<sup>1</sup> ?

3. Les *pathèmata* dont il y a *katharsis* ne sont pas simplement des « passions » ou des « émotions » : ce sont des affects *pénibles* ou des troubles des *pathè*, du *pathos*

---

1. La nuance est presque imperceptible. La question, néanmoins, doit être posée – ce que ne font malheureusement pas les deux éditeurs de la *Poétique* auxquels je me réfère et avec lesquels, d'autre part, s'agissant de l'analyse de la *katharsis* (p. 188 *sq.*), je me trouve en accord. Pour prendre un exemple simple : dans le *kommos* d'*Antigone*, est-ce qu'Antigone s'apitoie sur elle-même ? Ou bien pourquoi, à la fin d'*Œdipe roi*, Œdipe, l'instant d'avant pitoyable, entre-t-il dans une telle (effrayante) colère contre Créon ? Dans l'un et l'autre cas, on a affaire à des « monstres » comme dit Rousseau qui, en dehors d'Œdipe, cite Phèdre et Médée. Et l'on voit que, au fond, c'est toute la fameuse question de l'*identification* qui se pose là : la *katharsis* la suppose-t-elle ?

en général : ce qu'il y a de négatif dans le *pathos*, le contraire de la joie ou du plaisir. De là l'impératif fallacieux mais invincible du classicisme, que Rousseau ne cesse de combattre : la règle du « plaire » (d'« attendrir » dans le meilleur des cas, dit Rousseau, de « flatter » dans le pire).

4. La compréhension de la *katharsis* en son sens médical (« purgation », voire « remède homéopathique » sur le mode hippocratique), qui fera des ravages au moins jusque chez Bernays et Freud, repose probablement sur une mésinterprétation du célèbre passage du livre VIII, 1342 de la *Politique* sur la *katharsis* musicale, où l'usage médical du terme est explicitement métaphorique<sup>1</sup>. La bévue, Nietzsche l'a vigoureusement dénoncée (il avait lu Bernays et connaissait ses classiques), est à son comble lorsque la métaphore médicale est à son tour l'objet d'une métaphorisation morale, ou lorsque l'on confond, sous le terme de décharge (*Entladung*), les deux ordres, voire les trois si l'on y ajoute l'ordre psychopathologique<sup>2</sup>.

---

1. Sur ce point encore, je souscris au commentaire déjà cité de R. Dupont-Roc et J. Lallot (*cf.* en particulier, p. 191-193).

2. *Cf.* *La Naissance de la tragédie*, chapitre XXII. Il va sans dire que rien non plus ne justifie en retour l'interprétation « religieuse » (cultuelle ou rituelle) de la *katharsis*. Même lorsqu'il parle au livre VIII de la *Politique* des mélodies « possessives » (*enthousiastikai*), aptes à provoquer la transe, il ne semble pas qu'Aristote y fasse référence. Il les traite en tout cas sur le même plan que les autres, « éthiques » ou « pratiques ».

Mais à sa manière Rousseau le sait, ou s'en doute obscurément. C'est bien pourquoi, non sans difficulté, il cherche une issue.

Il croit la trouver dans l'interprétation, au reste assez surprenante, que Crébillon, dans sa Préface d'*Atrée* (1707), a proposée. Elle a le mérite de rapporter toute l'opération cathartique au seul éveil de la pitié – et de nous reconduire, par la même occasion, au passage dont nous sommes partis, celui auquel Rousseau tenait tant qu'il a voulu son insertion, après coup, dans le second *Discours* :

J'entens dire que la tragedie mène à la pitié par la terreur ; soit ; mais quelle est cette pitié ? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile, qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. Ainsi pleuroit le sanguinaire Sylla au récit des maux qu'il n'avoit pas faits lui-même. Ainsi se cachoit le tyran de Phère au Spectacle... [*Nous connaissons la suite.*] <sup>1</sup>

Entre son aveu d'incompréhension et le recours, tout « rhétorique » évidemment, à cette (fausse) solution, Rousseau n'a pas cessé d'accumuler les arguments pour

---

1. *O.C.*, V, p. 23. Tous les textes cités dans la suite sont compris entre les pages 19 et 25.

démontrer que le théâtre, par sa nature même, n'a aucune efficace éthique et politique. Au contraire.

On a déjà entrevu que, auparavant, c'est-à-dire pratiquement dès le début de sa diatribe, il avait dénié au théâtre tout « pouvoir de changer des sentimens [et] des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir » : « Quant à l'espèce des Spectacles, c'est nécessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité, qui la détermine. Si l'utilité peut s'y trouver, à la bonne heure ; mais l'objet principal est de plaire, et, pourvu que le Peuple s'amuse, cet objet est assés rempli. » Or cette détermination – la règle du classicisme, donc – se voyait soudainement généralisée : toujours et partout, le théâtre est condamné à répondre à l'attente de son public, à le « flatter » et à aller dans son sens, à lui renvoyer sa propre image. De là vient que le théâtre varie selon les « nations » : les Anglais veulent du sang, les Italiens de la musique, les Français de la galanterie, « de l'amour et de la politesse » ; et selon l'histoire : Molière et Corneille ne sont déjà plus de saison – *a fortiori* la tragédie ancienne : « Qui est-ce qui doute que, sur nos Théâtres, la meilleure Pièce de Sophocle ne tombât tout-à-plat ? » Bref, il s'ensuivait « de ces premières observations, que l'effet *général* [je souligne] du Spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions. »

Mais l'exemple de Sophocle, au passage, était révélateur : une certaine *identification*, dont pourtant

Rousseau avait fait si grand cas dans sa théorie de la « pitié naturelle » (sinon de la crainte), y était mise en cause. À la question posée sur la « meilleure Pièce de Sophocle », Rousseau répondait : « On ne sauroit se mettre à la place de gens qui ne nous ressemblent point. » Autrement dit, pour condenser un peu les choses, l'attaque dirigée contre le ressort même de la *katharsis* prenait bien déjà la voie de la contestation préalable d'une éventuelle *mathèsis* mimétique – fermement récusée, on le sait, à l'avantage de la seule raison. Rousseau avait fort bien compris en réalité que c'est la *mimèsis* qui autorise la *katharsis*. Ce qu'il voulait démontrer, c'est que cette « purgation » n'en est pas une ou n'est de l'ordre que du *semblant*, du seul fait qu'elle dépend tout entière de la « semblance » en général, de cette activité productrice de simulacres et « déréalisante » qu'est la *mimèsis*. Contre toute attente, puisque seule une faculté mimétique « naturelle » (et reconnue comme *mathématique*), on s'en souvient, pouvait permettre, dans le second *Discours*, d'installer la scène de l'origine. Il faut croire que dès qu'on « passe au théâtre », comme l'écrit Diderot, dès que la culture et l'histoire ont « étouffé » la nature, la *mimèsis* change elle-même de nature : le « transport » qu'elle suppose et qui garantissait, comme sa *condition* même, la reconnaissance du semblable et de soi, devient le moyen par excellence de l'« illusion ». Toute la démonstration de Rousseau s'ordonne, dans la *Lettre*, à cette évidence platonicienne. C'est-à-dire à l'« évidence » de la puis-

sance de *contagion* propre à la *mimèsis*, ou du caractère irrépressible, ou irrémédiable, de la *contamination* passionnelle.

Tout est dit, ou presque, dès le rappel classiciste de la *Poétique*. « Seroit-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou ? », telle était la première question, incroyante, que faisait surgir l'énigme de la purgation. Et Rousseau engageait alors la discussion :

« Eh non ! ce n'est pas cela », disent les partisans du Théâtre. « La tragédie prétend bien que toutes les passions dont elle fait des tableaux nous émeuvent ; mais elle ne veut pas toujours que nôtre affection soit la même que celle du personnage tourmenté par une passion. Le plus souvent, au contraire, son but est d'exciter en nous des sentiments opposés à ceux qu'elle prête à ses personnages. » Ils disent encore que si les Auteurs abusent du pouvoir d'émouvoir les cœurs, pour mal placer l'intérêt, cette faute doit être attribuée à l'ignorance et à la dépravation des Artistes, et non point à l'art. Ils disent enfin que la peinture fidelle des passions et des peines qui les accompagnent, suffit seule pour nous les faire éviter avec tout le soin dont nous sommes capables.

Peu importe de savoir qui sont ici au juste les « partisans du Théâtre » (Du Bos, Porée, ou même peut-être Diderot) et jusqu'à quel point leur argumentation est fondée. Ce qui est significatif, c'est évidemment la

réponse, ou plutôt la *réaction*, de Rousseau. C'est la voix de la nature qui parle, le pur sentiment intérieur, le « moi » absolument antérieur de l'innocence :

Il ne faut, pour sentir la mauvaise foi de toutes ces réponses, que consulter l'état de son cœur à la fin d'une tragédie. L'émotion, le trouble, et l'attendrissement qu'on sent en soi-même et qui se prolonge après la pièce, annoncent-ils une disposition bien prochaine à *surmonter* [je souligne] et régler nos passions ? Les impressions vives et touchantes dont nous prenons l'habitude et qui reviennent si souvent, sont-elles bien propres à modérer nos sentimens au besoin ? Pourquoi l'image des peines qui naissent des passions, effaceroit-elle celle des *transports* [je souligne encore] de plaisir et de joye qu'on en voit aussi naitre, et que les Auteurs ont soin d'embellir encore pour rendre leurs pièces plus agréables ?

Ces quelques lignes, comme écrites sous l'effet d'une stupéfaction, ne décrivent rien d'autre que le moment absolument délicieux de la « chute », le vertige même de la jouissance à la représentation : cette sorte d'« engloutissement » extatique dont parlera Nietzsche en rappelant la fin de *Tristan*, et dont Rousseau, à coup sûr *malgré lui*, s'acharnera à refuser le privilège à l'art pour ne consentir à l'éprouver que devant la seule nature : le lac de Biemme de la « Cinquième Promenade » par exemple. (D'où le ricanement de Nietzsche et ses sarcasmes contre l'« idylle », la rêverie du « bon

sauvage » et la « culture de... l'opéra » !) Mais cette étrange « alchimie » par laquelle les « peines qui naissent des passions » se transmuent – ou se *transportent*, si l'on peut dire – en plaisir, est l'effet cathartique lui-même. Et Rousseau, cette fois, n'est pas sans le *savoir*. Qu'il le *dénie*, mais au sens (analytique) de la *Verneinung* (« Je ne veux pas le savoir »), non de la *Verleugnung* fétichiste (« Je sais bien, mais quand même... »), c'est ce qui constitue le ressort même de sa prodigieuse capacité créatrice et le cœur déchiré, la contradiction fondamentale, de son œuvre et de sa pensée. Nous y sommes *ici même*.

Le reste de la démonstration n'est plus alors que conséquence (mais Rousseau ne passe aucun argument). En disant que c'est la *mimèsis* elle-même qui est pernicieuse, et qui l'est d'autant plus qu'elle est *efficace*, on a tout dit. Les raisons de cette efficacité sont au fond secondaires. Il suffit de l'avoir éprouvée pour acquérir la certitude qui convient. Il y a bien, au théâtre, une *épuration* des affects ou des passions ; mais c'est là précisément qu'est le danger :

Si selon la remarque de Diogène Laërce, le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables ; si les imitations du théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne ferait la présence même des objets imités ; c'est moins, comme le pense l'Abbé du Bos, parce que les émotions sont plus faibles et ne vont pas jusqu'à la douleur, que parce

qu'elles sont *pures* [je souligne] et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre.

Et quelques lignes plus bas (où l'on saluera au passage l'apparition de la « belle âme », promise à une heureuse fortune) :

Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans les fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle ame ? Ne s'est-il pas acquité de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudroit-on qu'il fit de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas Comédien.

Pour un peu, la représentation ferait passer le monde pour un théâtre (ou du spectacle). Ce serait la plus triste et la plus grave des « illusions comiques ». Le comble du mal même, qui n'est que dans le leurre de la *pureté*. Au sens moral, bien entendu...

Il faut noter toutefois que le théâtre, en tout cas la tragédie, ne déréalise pas seulement, au sens que je viens d'utiliser ; ou n'« exempte » pas seulement, pour reprendre un mot de Rousseau, qui signifie par là que l'identification à quelque personnage souffrant sur scène nous dis-

pense de nos devoirs *réels*. Mais le théâtre, dit encore Rousseau, « éloigne » aussi bien, sous l'effet d'une double contrainte, liée à la fois à son historicité et à son formalisme (sa codification) :

Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne. Quand je vois le Comte d'Essex [tragédie de Thomas Corneille, 1678], le règne d'Elisabeth se recule à mes yeux de Dix Siècles, et si l'on jouoit un événement arrivé hier dans Paris, on me le feroit supposer du tems de Molière. Le théâtre a ses règles, ses maximes, sa morale à part, ainsi que son langage et ses vêtemens. On se dit bien que rien de tout cela ne nous convient, et l'on se croiroit aussi ridicule d'adopter les vertus de ses Heros que de parler en vers, et d'endosser un habit à la Romaine.

Or cette étrangeté ou cette distance, parce qu'elle est en réalité tout le contraire du *Verfremdungseffekt* de Brecht (de la « distanciation » qui, elle, est active et délibérée) avec quoi on s'est un peu trop empressé de la confondre, loin de dissiper l'effet pratique ou moral de l'identification (l'exemption), paradoxalement, le renforce. Le verdict est terrible :

Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentimens et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase ; à les reléguer à jamais sur la Scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de

théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y auroit de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la Société. Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragedies est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet, tous les devoirs de l'homme, à nous faire applaudir de nôtre courage en loüant celui des autres, de nôtre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de nôtre charité en disant au pauvre : Dieu vous assiste.

Sans doute convient-il de faire la part des différences qualitatives : on sort ému jusqu'aux larmes d'une représentation de *Bérénice* (« l'émotion, le trouble, et l'attendrissement », c'est à *Bérénice* que Rousseau songeait, il l'avoue plus tard : *invitus invitam dimisit...*) ; *Le Comte d'Essex* relève de la boursouffure et de la vieillesse emphatique, comme les tragédies « à l'antique ». La *mimèsis* n'est efficace qu'autant qu'elle ne se laisse pas percevoir ou ne devient pas ridicule, stéréotypée. Mais la « délégation » éthique est la même. Une contradiction peut habiter la scène (en général), et même hanter ses effets : la *mimèsis* passionnelle n'est pas toujours contagieuse. C'est que l'effet pratique, en général, est toujours égal à lui-même ; et s'il y a « soulagement », à défaut de « purgation des passions », c'est en vertu de l'allègement de nos obligations vis-à-vis d'autrui ou de nous-mêmes. C'est tout simplement la conscience qui est (illusoirement) apaisée. C'est du reste pourquoi Rousseau peut « suppléer », comme il aurait dit, à ce qui manque de la *Poétique* d'Aristote : la

comédie, qui suppose un « appareil plus simple » (une sorte de réalisme, un rapprochement de nous), remplit une fonction à peu près analogue en ridiculisant la vertu (voir, une fois de plus *Le Misanthrope*) ; et l'on sait que « le ridicule [...] est l'arme favorite du vice ». L'identification, dans la comédie, se double en quelque manière d'une projection, tout au moins pour Rousseau lui-même (ou quiconque lui ressemble) : n'est-ce pas durant la rédaction de la *Lettre* qu'eut lieu la première brouille avec Diderot parce que Rousseau avait pris pour lui telle sentence du *Fils naturel* : « Il n'y a que le méchant qui soit seul » ? Mais pour le « public », il suffit de se sentir quitte de tout devoir. Rire, au théâtre, et ce ne peut être que rire de ce qui passe pour sérieux, produit le même résultat que les pleurs ou l'admiration : on délègue sur scène ce qui nous pèse et nous peine. La *katharsis* n'est qu'un vil soulagement ; la représentation *nous dispense*.

Au fond, c'est en quoi se résume le théâtre, dans tous ses effets : *katharsis* peut-être, mais illusoire ou néfaste.

À la fin de ces pages, tout semble consommé. Le verdict n'est pas seulement terrible, il est sans appel. Avant même que Rousseau cherche à le confirmer par des exemples ou s'essaie à en administrer des preuves par l'examen de certains *sujets* tragiques (intrigue et caractère confondus), la sentence tombe – Aristote, une fois de plus, aidant :

Ainsi tout nous force d'abandonner cette vaine idée de perfection qu'on veut nous donner de la forme des Spectacles, dirigés vers l'utilité publique. C'est une erreur [...] d'espérer qu'on y montre fidèlement les véritables rapports des choses : car, *en général* [je souligne], le Poète ne peut qu'altérer ces rapports pour les accommoder au goût du peuple. Dans le comique il les diminue et les met au dessous de l'homme ; dans le tragique, il les étend pour les rendre héroïques, et les met au dessus de l'humanité. Ainsi jamais ils ne sont à sa mesure, et toujours nous voyons au théâtre *d'autres Etres que nos semblables* [je souligne encore]. J'ajouterai que cette différence est si vraie et si reconnüe qu'Aris-

tote en fait une règle dans sa poétique : *Comoedia enim deteriores, tragoedia meliores quam nunc sunt imitari conantur*. Ne voila-t-il pas une imitation bien entendüe, qui se propose pour objet ce qui n'est point, et laisse, entre le défaut et l'excès, ce qui est, comme une chose inutile ? Mais qu'importe la vérité de l'imitation, pourvu que l'illusion y soit ? Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple. Ces productions d'esprit, comme la plupart des autres, n'ont pour but que les applaudissements. Quand l'Auteur en reçoit et que les Acteurs les partagent, la pièce est parvenue à son but et l'on n'y cherche point d'autre utilité. Or si le bien est nul, reste le mal ; et comme celui-ci n'est pas douteux, la question me paroît décidée...<sup>1</sup>

Mais si l'on y regarde d'un peu près, les choses ne sont pas si simples. Et pas si simples surtout qu'on le croit ordinairement.

Rousseau, de fait, *ne condamne pas* l'imitation *comme telle*. Il ne condamne que l'imitation « poétique », ou « poïétique » : c'est-à-dire toute « production », qu'elle soit « d'esprit » ou non, n'ayant d'autre finalité que de *plaire*, au sens le plus douteux du terme. On nous présenterait, au théâtre, « ce qui est », des

---

1. O.C., V, p. 25. C'est la première – et la dernière – fois que Rousseau cite Aristote « directement » (il tient en réalité cette citation latine de *Poétique*, 2, 48, et sa paraphrase, de Muralt, qu'il utilise également, dans *La Nouvelle Héloïse*, pour certaines lettres de Saint-Preux écrites de Paris ; cf. la note de Jean Rousset, p. 1322-1323).

« Etre » *comme* « nos semblables », l'imitation serait alors « bien entendüe » et l'on pourrait même parler d'une « vérité de l'imitation ». Mais le théâtre ne (re)présente que l'illusion, pour la simple raison que seule l'illusion (ou la « fiction ») est à même de « plaire », quel que soit le moyen utilisé : le rire ou les larmes. Par là s'explique du reste, immédiatement, que la *katharsis* à son tour soit illusoire : soulagement trompeur ou vicieux, vain ou nocif. « Si le bien est nul, reste le mal. » Mais rien n'interdit, en droit, la possibilité d'une bonne imitation, ainsi que d'une purgation (sinon d'une épuration) efficace des passions, comme tel était le cas, on s'en souvient, « à l'origine ».

C'est par conséquent au théâtre *même* que s'en prend Rousseau. Ou du moins au théâtre tel qu'il est *devenu* : « du théâtre ». Il faut tenir pour décisif, ici, le terme de « perfection » ; soit, dans sa définition la plus élémentaire, la fin de toute « perfectibilité » : « Ainsi tout nous force d'abandonner cette vaine idée de perfection qu'on veut nous donner de la forme des Spectacles... » Selon un schème que nous connaissons déjà, Rousseau ne condamne nullement l'art ; mais il entretient l'espoir d'un « art perfectionné », c'est-à-dire d'un « art » (re)devenu « nature », relevant l'opposition même d'où il est né. Par l'entremise de Kant, on le sait, c'est une leçon que retiendra Schiller et qu'il aura même à cœur d'explicitier et de prolonger dans ses dernières conséquences : ce sera tout l'objet de sa réflexion sur le « naïf » et le « sentimental » en littérature ; mais aussi sur la possibilité

offerte au théâtre « moderne » de relever l'opposition entre tragédie ancienne et tragédie « classique »<sup>1</sup>.

« Art perfectionné », note Jean Starobinski, l'expression figure dans la première version du *Contrat social* : « Il faut “tirer du mal même le remède qui doit le guérir”, car, si l'homme le sait et le veut, il trouvera “dans l'art perfectionné la réparation des maux que l'art commencé fit à la nature”. » (*O.C.*, III, p. 288.) Et Starobinski, qui repère ce schème à propos de l'imitation musicale dans l'*Essai sur l'origine des langues*, ajoute que « la même idée, formulée en d'autres termes, reparait au début de l'*Émile*<sup>2</sup> ».

---

1. Je me réfère ici aux célèbres analyses de Peter Szondi, « Le naïf est le sentimental » (dans *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Minuit, 1975), de même qu'à certains des textes, en particulier sur Hölderlin, que j'ai recueillis dans *L'Imitation des modernes*, *op. cit.* Pour ce qui est de la théorie schillérienne du théâtre, je pense essentiellement aux études de 1791-1793, écrites à la fois sous le coup de l'*Iphigénie* de Goethe et de la troisième *Critique* de Kant : « Sur le fondement du plaisir pris aux objets tragiques », qui reprend les conclusions du cours sur la tragédie professé à Iéna en 1790, « Sur l'art tragique », « Sur le pathétique ». La préface à *La Fiancée de Messine*, plus tardive (1803) et qui suppose la lecture des premiers travaux philologiques de Friedrich von Schlegel, « Sur l'usage du chœur dans la tragédie », pose de tout autres problèmes, ainsi que Nietzsche sera le premier à le reconnaître dans *La Naissance de la tragédie*. Schiller tire si bien du reste les conséquences de Rousseau qu'il se livre à une pure et simple réhabilitation du théâtre. (Cf. F. Schiller, *Textes esthétiques*, tr. fr. N. Briand, Paris, Vrin, 1998.)

2. *Ibid.*, p. CXCIV (il s'agit de l'Introduction à l'*Essai sur l'origine des langues* (*O.C.*, V). J. Starobinski, je l'ai déjà signalé, suggère ailleurs qu'il s'agit bien là de la première esquisse de l'*Aufhebung* hégélienne.

Mais tirer du mal le remède, telle est la fin de l'opération cathartique même, tout au moins dans son interprétation médicale (à laquelle souscrit, comme allant de soi, Rousseau). Et l'on commence peut-être à entrevoir que l'*Aufhebung* spéculative, en effet, ne sera pas étrangère à cette interprétation de la *katharsis*, si ce n'est explicitement pensée sur son modèle. J'en reparlerai très vite.

Toujours est-il qu'une certaine origine du théâtre nous laisse deviner un autre théâtre que « du théâtre », et par conséquent attendre autre chose, non sans doute de « la Scène en général », mais en tout cas des « Spectacles ». Il n'est pas interdit de penser une vérité de l'imitation et une efficace de la purgation. Encore faut-il saisir la « vérité du théâtre » (l'expression est de Rousseau), et son « utilité », dans son essence même ou à son origine, dans son état de « perfection<sup>1</sup> » : soit dans son moment grec, qui fait absolument *exception*. Avant la « Scène ».

Rousseau y revient deux fois.

La première, c'est lorsque à la fin de la revue des exemples, tous empruntés au théâtre français moderne, qui doivent illustrer sa première grande conclusion (celle que nous venons de lire), Rousseau cherche à définir ce que pourrait être à ses yeux un bon per-

---

1. Lorsqu'il passera à l'examen du théâtre comique moderne, Rousseau dira explicitement : « Prenons-le dans sa perfection, c'est-à-dire, à sa naissance. » (*O.C.*, V, p. 31.) Et c'est de Molière qu'il s'agira.

sonnage tragique ou le « caractère » que pourrait présenter une bonne imitation. Il analyse le *Catilina* de Crébillon et la *Rome sauvée* de Voltaire, qui lui répond ; *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, de Voltaire encore ; et finalement l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon. Le résultat de l'analyse est donné à l'avance : « ... la Scène françoise, sans contredit la plus parfaite, ou du moins la plus régulière qui ait encore existé, n'est [...] pas moins le triomphe des grands scelerats que des plus illustres Heros : témoin Catilina, Mahomet, Atrée, et beaucoup d'autres<sup>1</sup>. » Entre les « scelerats », tout particulièrement le « noir Atrée », et les « Heros » trop sublimes, il n'y a rien : personne, pas un *homme*, pas un de nos « semblables ». Seul Thyeste fait exception ; mais c'est, aussi surprenant que cela puisse paraître, parce qu'il correspond point par point à ce que l'on imagine être l'idéal du « personnage tragique » selon Aristote, c'est-à-dire à Œdipe – et à Thyeste...<sup>2</sup> Rousseau parle,

---

1. O.C., V, p. 26.

2. *Poétique*, 13, 52 b-53 a. Ce sont les pages célèbres où Aristote examine en fait le type de « structure » (*sunthesis*), non de « caractère » ou de personnage, propre à susciter crainte et pitié : les justes ne doivent pas passer du bonheur au malheur ni, inversement, les scélérats du malheur au bonheur, car la pitié ne peut aller qu'à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, et la crainte ne s'éveille qu'au malheur du semblable (*phobos... péri ton homoion*). « Reste donc le cas intermédiaire », dit Aristote : « C'est celui d'un homme qui, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque

non de Sénèque, mais du *remake* de Crébillon :

Avant de finir sur cette pièce, je ne puis m'empêcher d'y remarquer un mérite qui semblera peut-être un défaut à bien des gens. Le rôle de Thyeste est peut-être de tous ceux qu'on a mis sur nôtre théâtre le plus sentant le goût antique. Ce n'est point un Heros courageux ; ce n'est point un modèle de vertu. On ne peut pas dire non plus que ce soit un scelerat. C'est un homme foible et pourtant intéressant, par cela seul qu'il est homme et malheureux. Il me semble aussi que par cela seul, le sentiment qu'il excite est extrêmement tendre et touchant ; car cet homme tient de bien près à chacun de nous ; au lieu que l'héroïsme nous accable encore plus qu'il ne nous touche, parce qu'après tout, nous n'y avons que faire. Ne seroit-il pas à désirer que nos sublimes Auteurs daignassent descendre un peu de leur continuelle élévation et nous attendre quelquefois pour la simple humanité souffrante, de peur que n'ayant de la pitié que pour des Heros malheureux, nous n'en ayons jamais pour personne<sup>1</sup>.

Et Rousseau ajoute immédiatement : « Les anciens avoient des Heros, et mettoient des hommes sur leurs

---

faute (*hamartia*), de tomber dans le malheur – un homme parmi ceux qui jouissent d'un grand renom et d'un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste et les membres illustres de familles de ce genre. » Rousseau ne retient surtout pas le cas d'Œdipe, mais il paraphrase avec application ce passage.

1. *O.C.*, V, p. 29. Jean Rousset note que le mot « intéressant », au sens classique, veut dire : « qui inspire la compassion ».

théâtres ; nous, au contraire, nous n'y mettons que des Heros, et à peine avons-nous des hommes. Les anciens parloient de l'humanité en phrases moins apprêtées ; mais ils savoient mieux l'exercer. » La question se pose alors tacitement, elle est inévitable : pourquoi, malgré tout, la scène antique (que la moderne imite, en effet, la plupart du temps) exhibait-elle aussi tant de « monstres », et de tels « monstres » ? (Edipe, Phèdre, Médée, bien entendu ; mais Agamemnon, également, « immolant sa fille » et Oreste, « égorgéant sa mère » ; et quelques autres encore ? Pourquoi ces crimes odieux et ces « actions atroces », qui donnent sans doute « de l'intérêt aux pièces et de l'exercice aux vertus » mais qui « accoutument » dans le même temps « les yeux du Peuple à des horreurs qu'il ne devrait pas même connoître, et à des forfaits qu'il ne devrait pas supposer possibles » ? Comment les Grecs pouvaient-ils accepter la leçon de tels spectacles (« ... l'homme n'est pas libre, et... le Ciel le punit des crimes qu'il lui fait commettre » : *Edipe* ; « jusqu'où la fureur de la jalousie peut rendre une mère cruelle et dénaturée » : *Médée*) et *tolérer* la vue d'un mal si radical qu'il semble inimaginable ou impossible ?

Réponse de Rousseau – il faut la lire très attentivement : on en trouvera bientôt, moyennant quelques remarques supplémentaires, la traduction spéculative dans l'un des tout premiers textes de Schelling.

Si les Grecs *supportoient* [je souligne] de pareils spectacles, c'étoit comme leur représentant des antiquités

nationales qui couroient de tous tems parmi le peuple, qu'ils avoient leurs raisons pour se rappeler sans cesse, *et dont l'odieux même entroit dans leurs vues* [je souligne]. Dénuée des mêmes motifs et du même intérêt, comment la même tragédie peut elle trouver parmi vous [les Français, le « peuple le plus doux et le plus humain qui soit sur la terre »] des spectateurs *capables de soutenir* [je souligne encore] les tableaux qu'elle leur présente, et les personnages qu'elle y fait agir<sup>1</sup> ?

Autrement dit, et pour parler comme Nietzsche (qui posera la même question), quel était donc, chez les Grecs, le degré de *tolérance* à la souffrance et à l'horreur ? À l'« odieux », puisque c'est le mot, très moral, de Rousseau ? Ou, pour retraduire dans la langue d'Aristote : comment les Grecs se plaisaient-ils à tant de peine ? Ou de déplaisir, si l'on utilise, cette fois, le lexique de Freud – celui, par exemple, de « Personnages psychopathiques sur la scène<sup>2</sup> » ?

La réponse de Rousseau, à la différence de bien d'autres qui lui seront postérieures, ne se formule pas en mode « aristotélicien », ou tout au moins présumé tel : elle ne comporte rien qui puisse autoriser une interprétation *esthétique*, au sens d'une psychophysiologie (Bernays, Nietzsche) ou d'une psychopathologie (Freud). Et si elle reste évidemment surdéterminée par la lecture

---

1. O.C., V, p. 31.

2. Je me permets de renvoyer à « La scène est primitive » dans *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier, 1979.

morale (« classique ») d'Aristote, la pression qu'exerce Platon est néanmoins telle qu'elle est d'abord, et essentiellement, *politique*. Ou historico-politique. Mais, du même coup, la chose est tout à fait surprenante, elle va à l'encontre *exactement* de ce que voulait signifier Platon : les Grecs, s'ils ne « croyaient » pas (vraiment) « à leurs mythes », en avaient du moins l'habitude et de bonnes raisons (politiques) de les rappeler, ne fût-ce que des raisons « nationales ». Ils croyaient à leur propre histoire (Heidegger transcrita : à leur *Dasein* historial<sup>1</sup>), c'était même là l'essentiel de leur religion, à la fois au sens du *relegere* (du « recueillir ») et du *religare* (du « relier ») : tradition, ou mémoire ; et liaison politique, ou État (Cité). À peu près à l'époque de la rédaction de la *Lettre*, Rousseau fait écrire à Saint-Preux, depuis Paris ; et ce motif va réapparaître dans un instant dans la *Lettre* elle-même : « L'institution de la tragédie avoit chez ses inventeurs un fondement de religion [...]. Les tragédies grecques rouloient sur des événemens réels ou réputés tels par les spectateurs<sup>2</sup>. » Ce qui signifie sans équivoque que non seulement l'imitation n'y était pas controuvée, mais que la *katharsis* avait un effet bien réel : c'est que l'imitation n'y était pas justement d'un prétendu « réel » (dans le sens d'un « réalisme » ou d'un

---

1. Il suffit de se référer, pour rester dans les exemples de Rousseau, à l'évocation d'Œdipe dans le chapitre « Être et apparence » de l'*Introduction à la métaphysique* de 1935 (tr. fr. G. Kahn, Paris, Gallimard, 1967).

2. Cf. la note de Jean Rousset (*O.C.*, V, p. 1327).

« vérisme ») ni, pas davantage, d'une sublimité perdue : elle l'était — et à ceci se mesurait sa *justesse* — de ce que Hegel appellera, en se référant précisément à Eschyle (*Les Euménides*) ou à Sophocle (*Antigone*), *die Sittlichkeit* : mettons l'« éthicité », ou le « monde éthique ». Le théâtre des Grecs, parce qu'il était *mimèsis* (présentation) de l'*èthos* grec, enseignait ; il était « utile ». Et la raison en est très simple : *ce n'était pas « du théâtre »*.

C'est ce que confirme beaucoup plus loin, avec une étonnante vigueur argumentative et une sorte d'ivresse dans l'éloquence (Dionysos ! disait Hölderlin), la deuxième convocation de l'*exemple* grec, c'est-à-dire aussi bien de l'« exception grecque ». Elle survient au cours d'un très long développement sur le comédien, l'homme mimétique, et sa moralité. On sait déjà que Rousseau répète, à peu de choses près, la démonstration platonicienne. Mais il bute, tout de même, sur la condamnation « universelle » dont sont victimes, dès Rome, les comédiens : *quisquis in scenam prodierit [...] infamis est*. Et il bute d'autant plus que cette condamnation (pénale, morale, etc. : ce décret d'infamie) a été relayée par l'Église jusqu'à nos jours et que, probablement, « il n'en résulte que des préjugés ». Mais aucune objection n'y fait : « Je pourrais imputer ces préjugés aux déclamations des Prêtres, si je ne les trouvois établis chez les Romains avant la naissance du Christianisme, et, non seulement courans vaguement dans l'esprit du Peuple, mais autorisés par des loix expresses qui déclaroient les acteurs infames, leur ôtoient le titre et les

droits de Citoyens Romains, et mettoient les actrices au rang des prostituées. » Rousseau réfute alors de vaines arguties et, tout à coup, ce sont les Grecs qui « entrent en scène ». Le « spectacle » est en effet fabuleux :

Je ne sache qu'un seul peuple qui n'ait pas eu là-dessus les maximes de tous les autres : ce sont les Grecs. Il est certain que, chez eux la profession du Théâtre étoit si peu deshonnête que la Grèce fournit des exemples d'Acteurs chargés de certaines fonctions publiques, soit dans l'Etat, soit en Ambassades. Mais on pourroit trouver aisément les raisons de cette exception. 1° La Tragedie ayant été inventée chez les Grecs, aussi bien que la Comedie, ils ne pouvoient jeter d'avance une impression de mépris sur un état dont on ne connoissoit pas encore les effets, et quand on commença de les connoitre, l'opinion publique avoit déjà pris son pli. 2° Comme la Tragedie avoit quelque chose de sacré dans son origine, d'abord ses acteurs furent plutôt regardés comme des Prêtres que comme des Baladins. 3° Tous les sujets des Pièces n'étant tirés que des antiquités nationales dont les Grecs étoient idolâtres, ils voyoient dans ces mêmes acteurs, moins des gens qui jouoient des fables, que des Citoyens instruits qui représentoient aux yeux de leurs compatriotes l'histoire de leur pays. 4° Ce Peuple, enthousiaste de sa liberté, jusqu'à croire que les Grecs étoient les seuls hommes libres par nature, se rappelloit avec un vif sentiment de plaisir ses anciens malheurs et les crimes de ses Maitres. Ces grands tableaux l'instruisoient sans cesse, et il ne pouvoit se deffendre d'un peu de respect

pour les organes de cette instruction. 5° La Tragedie n'étant d'abord jouée que par des hommes, on ne voyoit point sur leur théâtre ce mélange scandaleux d'hommes et de femmes qui fait des nôtres autant d'écoles de mauvaises mœurs. 6° Enfin leurs spectacles n'avoient rien de la mesquinerie de ceux d'aujourd'hui. Leurs théâtres n'étoient point élevés par l'intérêt et par l'avarice ; ils n'étoient point renfermés dans d'obscures prisons ; leurs acteurs n'avoient pas besoin de mettre à contribution les spectateurs, ni de compter du coin de l'œil les gens qu'ils voyoient passer la porte, pour être surs de leur souper.

Ces grands et superbes spectacles donnés sous le Ciel, à la face de toute une nation, n'offroient de toutes parts que des combats, des victoires, des prix, des objets capables d'inspirer aux Grecs une ardente émulation, et d'échauffer leurs cœurs de sentimens d'honneur et de gloire. C'est au milieu de cet imposant appareil, si propre à élever et remuer l'ame, que les acteurs, animés du même zèle, partageoient selon leurs talens les honneurs rendus aux vainqueurs des jeux, souvent aux premiers hommes de la nation. Je ne suis pas surpris que, loin de les avilir, leur métier, exercé de cette manière, leur donnât cette fierté de courage et ce noble desintéressement qui sembloit quelque fois élever l'acteur à son personnage. Avec tout cela, jamais la Grece, excepté Sparte, ne fut citée en exemple de bonnes mœurs, et Sparte qui ne souffroit point le théâtre, n'avoit garde d'honorer ceux qui s'y montrent<sup>1</sup>.

---

1. *O.C.*, V, p. 71-72.

Sans doute Rousseau se trompe-t-il : à Sparte, lui fera-t-on remarquer, il existait bel et bien un théâtre ; ce dont, au reste, il conviendra<sup>1</sup>. Mais ce qui lui importe, en évoquant Sparte et en l'opposant ainsi à Athènes, c'est de sauver une Grèce pure de toute accusation d'immoralité. La mention de Sparte, à la fin de cette page littéralement *sublime*, est juste pour souligner que, *même* à Athènes, le théâtre n'était pas « du théâtre » ; et pour marquer par la même occasion le terrain – la précaution n'est certainement pas inutile – de la « Fête civique » finale, dont le modèle sera ouvertement lacédémonien<sup>2</sup>.

---

1. Cf. la note de Jean Rousset, *O.C.*, V, p. 1350 : « Rousseau reçut à ce sujet une lettre de J.-D. Le Roy, auteur des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), où figurait le théâtre de Sparte. "Il subsiste même encore en grande partie, et Pausanias et Plutarque en parlent [...]." Réponse de Rousseau le 4 novembre 1758 : "Je Vous remercie, Monsieur, de la bonté que vous avez de m'avertir de ma bévue au sujet du théâtre de Sparte [...], je vous demande la permission de faire usage de votre Lettre dans une autre édition de la mienne" [...]. Ce fut chose faite par les éditeurs de 1781. » Mais certainement pas par la plupart des éditeurs modernes...

2. La précaution n'est pas inutile pour la simple raison que les danses spartiates supposent la nudité et, surtout, la mixité sexuelle des jeunes gens, que dans les fêtes, l'usage du vin est loin d'être interdit, etc. Autant Rousseau est « rigoriste » s'agissant des acteurs et, surtout, des actrices (« modernes »), autant il plaide en faveur d'un rapport sans « dissimulation », sans *hypocrisie* (« car tout ce qui est mal en morale est mal encore en politique », p. 100) entre les sexes, selon les penchants et les sentiments, les émotions du corps ou de l'âme : du cœur. Et en vue, naturellement, du mariage. D'où l'apologie des bals (populaires), qui devait susciter un tel scandale. Même la fête militaire (celle du fameux régiment de Saint-Gervais, p. 123-124) n'exclut pas les femmes, au contraire.

Le mot *sublime* ne m'a pas « échappé » ; et je ne l'ai pas utilisé pour la seule raison qu'il est ici question d'*élévation* (*heben, erheben, erhaben, etc.*), ce qui serait déjà suffisant. Mais parce que, dans la série des arguments avancés, dans l'évocation conclusive de « ces grands et *superbes* [il faut bien le souligner] spectacles donnés sous le Ciel, à la face de toute une nation », l'essentiel tient à ceci – c'est le quatrième argument : « Ce Peuple, enthousiaste de sa liberté, jusqu'à croire que les Grecs étoient les seuls hommes libres par nature, se rappeloit avec un vif sentiment de plaisir ses anciens malheurs et les crimes de ses Maîtres. » Paradoxe pur : ce peuple ivre de sa liberté, certes le premier – et peut-être le seul – peuple-sujet de l'Histoire, *autonome* et conscient de soi comme tel, mais bien *possédé* par la liberté, en proie à une sorte de fureur ou de *mania* libertaire (la « folie » des Grecs, c'est le mot de Platon : Hölderlin, Nietzsche chercheront, dans la voie ici réouverte, à en percer le mystère), éprouvait le plus vif des plaisirs – joie ou jouissance – à la *présentation* et à la *remémoration*, c'est-à-dire à la *pensée* (*mens, memoria ; denken, andenken, etc.*), de l'horreur du temps de sa servitude. Le spectacle de cette horreur n'était pas seulement *délicieux*, au sens le plus littéral (celui que retiendra Burke) ; il donnait encore à *penser*, comme dira Kant à propos du sublime – ici, l'Idée même de la liberté – ; il *instruisait*, au sens où par exemple on pourra parler d'une « éducation esthétique de l'homme » : son pouvoir de *libération* et d'*élévation* (c'est la même chose) était rigoureusement *mathématique*. Pour le dire autrement,

la tragédie *épurait* jusqu'à son essence la liberté fanatique, et fatale ou « destinale », qui était née chez les Grecs de sa *négation* même : de la *tyrannie*, comme après Rousseau le répétera tout le siècle jusqu'au renversement (*Umkehrung*, comme dit Hölderlin) qui sanctionnera sa fin. Jusqu'à la *Révolution*. Ou si l'on veut – mais j'en parlerai ailleurs – jusqu'à la « péripétie ». Hölderlin, parce qu'il avait lu Rousseau, traduira le titre de Sophocle par *Œdipe le tyran* ; et fera d'*Antigone* une pièce « républicaine »<sup>1</sup>.

La *katharsis* est dans la forme de l'*Aufhebung* (l'épuration dans la forme de la relève) : *aufheben*, en tout cas, « traduira » *kathairein* – j'en apporterai très vite la preuve. Mais cette *traduction*, où se jouera tout l'avenir de la philosophie, ne sera pas seulement possible du fait que Rousseau aura établi, sans la formaliser comme telle, la logique dialectique elle-même comme la logique du rapport entre la « nature » et son (ou ses) autre(s). (Lui-même, comme Diderot un peu plus tard, ne parlait que de « paradoxe » et ne fondait son discours le plus exigeant que sur la figure de l'oxymore.) Il aura encore fallu que Rousseau l'établît sur l'exemple de la tragédie attique ; et fît de la Grèce une *exception historique*.

Tel est ce qui explique que l'épuration ici en jeu soit tout d'abord l'*épuration de la Grèce elle-même* (ce petit

---

1. Je me permets de renvoyer ici à mes propres essais sur Hölderlin, dont *Métaphrasis*, suivi de *Le Théâtre de Hölderlin*, Paris, PUF, 1998.

peuple orgueilleux, méprisant et belliqueux, comme dira à peu près Nietzsche). Une épuration au demeurant bien plus audacieuse – mais Rousseau le savait-il ? – que celle dont les Allemands créditeront trop facilement son contemporain Winckelmann, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'une véritable épuration, ne reculant pas devant l'horreur ou la démence, mais la regardant en face, ne s'en effrayant pas, la maintenant, etc. L'épuration de la Grèce consiste dans la négation de sa négativité. Elle se condense et vient au jour dans la formule : *le théâtre des Grecs n'était pas « du théâtre »*, cette formule que Heidegger lui-même répétera de façon somnambulique jusque dans les années 1930, en imaginant qu'elle provient de Hegel<sup>1</sup>.

---

1. Dans la première version des conférences sur « L'origine de l'œuvre d'art », telle que l'a publiée E. Martineau (*op. cit.*), on peut lire la transcription la plus « brute » (ou brutale) de cette formule. Heidegger vient d'exposer le fameux exemple du temple grec, censé « illustrer » le rapport entre « Terre » (*physis*) et « Monde » (*tekhne*) : « Tout, ici, est renversé [je souligne : *Alles ist da umgekehrt*] : c'est le temple, dans sa tenue, qui donne pour la première fois aux choses le visage grâce auquel elles deviendront à l'avenir visibles », etc. Bref, la *tekhne* dévoile la *physis*. « Et de même, ajoute-t-il, pour la statue du dieu », qui « est tout sauf une image, chargée de simplement faire connaître l'aspect du dieu – cela, nul ne le sait –, mais une œuvre qui “est” le dieu même », etc. Puis il enchaîne (je modifie un tout petit peu la traduction) : « De même encore pour l'œuvre de langue – la tragédie – ; là, rien n'est exécuté (mis en scène : *vorgeführt*), mais c'est le combat (*der Kampf*, nous sommes en 1935) des nouveaux dieux contre les anciens qui est ouvert », etc. Article « Droit naturel », chapitre sur la *Sittlichkeit* de la *Phénoménologie de l'esprit*, *Philosophie du droit...*, *Les Euménides*, *Antigone* : on connaît : la lutte du nouveau

Mais cette formule proprement *apophatique* peut dès lors se dire d'à peu près tout : du moins d'à peu près tout ce qui relève, si l'on ose ici, de l'Art ou de la Culture, de la *tekhne* en général, de ce qui apparaît à première vue comme « ajouté » (c'est le « supplément »), non véritablement présent, fabriqué, reproduit, délégué, etc. C'est au fond la *facilité socratique*. Et de fait, Rousseau a bien lu Platon. Mais au moment même où il le reconduit (n'oublions pas que cette « réhabilitation » de la Grèce s'insère dans un long – et platonicien – développement sur l'*hypocrisie* elle-même, sur l'« art » fallacieux et nocif, contagieux, du comédien<sup>1)</sup>, il le *renverse* proprement,

---

droit contre l'ancien, de la nuit contre le jour, de l'*agora* contre l'*oikos*, de l'homme (*anèr*) contre la femme (voyez le cinquième argument de Rousseau), de la démocratie contre la tyrannie, de la liberté contre la servitude : Hegel, certes ; mais Rousseau tout d'abord. Le déni de cette dette est au moins politiquement clair.

1. La réhabilitation de la Grèce est une « digression », comme dit Rousseau. À peine terminée (« Revenons aux Romains, qui, loin de suivre à cet égard l'exemple des Grecs, en donnèrent un tout contraire. »), Rousseau reprend sa charge « platonicienne » contre les comédiens : c'est le très célèbre passage auquel tentera, mot à mot, de répondre Diderot (je me permets une nouvelle fois de renvoyer ici à mon essai sur « Diderot, le paradoxe et la *mimèsis* », dans *L'imitation des modernes*, *op. cit.*) : « Qu'est-ce que le talent du comédien ? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paroître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce que l'on pense aussi naturellement que si l'on le pensoit réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui... » – etc. ; ce n'est pas fini : il faut encore accuser la vénalité et la corruption des comédiens, l'économie marchande du théâtre, l'usurpation des

inaugurant ainsi ce que l'on pourrait appeler le théâtre philosophique de l'avenir, où la négation du platonisme ne cessera d'être sa vérification.

Tout se passe de fait comme si Rousseau *savait* que Platon a écrit *La République* l'année même, en 385, où la tragédie a cessé d'exister, en tout cas comme ce qu'elle avait été : concours (*agôn*), représentation unique, culte de Dionysos, fête ou cérémonie quasiment obligatoire ; et où a commencé à s'installer, partout en Grèce (à l'extérieur de la seule Attique) un « théâtre de répertoire », voué à la reprise des « classiques », d'Eschyle à Euripide. Ce *théâtre* (*ta théatra*) sur lequel précisément, cinquante ans plus tard, portera l'enseignement d'Aristote. Une « chose tardive » en somme.

---

rôles sociaux (se travestir « en Rois »), la tromperie et l'illusionnisme ; mais comme on le sait, le grief essentiel est qu'« un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil et d'indigne avilissement, [...] rend [le comédien] propre à toutes sortes de personages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne ». C'est que le comédien, à la différence de l'orateur, « étalant d'autres sentiments que les siens, ne disant que ce qu'on lui fait dire, représentant souvent un être chimérique, s'anéantit, pour ainsi dire, s'annule avec son Heros, et, dans cet oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet des spectateurs » (*O.C.*, V, p. 72-74). Étant ainsi la *négation* de l'homme, le comédien – c'est-à-dire la *mimèsis* « théâtrale » ; les derniers rousseauistes, aujourd'hui, diraient : « spectaculaire(-marchande) » ; y compris sur la marchandise, Rousseau aurait souscrit – est l'index de la *négativité* dans l'homme. C'est précisément *cette* négativité que l'exemple du théâtre non théâtral des Grecs doit permettre idéalement de « relever ».

Mais, et telle est l'intuition fulgurante de Rousseau, il existe *une autre Grèce*, préplatonicienne ou, dira-t-on très vite, « présocratique ». Une Grèce *absolument antérieure*, et en conséquence *purement archaïque*. Et recélant, dans sa *perfection* native, *originelle*, sa négation même : la « décadence » hellénistique, la romanisation ; à terme le christianisme – qui en est la fausse relève ou, cela revient au même, la reconduction *en négatif*. Et l'aggravation certaine<sup>1</sup>. Il s'agit, tout simplement, d'un nouvel *exemplum* : Rousseau « invente » (c'est-à-dire découvre) ce que nous appelons aujourd'hui une « autre scène ». Mais qui justement n'est pas encore, et ne sera plus à l'avenir, une *scène*, bien qu'elle en comporte la possibilité : le danger<sup>2</sup>.

---

1. Vis-à-vis du christianisme, Rousseau demeure évidemment très prudent. Mais dans toutes ces pages, comme au début de la *Lettre*, sa réticence, voire son hostilité, est patente. Vis-à-vis de Rome en tout cas, et des Pères de l'Église : protestantisme oblige.

2. Le passage, ou l'équivalence, du « ne-pas-encore » au « ne-plus-à l'avenir » offre déjà le schème, bien que « naïvement », de la loi de l'*historialité*, telle que Heidegger la formalise en *répétant* (c'est-à-dire en radicalisant) la conception nietzschéenne de l'« histoire monumentale » (cf. « Histoire et *mimèsis* » dans *L'imitation des modernes*, *op. cit.*). En toute rigueur, la loi de l'*historialité* veut que le non-advenu dans l'advenu (dans le passé) offre la possibilité – ou la promesse – de l'à-venir (du futur). Si Rousseau, j'y viens dans un instant, a pu croire en la Fête civique (cantonale), il n'est tout de même pas si sûr que Heidegger ait cru à Nuremberg ou aux Jeux de 1936, c'est-à-dire aux *mises en scène* de Leni Riefenstahl... (C'est sous cet angle qu'il faudrait analyser les Fêtes révolutionnaires – de la Raison, de l'Être Suprême, etc. – confiées à David ; mais ce n'est pas ici le lieu.)

Au fond, cette page où se lit le premier renversement (platonicien) du platonisme installe, et durablement, le *mythe* moderne de la Grèce : toute une *scène philosophique*, en effet. Sans doute, à cette Grèce antérieure – ou, cela revient au même, à cette tragédie préthéâtrale –, manque-t-il encore bien des éléments, que seuls les philologues allemands se donneront pour tâche d'apporter : le chœur, les deux espaces (l'*orkhèstra* et la *skènè*), la musique, les deux langues, le culte dionysiaque, l'oxymore matriciel des drames ou des noms tragiques (Œdipe : celui qui, ayant vu, sait ; Antigone : la née contre, ou la femme contre, pour ne retenir que les exemples devenus majeurs), l'enthousiasme et la sobriété, l'ivresse et le rêve, l'horreur imprésentable et la figure, les Érynies et Athéna, Apollon et Junon (ou Dionysos et Apollon), les deux lois (de la nuit et du jour, du sang et du *logos*), la différence sexuelle, etc. Sans doute aussi la Grèce de Rousseau est-elle trop « politique », c'est-à-dire trop républicaine ou démocratique (et, à terme, trop spartiate) : des acteurs qui ne sont que des citoyens instruits ou des hommes d'État, que l'on ne perçoit pas comme des histrions mais plutôt comme les officiants d'une « religion civile », le ressassement pour ainsi dire mnémotechnique de l'opposition entre maîtrise et servitude, l'exaltation des « antiquités nationales », le « théâtre » comme instruction civique, la gratuité de l'art d'État... tout cela plaira encore peut-être un peu à Schiller mais, Napoléon étant passé (et Rome réinstallée), à pratiquement aucun de ses successeurs,

Marx excepté. Il n'empêche que Rousseau est bien le premier, en s'acharnant comme il le fait à vouloir comprendre l'*effet* tragique, c'est-à-dire l'opération cathartique, à penser la Grèce « antérieure » (la tragédie) comme le lieu d'un *antagonisme* fondamental : celui-là même que dissimule à la fois et dévoile la contradiction – ou le paradoxe – de l'effet tragique en tant que *sublimation* : la joie provoquée par la (re)présentation de l'horreur, qui n'est rien d'autre que le paradoxe de la libre joie éprouvée à la (re)présentation de l'imprésentable Liberté<sup>1</sup>. Soit, pour traduire, le plaisir pris à la dénonciation d'une immémoriale servitude. Il n'y a du reste aucun hasard si, pointant cet antagonisme, Rousseau insiste à ce point sur la culture *agonistique* des Grecs, heureusement commune à Athènes et à Sparte, au « théâtre » et aux Jeux, à la cérémonie sacrée et à la communion festive : « Ces grands et superbes spectacles [...] n'offroient de toutes parts que des combats, des victoires, des prix, des objets capables d'inspirer aux Grecs une ardente émulation, et d'échauffer leurs cœurs de sentimens d'honneur et de gloire. C'est au milieu de cet imposant appareil, si propre à élever et remüer

---

1. Il est sans doute vrai, comme le soulignent R. Dupont-Roc et J. Lallot, que rien n'autorise à voir dans l'analyse aristotélicienne de la *mimésis* (*Poétique*, 4) déjà une théorie du sublime. Il n'empêche que, dès Longin, ladite théorie du sublime s'organise, presque explicitement, comme une paraphrase d'Aristote. J'en ai touché un mot ailleurs (« La Vérité sublime », dans J.-L. Nancy (dir.), *Du sublime*, Paris, Belin, 1987).

l'âme », etc. Et il n'y a donc pas non plus de hasard si la Fête civique, si propice à faire naître la « pure joie » qu'est seule la « joie publique<sup>1</sup> », soit – pur oxymore une fois de plus – une fête *populaire-aristocratique*, où, chacun dans son métier propre et à sa juste place (*one man, one job*, comme disait Leo Strauss), s'exerce, par la vertu d'une saine émulation, à devenir le « Roi » – « de l'arquebuse, du canon, de la navigation » – et à exceller *dans (et comme) ce qu'il est* pour le plus grand plaisir, et le Souverain Bien de la communauté.

On connaît trop, sans doute, ne serait-ce que pour en avoir beaucoup ri, ce très célèbre « morceau » – mi-réaliste (descriptif), mi-utopique (fictif, « projectif ») – où

---

1. C'est là, on s'en souvient, la formule conclusive de la note – presque finale – de la *Lettre*, où Rousseau évoque l'épisode du « régiment de Saint-Gervais » et que j'ai déjà mentionnée (on pourrait à la limite l'intituler « Un souvenir d'enfance de Jean-Jacques Rousseau ») : le bal des hommes après l'exercice, la musique militaire, la participation des femmes (d'abord « Spectatrices », puis n'y tenant plus, et descendant dans la rue) et des « enfans », l'« attendrissement général », la sentence testamentaire du père, saisi d'un « tressaillement » que Rousseau croit encore « saisir » et « partager » : « Jean-Jacques [...], aime ton pays » – tout cela trouve son issue dans cette *leçon* : « Je sens bien que ce *Spectacle* [je souligne] dont je fus si touché, seroit sans attrait pour mille autres. Il faut des yeux faits pour le voir, et un cœur fait pour le sentir. Non [faut-il souligner ?], il n'y a de *pure* joie [là, je souligne] que la joie *publique*, et les vrais sentimens de la *nature* ne règnent que sur le *peuple* [je souligne encore, c'est inévitable]. Ah ! dignité, fille de l'orgueil, et mère de l'ennui, jamais tes tristes Esclaves eurent ils un pareil moment en leur vie ? » (*O.C.*, V, p. 123-124). On ne saurait être plus clair...

Rousseau appelle de ses vœux la Fête républicaine. Je me résous tout de même à le citer, au moins pour souligner au fur et à mesure la rémanence du lexique platonicien (ou tout simplement grec) et le strict appareil conceptuel, la puissance de cohésion qui le régissent. Politiquement, on sait – ou l'on croit savoir – les conséquences, c'est-à-dire les « applications », dont ce texte fut la cause ou l'occasion ; philosophiquement, je ne suis pas sûr qu'il en soit de même, et certains effets sont peut-être, comme toujours, incalculables<sup>1</sup>. (Si j'opère ici ou là quelques coupures, c'est, comme dirait Rousseau, par simple mesure d'économie. On voudra bien me le pardonner.)

Quoi ! ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup ! C'est dans les Républiques qu'ils sont nés ; c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. A quels peuples convient-il mieux de s'assembler souvent et de former entre eux les doux liens du plaisir et de la joye, qu'à ceux qui ont tant de raisons de s'aimer et de rester à jamais unis ? Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces Spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction ; qui n'offrent aux yeux

---

1. Je me réfère ici aux lectures désormais classiques de Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La Transparence et l'Obstacle*, Paris, Gallimard, 2<sup>e</sup> éd., 1971, et de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'*affligeantes images de la servitude et de l'inégalité*. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est *en plein air*, c'est *sous le ciel* qu'il faut vous *rassembler* et vous livrer au doux sentiment de vôtre bonheur. Que vos plaisirs ne soient ni *efféminés* ni *mercenaires* ; que rien de ce qui sent la *contrainte* et l'*intérêt* ne les *empoisonne*, qu'ils soient *libres* et *généreux* comme vous. Que le *soleil* éclaire vos *innocens spectacles*, *vous en formerez un vous-mêmes*, le plus *digne* qu'il puisse éclairer.

Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles ? *Rien*, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le *bien-être* y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, *rassemblez-y le peuple*, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : *donnez les Spectateurs en Spectacle ; rendez-les acteurs eux mêmes ; faites que chacun se voye et s'aime dans les autres, afin que tous en soyent mieux unis*. Je n'ai pas besoin de renvoyer aux *jeux des Grecs* ; il en est de plus *modernes*, il en est d'*existens* encore, et je les trouve précisément parmi nous. Nous avons tous les ans des revües, des prix publics, des *Rois* de l'arquebuse, du canon, de la navigation ; on ne peut trop multiplier des établissemens si *utiles* [...] et si *agréables* ; *on ne peut trop avoir de semblables Rois*. Pourquoi ne ferions-nous pas, pour nous rendre dispos et robustes, ce que nous faisons pour nous exercer aux armes ? La République a-t-elle moins besoin d'ouvriers que de soldats ? Pourquoi, sur le modèle des prix militaires, ne fonderions-nous pas d'autres prix de *Gymnastiques*, pour la *lutte*, pour la course, pour le disque, pour divers exercices du corps ? Pourquoi n'animerions-nous pas nos Bateliers pour des *joûtes* sur

le Lac ? [...] Toutes ces sortes de fêtes ne sont dispendieuses qu'autant qu'on le veut bien, et le seul concours les rend assés magnifiques. Cependant il faut y avoir assisté chez le Génevois, pour comprendre avec quelle ardeur il s'y livre. *On ne le reconnoît plus* ; ce n'est plus ce peuple si rangé qui ne se départ point de ses *règles économiques* [...]. Il est vif, gai, caressant ; son cœur est alors dans ses yeux, comme il est toujours sur ses lèvres. Il cherche à *communiquer sa joye* et ses *plaisirs*. *Toutes les sociétés n'en font qu'une ; tout devient commun à tous* ; [...] ce serait l'image de Lacedemone, s'il n'y régnoit un peu plus de *profusion* ; mais cette profusion même est alors *bien placée*, et l'aspect de l'abondance rend *plus touchant* celui de la *liberté* qui le produit<sup>1</sup>.

---

1. O.C., V, p. 114-116. Jean Rousset a sans doute raison de dire que la longue note que suspend Rousseau au mot « utiles » s'adresse d'abord à la bourgeoisie de Genève : « les familles dirigeantes membres des Conseils, les magistrats », qui auraient redouté le coût et les effets nocifs des spectacles et des fêtes dans les « classes » populaires (p. 1376). Dans son principe même, qui est rigoureusement platonicien, sa portée est toutefois beaucoup plus générale. Il y est dit clairement : 1) que l'agrément, tout autant que le pain, est nécessaire à la *vie* du « Peuple » comme à l'« assiette de l'État » ; la saine émulation et la distraction n'empêchent nullement que « chacun *se plaise* dans son état », au contraire ; la rivalité procède du « mécontentement », « tout va mal quand l'un aspire à l'emploi d'un autre » ; 2) que l'« amusement » ne nuit en rien au travail mais peut fort bien composer avec lui, au plus grand profit de tous (l'exemple des Montagnons l'avait déjà montré) : « Si le peuple n'a de tems que pour gagner son pain, il lui en faut encore pour le manger avec joye, autrement il ne le gagnera pas longtems [...] ; offrez-lui des amusemens qui lui fassent aimer son état, et l'empêchent d'en envier un plus doux. » On ne sache pas que cette règle ait été si souvent transgressée...

Il faudrait, bien entendu, faire un commentaire « économique » (ou socio-économique, cela prête moins à confusion) de cette page. De même qu'il aurait fallu faire entrer en ligne de compte, dans la présentation de cette Fête – et, à sa suite, de son épisode nocturne, le bal –, les très longs développements que Rousseau consacre à la « question féminine » et à la division sociale des sexes<sup>1</sup>. Ce n'est guère possible ici, où je voudrais m'en tenir, si du moins une telle ligne de partage peut être tracée, à la seule question du théâtre. Ou plutôt, désormais, de sa relève, de son *Aufhebung*. On le voit sans difficulté : le ciel, le plein air, l'éclat du soleil, l'exaltation (pour ne pas dire : le « culte ») de la liberté, l'*agôn* généralisé (concours et compétition, émulation, triomphe des meilleurs), etc., tout cela, c'est la tragédie grecque, mais la tragédie grecque *moins la scène*, c'est-à-dire moins *les* divisions germinales de ce qui deviendra « théâtre » – ou « opéra » : scène-orchestre, spectacle-spectateurs. Je dis en effet la « scène », au sens moderne (italien) du terme, à la fois pour simplifier, ou par commodité, et pour ne pas dire la « représentation » ; car il y a bel et bien, dans la Fête ou le Spectacle (Rousseau ne maintient pas le mot par étourderie ou faute de mieux), *représentation*, serait-ce dans la forme de l'*auto-représentation* : représentation de *rien*, dit Rousseau, sinon des spectateurs eux-mêmes.

---

1. Sarah Kofman avait affronté cette question dans son *Respect des femmes*, Paris, Galilée, 1996.

La *mimèsis* de rien (ou de *personne*, si ce n'est du meilleur de *soi*, et dans *soi*), c'est le *jeu*. (Schiller, encore, fin des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* : l'homme n'est véritablement homme que là où il joue, etc.) Telle est du reste la raison pour laquelle le « monument » des Grecs, ce n'est pas Athènes mais Sparte – y aurait-il eu, à Sparte, un théâtre ; et ce théâtre eût-il été (re)construit en pierres par les Romains... Le dispositif du jeu, ou des Jeux, est un dispositif *presque* nul ; je ne dis pas : un dispositif sans dispositif. Il suffit juste d'un *signe* indiquant que la Fête va avoir lieu (le piquet planté sur une place, autour duquel le peuple se rassemble) ou que le concours est ouvert : dans la joute navale que Rousseau imagine sur le lac, un passage que je n'ai pas cité (mais il est dans toutes les mémoires), le « Drapeau arboré au but ». Il n'est pas dit, tout au moins explicitement, qui ordonne ces Fêtes : sans doute le Conseil, les magistrats de la ville, mais ils ne sont nulle part mentionnés. La Fête, pour être « civile » (politique), doit être *presque* spontanée. Il faut bien qu'un accord en prévoit l'occasion. Ou la coutume, comme dans la « scène », qui n'en est précisément pas une, sinon *à peine*, du régiment de Saint-Gervais. Car la Fête ne peut être, comme le dira Hölderlin, que « Fête de paix », *Friedensfeier*. (D'où Heidegger, qui fit grand cas de ce poème, pensait-il que Hölderlin pouvait tenir ce motif ?) *L'agôn* n'est en rien la « lutte à mort », qu'il fut peut-être chez les Grecs, dans le « moment grec » si l'on reprend la terminologie de

Hegel. C'est pourquoi il ne suscite que la « joie » de l'être-ensemble ou de la ré-union, soit la vérité du « plaisir » que le théâtre, depuis « Aristote », se donnait illusoirement pour règle de procurer. Et si une telle « joie » ne va pas sans *effusion*, cette effusion n'en est pas pour autant *fusion*, elle n'interdit nullement à chacun d'être soi. La Fête, tout au contraire, est une fête de l'appropriation. Il y a du *sentimental* chez Rousseau, au sens de Schiller, puisque tel est le régime « poïétique » et « praxique » du sujet (moderne)<sup>1</sup>. Mais rien de « fusionnel ». Ni rien, d'ailleurs, qui puisse faire penser à une quelconque *mise en œuvre* : cette Fête qui exalte tant l'habileté proprement *technique* ne prétend pas – c'est-à-dire ne prétend précisément *plus* – à l'« art », mais vante au contraire ce que Kant appellera l'« art redevenu nature ». C'est-à-dire *à peine* de l'art, ou des arts « faciles » : un piquet décoré (plus tard un « arbre de la liberté » ? Hölderlin, Hegel, Schelling le croiront un jour), un drapeau brodé, un peu de musique militaire sur laquelle on puisse danser...

---

1. Encore une fois, on n'a pas seulement affaire ici à une conception exclusivement « poïétique », et non « praxique », de l'État ou du politique, qui engendrerait Robespierre et Othon de Bavière, Marx et Nietzsche, Lukács et Heidegger. Bref, le « socialisme réel » et le fascisme : un platonisme « moderne ». Cela existe, en effet, mais pas dans Rousseau, n'en déplaît à Hannah Arendt – et à quelques autres. Malgré la musique militaire du régiment de Saint-Gervais – et Sparte –, malgré le souci socio-économique et la hantise de l'inégalité, il n'est pas un instant question de la *militarisation* de la société.

Sparte avec Platon, sans doute. Mais la Nature en plus : le lac, par exemple, avec – si j'ose dire – les montagnes en « fond de scène ». Et partout une circulation de liberté, la joie de purs rapports, le sentiment de « doux liens ». Car la communauté, si on ne l'établit pas ni ne l'installe comme une œuvre d'art, est en réalité l'*articulation* elle-même des agents, ou des *acteurs* heureux qui la composent et en jouissent. Tel est le sens de l'*agôn* apaisé, allégé, soustrait à la peine (et d'abord au travail, à la douleur, à toute violence), bref *épuré*. Ou *guéri*. Cette guérison – la *katharsis* même – est la *naïveté* (qui jamais ne fut, et surtout pas à l'origine) enfin réalisée, accomplie : l'homme, dans sa « promesse » (au sens de Malherbe), achevé. Ou *presque*.

Ce « presque », ou l'« à peine », qui modalise forcément *tous* les concepts qu'utilise ici Rousseau ou que nous sommes, à le lire, obligés d'utiliser, signifie de toute évidence que le « Spectacle » est encore un spectacle, que l'absence de scène est encore une « Scène », que la spontanéité ne va pas sans code, que l'« Art » est bien de l'art et la « naïveté », en effet, une naïveté. J'ai tenté de récuser, s'agissant de la disposition à la Fête, la facilité rhétorique – et syntagmatique – du « sans » (qui peut néanmoins *s'écrire*, Jacques Derrida nous l'a rappelé, « sang ») : dispositif *sans* dispositif, par exemple. C'est que ce « tour » dissimule, ou permet trop commodément de « tourner », un autre *tour*, un « vrai » si je puis dire : un *trope*, une *figure* (« de mots ») : l'*oxymore*, en l'occurrence, qui ne cesse de régir et de scander la

description, si c'est une description, de la Fête ; et qui se condense dans la réponse – « Rien, si l'on veut » – à la question : « Mais quels seront *enfin* [je souligne] les objets de ces spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? » ; ou se retrouve dans la formule : « Donnez les Spectateurs en Spectacle. » Immédiatement traduite, elle, en : « Rendez-les acteurs eux mêmes ». (Ce que, à *notre tour*, nous ne pouvons que retraduire en : Rendez-les acteurs *d'eux-mêmes*. Auquel cas, mais je ne peux malheureusement y insister, la Fête serait le temps, hors du temps, suspendu, extatique, de la jouissance de soi : du se-regarder-faire et de l'exister pur, en différence ou défaillance interne, en « extimité » comme dit Lacan, dans le hors-de-soi le plus intérieur ; ainsi, au fond, que dans la jouissance « elle-même », peut-être le s'entendre-chanter – de l'*Essai* –, ou de toute façon l'expérience inédite de la mort que commémore de manière absolument paradoxale la « Deuxième Promenade » des *Rêveries*<sup>1</sup>. J'ajouterais quant à moi : le fait d'être, mais Rousseau l'aurait peut-être avoué. Si du moins il avait pu consentir à ne pas rabattre ce problème de l'intime théâtralité, ou de l'intime *dramatisation*, sur la question ou la hantise augustinienne de l'aveu, précisément, de la sincérité et de la « transparence ».)

---

1. Je renvoie de nouveau ici au travail sur Maurice Blanchot encore à paraître, mais dont une esquisse a été publiée sous le titre « Fidélités », dans *L'Animal autobiographique*, *op. cit.*

Il faut, néanmoins, savoir couper court.

Deux remarques s'imposent ici.

La première est pour dire que la figure qui soudain fulgure avec éclat dans le « Rien » – du bout des lèvres atténué d'un « si l'on veut » – que Rousseau lâche comme la vérité du « Spectacle » (on n'y montrera rien ; « rien », la « chose même », (n')y sera (pas) donné(e) en spectacle), l'*oxymore* donc, avant d'être la figure de la contradiction, l'est de l'*impossible*. La Fête est l'impossible même, comme le sera la démocratie du *Contrat*, pour laquelle il faudrait un « peuple de dieux ». Au moins... Ainsi que le dira Hölderlin, commençant à subir la leçon « très sévère » de ses lectures : «... l'immédiat, pris en toute rigueur, est pour les mortels impossible, comme pour les immortels./Mais la médiateté rigoureuse est la Loi<sup>1</sup>. » Parce que l'impossible est la nécessité de l'ek-sistence ou, si l'on préfère, l'impossibilité et l'impraticabilité de ce que pour l'occasion on pourrait nommer l'*in-stance*, voire l'*in-sistance* – en soi comme dans le rapport à autrui –, il est aussi la « Loi » archi-politique du politique : une Loi d'avant toute loi, comme celle qu'invoque Antigone, plus haute (plus sublime) que toute loi, – que j'appellerai ici la loi de la *semblance* ou de la *simulation* en général, qui est la loi du Même : de l'Être-même, de la Chose-même, de

---

1. « Le Plus-Haut », dans *Fragments de Pindare* (tr. fr. Fédier, un peu modifiée, Paris, Gallimard, dans *Œuvres*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967).

l'Être-soi-même et, par conséquent, de tout *rappor*t, quel qu'il soit (à commencer par le « rapport à autrui »). C'est l'*archi-nomos* de la *mimèsis* « même ». Une sorte de simulation transcendantale. Rien n'est présent qui ne soit de quelque manière (re)présenté : en (re)présentation. De là, pour dire l'impossible Fête, c'est-à-dire l'impossible fin de la (re)présentation, la figure obligée de l'oxymore : l'impossible est la contradiction pure. De là encore que l'oxymore initial, originel, le *zôon politikon phusei*, qu'il s'agissait de briser ou de récuser, se retrouve à la « fin », si c'est une fin, dans ce qui se propose en tout cas comme l'ultime étape de la déconstruction de l'« établissement » ou du dispositif de la représentation, de l'*installation* théâtrale. Et politique, c'est la même chose. Mais *dissimulé*, obligatoirement ; plus ou moins dissimulé ; et tout de même parfaitement visible : un peuple de princes, une aristocratie ouvrière (laborieuse), un *agôn* pacifié, une émulation sans rivalité, un espace de jeu qui n'est pas une scène, une fête « utile », etc. La déconstruction, en réalité, dissimule à grand-peine tout ce qu'elle laisse intact, c'est-à-dire l'essentiel. Et même, *last but not least*, l'argent, très hypocritement mis en sûreté (il y a des prix aux concours, ne serait-ce qu'un drapeau ; la « profusion » et l'« abondance » genevoises, qui ne suffisent pas aux subventions d'État ni à l'entretien d'un théâtre, rendent « plus touchant » l'aspect de la « liberté » qui les « produit »). Ou la guerre, *in extremis* évoquée d'un mot

(mais tout de même, Grèce exemplaire ou pas, sans l'esclavage) :

Ainsi rappelloit ses citoyens, par des fêtes modestes et des jeux sans éclat, cette Sparte que je n'aurai jamais assés citée pour l'exemple que nous devrions en tirer ; ainsi dans Athènes parmi les beaux-arts, ainsi dans Suse au sein du luxe et de la molesse, le Spartiate ennuyé soupiroit après ses grossiers festins et ses fatigans exercices. C'est à Sparte que dans une laborieuse oisiveté, tout étoit plaisir et spectacle. C'est là que les rudes travaux passaient pour des récréations, et que les moindres délassemens formoient une instruction publique. C'est là que les citoyens continuellement assemblés, consacroient la vie entière à des amusemens qui faisoient la grande affaire de l'Etat, et à des jeux dont on ne se déloissoit qu'à la guerre<sup>1</sup>.

Ma deuxième remarque sera un peu plus brève : elle concerne, on doit s'en douter depuis un certain temps, l'*Aufhebung*, la relève ; et la logique, voire l'origine de la logique ici opérante ou mise en œuvre. J'ai pu tantôt dire que la Fête relève la tragédie ; tantôt, plus étrangement, qu'elle l'épure. Comme si *Aufhebung* traduisait *katharsis*. C'est bien, en effet, ce que j'ai voulu dire. À cette réserve près, qui n'est pas de simple précaution : non seulement Rousseau n'a jamais pensé en allemand ni, encore moins, avec la virtuosité linguistico-spécu-

---

1. O.C., V, p. 122.

tive de Hegel<sup>1</sup> ; non seulement il aurait fallu qu'il ait pu lire Kant, lequel l'eût déjà lu, avant de laisser en suspens – rappelant une dernière fois, un jour de « Pâques fleuries », la « plus aimante de toutes les femmes » – la « Dixième Promenade » ; mais il aurait fallu qu'il sût aussi que *katharsis* ne pouvait décidément pas signifier « purgation » (à peine « soulagement », et certainement pas « apaisement<sup>2</sup> »).

Bien, il ne le savait pas.

Cela n'empêche en rien – et ses premiers grands lecteurs y verront même le Savoir comme tel, ou la Science – que la logique qui sous-tend *tous* ses textes où c'est la *théâtralité* qui est en jeu, et donc sa lecture d'Aristote, soit proprement une logique *dialectique*, au

---

1. Je renvoie évidemment à Jean-Luc Nancy, *La Remarque spéculative* (Paris, Galilée, 1973).

2. C'est la « traduction » de Lacan, dans *Le Séminaire – Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse* (Paris, Le Seuil, 1986). L'hostilité de Lacan à l'égard de Hegel (de Bataille, de Kojève, *et al.*), qui du reste n'interdit nullement une énième « sacralisation » de la « figure » d'Antigone, c'est-à-dire un énième contresens sur la tragédie de Sophocle, comme à l'égard de Bernays (Nietzsche, Bataille, *et al.*) et de la théorie onto-physiologique de la « décharge » (la *katharsis* comme *Entladung*), bref : la volonté de « dépassement », font que Lacan n'aperçoit pas qu'« apaisement » ou « allègement » traduit tout au plus la *kouphisis meth' hêdonês* de la *Politique* (VIII, 1342 a), et pas même la *kharan ablabè*, la « joie in-nocente » que procure la musique – dont Rousseau, en revanche, parle de manière très avertie et très nette. (Je me permets de renvoyer à ce qui devait s'intituler « De l'esthétique » dans *Lacan avec les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991).

### Poétique de l'histoire

sens postkantien du terme, selon laquelle tout « négatif » est « ramassé » comme on traduit en alsacien le souabe tout proche, dérobé, enlevé et élevé, mis à l'abri, conservé, toujours là, décelable et à déceler, symptomatique, ineffaçable, *gardé* pour tout dire (*bewahren, wahr, Wahrheit*, etc. : la *vérité* même, le regard et l'égard). Pour peu que l'on ne dénie pas la théâtralité, précisément : la (re)présentation, la *mimèsis*, la semblance et la simulation. Ce que Rousseau, c'est évident, ne pouvait manquer de faire ; tout en sachant très bien, sa rhétorique *presque* incomparable le montre assez, qu'il le faisait. Par *devoir*, sans aucun doute, puisque de fait l'Histoire y obligeait. Comme toujours.

Dans le célèbre *incipit* de son *Versuch über das Tragische*<sup>1</sup>, Peter Szondi disait en substance : depuis Aristote il existait une poétique de la tragédie ; depuis Schelling il y a une philosophie du tragique. Cette proposition n'est qu'à moitié juste. Il y a bien sans doute une « philosophie du tragique », qu'illustrent aussi bien Schelling, Hegel et Hölderlin que Kierkegaard et Nietzsche, Freud (et Lacan), Rosenzweig et Benjamin, Bataille, Heidegger – et quelques autres. Mais cette philosophie du tragique est encore, et toujours, une poétique de la tragédie. Cela pourrait se vérifier dans *tous* les cas, sans exception. Il n'existe aucune philosophie du tragique qui ne soit, avoué ou non, un commentaire d'Aristote, c'est-à-dire qui ne prenne son départ, explicitement ou non, dans la question – ou l'énigme – de l'*effet tragique*.

---

1. L'*Essai sur le tragique* n'est que partiellement traduit dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* (*op. cit.*). Les pages introductives n'y figurent pas. (Voir également, dans le même volume, l'essai sur Hölderlin intitulé « Poétique des genres et philosophie de l'histoire », dont la lecture est ici constamment supposée.)

Je voudrais, pour finir, n'en prendre qu'un exemple. Le premier donné (c'est par lui que Szondi commençait sa démonstration), mais aussi bien parce qu'il est en effet l'inaugural et, à ce titre, l'un des plus commentés. C'est l'exemple même : on y voit comment, sur la figure d'Œdipe et le « livret », aurait dit Nietzsche, de l'*Œdipe roi* de Sophocle, s'élabore, à l'état matriciel, et dans le droit-fil d'une lecture kantienne de Rousseau (une sorte de palimpseste où, entre les lignes de la « Dialectique transcendantale » de la première *Critique*, on pourrait déchiffrer des phrases entières de la *Lettre à d'Alembert*), l'onto-logique même de l'idéalisme allemand, c'est-à-dire la *dialectique spéculative*. Laquelle suppose, *de facto* comme *de jure*, un théâtre : la *mimèsis* elle-même, et son pouvoir *cathartique*.

Cet exemple, on l'aura reconnu, est la dixième et dernière des *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* de Schelling, écrites en 1795 (Schelling avait à peine vingt ans)<sup>1</sup>, où l'œuvre d'art en général – et la tragédie en particulier –, pour autant qu'elles sont par excellence (re)présentation, *mimèsis* ou *Darstellung*, offrent la possibilité d'une résolution de la contradiction fondamentale de la Raison, au sens kantien : soit en l'occurrence l'irréductible opposition entre la reconnaissance de la

---

1. J'utiliserai ici la traduction – et les remarques – de Jean-François Courtine dans son édition des *Premiers écrits (1794-1795)*, Paris, PUF, 1987, p. 208-210. J'ai moi-même esquissé un commentaire de ces pages dans « Œdipe comme figure » dans *L'Imitation des modernes*, *op. cit.*

Nécessité (l'*amor fati* de Spinoza) et l'affirmation de la Liberté inconditionnée (le « *Sois !* » de Fichte), entre l'Objectif et le Subjectif, le Non-Moi et le Moi, la Nature et l'Esprit. Au sortir d'une discussion serrée avec Hegel, Schelling, comme du reste Hölderlin à peu près au même moment, se sent tout à coup autorisé à énoncer que seul « l'art véritable, ou mieux le *théion* dans l'art », « ce qu'il y a de plus sublime dans l'art », est à même d'*objectiver l'intuition intellectuelle* : soit d'effectuer l'*impossible* comme tel selon Kant, l'intuition de l'Idée (ou de l'Absolu), la transgression démesurée ou « folle » de la finitude. La première Lettre laissait entrevoir cette possibilité absolument paradoxale. La dernière l'établit, en des termes auxquels Schelling restera longtemps fidèle ; et où l'on reconnaîtra immédiatement une terminologie venue tout droit de Rousseau (Schelling pose la *même* question initiale) et, par conséquent, d'Aristote :

On s'est souvent interrogé pour savoir comment la raison grecque avait pu *soutenir* [je souligne] les contradictions de sa tragédie. Un mortel – destiné par la fatalité à devenir un criminel, luttant même *contre* un tel *fatum*, et pourtant effroyablement puni pour un crime qui était l'œuvre du destin ! Le *fond* de cette contradiction, ce qui la rendait *tolérable* [je souligne encore], reposait plus loin que là où on le cherchait, dans le conflit de la liberté humaine avec la puissance du monde objectif, dans ce conflit au cours duquel le mortel, si cette puissance est une

surpuissance<sup>1</sup> – (un *fatum*) –, doit nécessairement succomber, et cependant, parce qu'il ne succombait pas *sans combat*, être *puni* pour sa perte même. Le fait que le criminel, qui pourtant ne succombait qu'à la surpuissance du destin, fût *puni*, était encore une reconnaissance de la liberté humaine, un *hommage* auquel la liberté avait droit. La tragédie grecque honorait la liberté humaine en faisant *combattre* son héros contre la surpuissance du destin ; *pour ne pas outrepasser les limites de son art* [c'est encore moi qui souligne ici], il lui fallait le laisser *périr* ; mais pour réparer aussi cet abaissement que *l'art imposait de force à la liberté humaine* [je souligne toujours], elle devait également le faire *expier* – même pour un crime perpétré par le *destin*.

J'interromps là, un instant, la lecture de ce texte. Il est clair que si la tragédie s'efforçait de « concilier », comme Schelling va le dire dans un instant, liberté et *fatum* (ou « surpuissance », *Übermacht*), c'est parce qu'elle était un *art*, une (re)présentation : la *Darstellung des Tragischen*, comme l'écrira presque dix ans plus tard Hölderlin, soit la (re)présentation de la Contradiction même. Et de fait, même si, je cite : «... la tragédie grecque ne parvint pas à concilier [*zusammenreimen* : faire rimer ensemble, Hölderlin utilisera le même

---

1. « Conflit » : *polémos*, *Kampf* ou *Streit* ; « Puissance, surpuissance » : *Macht*, *Übermacht* : ce n'est pas seulement déjà le vocabulaire de Nietzsche, c'est également celui de Heidegger en 1933-1935.

lexique] liberté et chute [*Untergang*] », il n'empêche que « c'était une *grande* idée que de prendre sur soi volontairement le châtement même pour un crime *inévitabile*, afin de témoigner, jusque dans la perte de sa liberté, de cette liberté même, et de succomber tout en proclamant sa libre volonté ». Schelling ajoute d'ailleurs : « Comme pour tout le reste, l'art grec nous est ici aussi *règle*. Aucun peuple plus que les Grecs n'est demeuré jusqu'ici fidèle au caractère de l'humanité. »

Aucune faiblesse « rousseauiste », donc. Aucune récrimination un peu niaise, et pas seulement « naïve », contre la Représentation, la Scène, le Théâtre, le Spectacle – et toute sa marchandise<sup>1</sup>... Une défense, au contraire, et la plus nette qui soit, de l'art (de la *tekhnè*). Assortie au reste d'un terrible avertissement.

Schelling explique que tant que l'homme *représente* l'objet, au sens cartésien, il est « maître de soi comme de l'univers » (comme de la nature) : « il n'a rien à redouter, car c'est lui-même qui [...] a fixé [à l'objet] ses limites. » Mais « dès que l'homme outrepassé les bornes de la représentation [et c'est bien entendu de la *Vorstellung* qu'il s'agit], il se voit perdu. Les frayeurs du monde objectif s'abattent sur lui. Il a supprimé les limites de ce monde, comment pourrait-il désormais le vaincre ? »

---

1. Cela ne dit rien contre Guy Debord, c'est-à-dire contre sa rigueur critique, mais contre sa « facilité », oui – et l'exploitation proprement ridicule à laquelle, aujourd'hui encore, elle donne lieu.

Cette anxieuse question est celle de l'horreur du monde : *die Gräuel*. De la terreur en général, ou du Terrible : *das Schreckliche* (*to deinon* comme dit Sophocle ; *das Ungeheure* comme traduit Hölderlin – ou *das Unheimliche* comme retraduit Heidegger). Ou si l'on préfère, c'est la question du danger (*Gefahr*) que Hölderlin, lui encore, ne cessait d'évoquer à la même époque ; et que Heidegger, lui encore, définira comme « une menace de l'être par quelque étant<sup>1</sup> ». La menace par excellence : de la disparition et de la destruction, de l'anéantissement, de la mort, de la manifestation du non-manifestable même : de la *négativité*. La hantise est ici, déjà, celle du *mal*.

Schelling demande (ces lignes sont écrites l'année même où Schiller entame la publication de ses essais sur le « Naïf » et le « Sentimental ») :

Aussi longtemps que l'art grec demeure dans les limites de la nature, existe-t-il un peuple plus naturel ? Mais aussitôt qu'il abandonne ces limites, quel peuple est plus terrible ?

(Ici, s'intercale une note qui, par la virulence même du refus qu'elle atteste de toute « promesse » lénifiante,

---

1. La formule se trouve dans la conférence de 1936 : « Hölderlin et l'essence de la poésie » (dans *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962-1973, p. 46), qui elle-même condense le cours de 1934-1935 : *Les Hymnes de Hölderlin* : « La Germanie » et « Le Rhin », *op. cit.*

religieuse ou méta-physique, mérite d'être lue. Une sorte de *paradoxie* y est à son comble, qui éclaire d'une lumière crue la vérité de la dialectique tragique et qui est indispensable à la compréhension de sa finalité : « Les dieux grecs se dressaient encore au sein de la nature. Leur puissance n'était pas *invisible* ni inaccessible à la liberté humaine. Souvent l'habileté de l'homme l'emportait sur la puissance physique des dieux. Même la bravoure de ses héros inspirait souvent de la terreur aux Olympiens. Mais le véritable *surnaturel* pour les Grecs commence avec le *Fatum*, la puissance invisible qu'aucune puissance naturelle ne peut atteindre, et contre laquelle même les dieux immortels ne peuvent rien. – Plus ils sont effrayants dans le domaine du surnaturel, et plus naturels sont-ils eux-mêmes. Plus doux le rêve par lequel un peuple se représente le monde suprasensible, et plus ce peuple lui-même est méprisable, moins il est naturel. »)

Puis Schelling enchaîne, il répond à la question posée. En deux temps. D'une part, explique-t-il, « la puissance invisible est trop sublime pour se laisser séduire par la flatterie, ses héros sont trop nobles pour chercher leur salut au prix de quelque lâcheté. Il n'y a ici pas d'autre issue que – combat et défaite (*Kampf und Untergang*) » ; et cette réponse vaut pour ce dont la tragédie est la *mimèsis* : la *sustasis tôn pragmatôn*, le drame. D'autre part, en revanche, la réponse vaut pour l'effet tragique (la *katharsis*, donc), et les conséquences désastreuses que provoquerait son absence ou sa suppression,

c'est-à-dire l'absence ou la suppression de toute *limite* (re)présentative, du *factum* même de la *mimèsis* :

Mais un tel combat n'est lui-même pensable qu'au service de l'art tragique : il ne saurait jamais se transformer en un système de l'agir, ne serait-ce que parce qu'un tel système présupposerait une *race de titans* [je souligne] ; en dehors d'une telle hypothèse, ce système entraînerait sans aucun doute la ruine complète de l'humanité.

Et pour que l'avertissement, qui en 1795 ne s'adressait évidemment pas (déjà) à l'Allemagne mais plus vraisemblablement à la Révolution française, soit encore plus clair (je dirais volontiers : pour que l'on comprenne bien qu'un « peuple de dieux », à la Rousseau, dissimule en réalité, si l'on supprime le théâtre, une « race de titans »), Schelling insiste :

À supposer même que notre espèce fût destinée à subir les tourments et les terreurs d'un monde invisible, ne serait-il pas alors plus facile, par lâcheté face à la surpuissance de ce monde, de reculer en tremblant devant la si douce idée de liberté, plutôt que de devoir périr en combattant ? Mais en réalité *l'horreur du monde présent* [je souligne] nous torturerait encore davantage que les terreurs d'un monde à venir. Ce même homme qui, dans un monde suprasensible, a mendié son existence, se transformera dans ce monde-ci en *l'esprit maléfique de l'humanité exerçant sa fureur*

*contre soi-même et contre autrui* [je souligne encore]. Il prétend se dédommager des humiliations subies dans l'autre monde en exerçant sa domination dans celui-ci. Dès qu'il se réveille des béatitudes de l'autre monde, il retourne à celui-ci pour le transformer en enfer.

Sans doute Schelling pense-t-il également aux conséquences d'un certain christianisme. Une dernière phrase clôt ce développement : « Assez heureux s'il peut se laisser bercer dans les bras de l'autre monde afin de se transformer, dans celui-ci, en un *enfant* sur le plan moral. » Et une telle phrase ne doit probablement rien à la prudence.

Toujours est-il, et c'est là l'essentiel, que la « règle » ou même la Loi qu'établit – ou, plus justement, que *rappelle* – Schelling (elle vient d'Aristote, c'est la traduction spéculative de *Poétique*, 6) énonce, de la manière la plus nette et vigoureuse qui soit, que *tout déni de la (re)présentation engendre la Terreur*. Et que la *katharsis*, plus que jamais intraduisible, l'est de la « pulsion » de mort, de destruction, d'anéantissement, de meurtre, etc. Ou de la douleur, de la « passion », que provoquent le malheur et la méchanceté, la souffrance en général. Et l'on comprend dès lors pourquoi la tragédie offre le premier modèle de la dialectique spéculative : la *mimèsis* n'a pas seulement le pouvoir transcendantal pur de « rendre possible l'impossible », comme Schelling le dira de l'œuvre d'art à la fin de son *Système de l'idéalisme transcendantal*, en 1800 ; mais la *katharsis* elle-même

est – nécessairement – transcendantale, dans l'ordre de la *praxis* humaine : elle rend possible l'inéprouvable épreuve, l'impossible expérience de l'ané-antissement et du né-ant, de la mort *même* – « pour nommer ainsi cette irréalité... »

Un (tout) dernier mot cependant. Il reviendra certes à Hegel de formaliser cette modélisation tragique de la pensée spéculative, qui n'est en somme que la relève rigoureuse de l'instable et improbable Fête rousseauiste, laquelle précisément ne parvenait pas à relever la Scène, le Théâtre, bref l'irrelevable *mimèsis*. On se souvient de la lecture des *Euménides*, en 1801, et de sa conclusion triomphale. Lorsque « l'Athéna d'Athènes » sauve Oreste mais ordonne que l'on réserve leur place aux Érynies de la vengeance et du meurtre, au pied de l'Acropole, Hegel parle de « réconciliation » et de « sacrifice » nécessaire à la « vie éthique » elle-même, à la *Sittlichkeit*. Il paraphrase Aristote :

Et cette réconciliation consiste précisément dans la connaissance [*Erkenntnis*] de la nécessité et dans le droit que la vie éthique donne à sa nature inorganique et aux puissances souterraines, en tant qu'elle leur cède et sacrifie une partie d'elle-même ; car la force du sacrifice consiste dans l'intuition et objectivation de l'intrication avec l'inorganique, par laquelle intuition cette intrication est dénouée, l'inorganique séparé, et connu comme tel, par là lui-même accueilli [c'est le *logos* même de l'onto-logique] dans l'in-différence [l'identité] ; mais le vivant, en tant que, ce qu'il sait comme

une partie de lui-même, il le pose en cet être inorganique et le sacrifie à la mort [il s'agit donc de la *thèse* du négatif], a reconnu le droit d'un tel être (inorganique et mort), et, en même temps, s'est *purifié* [*gereinigt*] de ce dernier.

Ce n'est là rien d'autre que la représentation [*Aufführung*, exécution, mise en scène], dans l'(élément) éthique [*in dem Sittliche*], de la tragédie que l'absolu joue [*spielt*] éternellement avec lui-même, (à savoir) qu'il s'engendre éternellement en l'objectivité, s'abandonne par là, dans cette figure [*Gestalt*] qui est la sienne, à la passion [*Leiden*] et à la mort, et, de ses cendres, s'élève dans la majesté [*Herrlichkeit*] <sup>1</sup>.

Un peu plus tard, en 1806, le même « triomphalisme » s'exprimera, avec la même puissance stylistique – *mais le rappel des conditions du théâtre ou de la mimésis en moins* – dans le passage indéfiniment cité de la Préface à la *Phénoménologie de l'esprit*. C'est que, déjà (il faut toujours très peu de temps), le modèle chrétien-luthérien du « Dieu lui-même est mort », qui affleurerait à peine dans l'article de 1801 (« La passion et la mort »), en concurrence avec le mythe du Phénix, et va s'installer, à la veille du Savoir absolu, dans le chapitre « Religion révélée », a supplanté le modèle tragique. On connaît la suite... Je rappelle tout de même ce texte,

---

1. *Des manières de traiter scientifiquement du Droit naturel* : ce titre, si l'on songe au second *Discours* de Rousseau, n'est nullement indifférent... (tr. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1972, p. 69).

dans la traduction qu'utilisait Bataille, en l'occurrence celle de Jean Hyppolite (revisitée par Kojève) :

La mort, si nous voulons nommer ainsi cette irréalité, est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force. La beauté impuissante [autrement dit : l'art] hait l'entendement parce qu'il exige d'elle ce dont elle n'est pas capable. Or, la vie de l'Esprit n'est pas la vie qui s'effarouche devant la mort, et se préserve de la destruction, mais celle qui supporte la mort et se conserve en elle. L'Esprit n'obtient sa vérité qu'en se trouvant soi-même dans le déchirement absolu. Il n'est pas cette puissance (prodigieuse) en étant le Positif qui se détourne du Négatif, comme lorsque nous disons de quelque chose : ceci n'est rien ou (ceci) est faux et, l'ayant (ainsi) liquidé, passons de là à quelque chose d'autre ; non, l'Esprit n'est cette puissance que dans la mesure où il contemple le Négatif bien en face (et) séjourne près de lui. Ce séjour-prolongé est la force magique qui transpose le négatif en être-donné<sup>1</sup>.

\*

Bataille, justement, qui se demande si la « pratique universelle du sacrifice » explique au fond Hegel ou si, à l'inverse, c'est Hegel qui rend raison du sacrifice (de la

---

1. Cité par Bataille dans « Hegel, la mort et le sacrifice », *Deucalion* 5, Neuchâtel, La Baconnière, 1955 (cf. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1995).

mort (re)présentée, « spectacularisée », et supposant l'« identification », comme dit Rousseau, avec l'« animal souffrant » et mis à mort), s'écrie : « Mais c'est une comédie ! » « Cette manière de voir peut être à bon droit tenue pour comique. » Ou bien : « Pour exprimer comme il convient la situation dans laquelle Hegel se fourra, sans doute involontairement, il faudrait le ton, ou du moins, sous une forme contenue, l'horreur de la tragédie. Mais les choses auraient bientôt une allure comique. » Ou bien encore, cette fois-ci à propos de la Passion elle-même, dans sa version luthérienne : « Quoiqu'il en soit, en passer par la mort manque si bien à la figure divine qu'un mythe situé dans la tradition associa la mort, et l'angoisse de la mort, au Dieu éternel et unique, de la sphère judéo-chrétienne. La mort de Jésus participe de la comédie dans la mesure où l'on ne saurait sans arbitraire introduire l'oubli de sa divinité éternelle – qui lui appartient – dans la conscience d'un Dieu tout-puissant et infini. »

Dénier la (re)présentation, le théâtre, est une « comédie ».

Je ne veux pas, ici, entrer dans le commentaire de Bataille, le plus fidèle, en somme, des aristotéliens de ce temps. Je voudrais juste donner à ressasser encore une fois, pour (ne pas) finir, ceci, qui conclura provisoirement mon propos. Bataille vient d'évoquer ce qu'il appelle le « subterfuge » de l'identification sacrificielle. C'est alors, en fait, qu'il s'écrie : « Mais c'est une comédie ! » Et il ajoute :

*Poétique de l'histoire*

Ce serait du moins une comédie si quelque autre méthode existait qui révélât au vivant l'envahissement de la mort. [...] Cette difficulté annonce la nécessité du *spectacle*, ou généralement de la *représentation*, sans la répétition desquels nous pourrions, vis-à-vis de la mort, demeurer étrangers, ignorants, comme apparemment le sont les bêtes. Rien n'est moins animal que la fiction, plus ou moins éloignée du réel, de la mort. L'Homme ne vit pas seulement de pain mais des comédies par lesquelles il se trompe volontairement. Dans l'Homme, c'est l'animal, c'est l'être naturel qui mange. Mais l'Homme assiste au culte et au spectacle. Ou encore, il peut lire : alors la littérature prolonge en lui, dans la mesure où elle est souveraine, authentique, la magie obsédante des spectacles, tragiques ou comiques.

Il s'agit, du moins dans la tragédie, de nous identifier à quelque personnage qui meurt, et de croire mourir alors que nous sommes en vie. Au surplus, l'imagination pure et simple suffit, mais elle a le même sens que les subterfuges classiques, les spectacles ou les livres, auxquels la multitude recourt.

Voilà : on ne saurait mieux dire.

Au reste Rousseau, qui s'y entendait, l'avait *presque* dit.

*Montpellier, juin 2001.*

## Table

I. La scène de l'origine.....	13
II. Le théâtre antérieur.....	67