

Le Moment de la fondation: Hölderlin, Kleist, Büchner ou la question du politique

Une révolution n'est pas seulement la résultante de causalités économiques, socio-politiques, idéologiques. Définir la Révolution française comme rupture avec l'Ancien régime et conséquence des Lumières est, on le sait, une simplification qui a été dénoncée tout autant par les historiens que par les historiens des idées.¹ Toute révolution, et ce fut le cas de la Révolution française, entraîne à la fois la formation d'une pratique nouvelle et la constitution d'un discours politique nouveau. Pourtant, il semble que le nouveau ait besoin pour se penser, s'affirmer et, en un mot, s'identifier de se couler dans l'habit d'une tradition. Problème bien connu puisqu'il a déjà été thématisé par Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, qui rend compte du paradoxe des "identités de remplacement" (notamment le recours à l'Antiquité) mobilisées par les révolutionnaires pour pallier une vacance idéologique: tout se passe comme si le moment de la fondation n'était saisissable qu'à travers ces identités d'emprunt qui le travestissent et le trahissent, comme si le Nouveau était en tant que tel irréprésentable, et donc de l'ordre du Sublime par opposition au Beau qu'il vise à établir et qu'il n'atteint que par l'apparence et la caricature.

D'où le projet de rechercher à travers la modernité les traces d'une prise de conscience du moment révolutionnaire, une réflexion archéologique qui prend ici la forme d'un triptyque: Hölderlin et l'impossible identification du "Prince de la Fête" (cf. "Friedensfeier"), qui n'est ni Dionysos, ni le Christ mais plutôt les deux à la fois et en même temps toujours un autre (c'est pourquoi on a pu reconnaître en lui Napoléon: identité de remplacement);² Kleist et la rédemption, ou re-création d'un État qui ne serait ni celui des Grecs, ni celui des Amazones (l'un victime de la toute-puissance de la

Raison, l'autre perpétuant l'horreur de sa malédiction originelle) mais dont la naissance ne peut s'accomplir que dans l'horreur sublime qui abolit toutes références, à la rationalité grecque comme à l'héritage chrétien du péché originel: fondation sublime, donc irréprésentable. Büchner enfin et son impitoyable critique de la représentation, tant dans *Léonce et Léna* que dans *La Mort de Danton*,³ qui fait table rase de la "Raison dans l'histoire" et tire de son abolition l'invocation d'une "autre raison," même si elle ne peut prendre, dans l'attente de son invention, que la forme de la déraison comme affirmation-négation de l'irréprésentable autre rationalité ainsi identifiée par Büchner comme l'essence du moment révolutionnaire — le vrai: celui d'après Thermidor, au-delà de Thermidor —, du commencement absolu.

Il ne s'agit donc pas ici d'une réflexion sur la Révolution comme séquence d'événements ni sur la pensée révolutionnaire, c'est-à-dire sur ce que Hannah Arendt nomme *story* (récit) et qui en tant que tel relève déjà du travestissement, de la réécriture qu'est non seulement l'Histoire mais toute histoire inscrite dans la durée. Penser la révolution, c'est bien plutôt penser la possibilité d'une histoire en fonction de son origine et non de son enchaînement logique.

À vrai dire la causalité est une catégorie aussi trompeuse qu'étrangère dans le cadre des sciences historiques. Non seulement le sens réel de tout événement transcende toujours les 'causes' passées qu'on peut lui assigner (qu'on songe seulement à l'absurde disparité entre les 'causes' et les 'effets' de la première guerre mondiale) mais, qui plus est, ce passé lui-même n'émerge qu'à la faveur de l'événement. C'est seulement lorsque quelque chose d'irrévocable s'est produit qu'on peut s'efforcer de déterminer à rebours son histoire. L'événement éclaire son propre passé; il ne peut jamais en être déduit. Lorsque survient un événement assez important pour éclairer son propre passé l'histoire (history) apparaît. Alors l'amas chaotique du passé se change en un récit (story) qui peut être raconté parce qu'il a un commencement et une fin.⁴

Il s'agit donc d'interroger ce 'moment révolutionnaire' comme césure dans la continuité historique à laquelle tous les acteurs de révolution ont prétendu sans jamais pouvoir se soustraire à l'identité de remplacement du récit (*story*).

3 Je me permets de renvoyer aux différentes études que j'ai publiées sur Büchner: "Die Moderne als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung," dans *Kontroversen, alte und neue* (Göttingen: Niemeyer, 1985) 11-93; présentation de *La Mort de Danton* dans Georg Büchner, *Oeuvres complètes*, inédits et lettres (Paris: Seuil, 1988) 87-100; "Der König ist nackt. Identitätskrise, Identitätskritik und Ablehnung der Surrogatidentitäten in Büchners *Dantons Tod* und *Léonce und Léna*" dans Cornelia Klinger und Ruthard Stäblein, Hrsg., *Identitätskrise und Surrogatidentitäten* (Frankfurt: Campus, 1989).

4 Hannah Arendt, "Compréhension et politique," *Parisian Review* (juillet-août 1953) traduction dans *Esprit* 6 (1980): 75.

1 Cf. Robert Darnton, Denis Richet et al., et déjà Mounier en 1801 (voir Jacques Solé, *La Révolution en questions* (Paris: Seuil, 1988) 26.

2 Ce deuxième volet se limite dans le présent texte à un fragment d'étude sur Empédocle.

Les raisons de le faire ne manquent pas car il y a là comme un reste inaliénable, quoi qu'il en soit des costumes des révolutionnaires de 1789 et des costumes du Bicentenaire. Ce reste inaliénable est le seul fragile rempart dont la remémoration, puisqu'aussi bien on commémore à tour de bras ces temps-ci, sépare les sociétés unidimensionnelles du totalitarisme qui leur est inhérent. Sans les immuniser, il est vrai, contre le terrorisme, qui a beau jeu, en se réclamant de la "révolution" de se rappeler à leur mauvaise conscience. Il est temps, contre l'un et l'autre, de réfléchir à l'apport de la fondation. Non pas rappeler le Bien ou rappeler le Mal mais l'impossible conciliation de l'irreprésentable dont ils procèdent avec le cours de l'histoire et avec les prétentions d'une Raison dans l'histoire qui s'érige en gestionnaire du sens. C'est du souci de l'origine que doit sortir à nouveau une véritable pensée du politique.

La parenté entre les réflexions de Hannah Arendt et le cri désespéré des "Thèses sur la philosophie de l'histoire" de Walter Benjamin dans le contexte de la victoire du nazisme ne peut échapper: "Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître tel qu'il a été effectivement mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril" (6^{ème} thèse).

Benjamin n'abdique pas devant le défi que représente le national-socialisme pour la rationalité; il ne se réfugie pas — quelles qu'aient été leur vertu et leur efficacité douteuse: qu'on pense au fiasco du Front Populaire allemand en exil — dans l'invocation des idéaux de la Révolution française et dans l'espoir qu'ils puissent servir de ciment à une alliance anti-fasciste de la bourgeoisie, du prolétariat et des intellectuels.⁵ Même si chacun sait que l'avènement, le pseudo événement du nazisme, n'est pas sorti de la moustache du Führer comme Athéna toute armée de la tête de Zeus, son irruption pose un problème auquel ne peut répondre que l'actualisation — et non la remémoration — des idéaux. La réflexion sur le kairos s'impose et il ne s'agit certes pas de simplement réinscrire dans le "sens du courant," qui fut si fatal à la social-démocratie allemande (11^{ème} thèse), ce que l'histoire n'a pas su ou pas pu assumer. Il y a plutôt derrière cette incapacité à assumer, c'est-à-dire à inscrire dans la rationalité d'une logique historique (fût-ce en en complexifiant les causalités: cf. Ernst Bloch), quelque chose d'irréductible. "L'historisme se contente d'établir un lien causal entre les divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité n'a jamais, d'entrée de jeu,

5 Cf. G. Raulet, "Zu Ernst Blochs politischer Analyse der dreißiger Jahre" dans *Deutsche und französische Intellektuelle vor der Krise der liberalen Demokratie zu Beginn der dreißiger Jahre*, Actes du projet de recherche "Deutschland und Frankreich zwischen den beiden Weltkriegen," Groupe de recherche sur la culture de Weimar (Paris: Maison des sciences de l'homme, à paraître).

à titre de cause, constitué un fait déjà historique" (18^{ème} thèse). Ce qui compte vraiment, ce sont les "échardes du messianique" — dont les faux Messies savent fort bien profiter pour aveugler les peuples —, car elles sont à chaque fois néanmoins "la porte étroite par laquelle pouvait passer le Messie" (ibid.). Soumis aux contraintes de la représentation, ce moment se travestit certes toujours dans des identités de remplacement (bonnets phrygiens ou chemises brunes) mais il faut voir à chaque fois dans la "mode" le "saut du tigre dans le passé" (14^{ème} thèse), même si ce saut "ne peut s'effectuer que dans une arène où commande la classe dirigeante" (ibid.).

I. LE SAUT DU TIGRE

Il est des instants, justement, où — sont-ils l'exception ou en fait la règle? — il faut faire partie de 'la classe dirigeante' pour accomplir le saut du tigre. Penthésilée était reine et Kleist put ainsi subvertir la saga du théâtre des Grands qu'était la tragédie classique. Guerrière parmi les guerrières, elle était aussi par son statut de reine un mixte, un être divisé dans lequel Kleist incarne la subjectivité moderne et tente, à mille lieues de la *Phénoménologie de l'Esprit*, de lui faire assumer et surmonter la division moderne, non pas dialectiquement et comme une espèce d'allégorie de la marche de l'Esprit mais comme amante et incarnation de la brutalité d'une contradiction vitale qui est au cœur des communautés: l'inexpiable conflit entre leur fondation et leur institutionnalisation. S'il faut prendre en tous cas la métaphore benjaminienne au pied de la lettre, alors peu de personnages incarnent plus symboliquement le saut du tigre révolutionnaire que la tigresse Penthésilée.

Le geste sublime et terrible — au sens esthétique, dramatique et commun tout à la fois — par lequel Penthésilée met fin à l'État des Amazones pour le racheter et le délivrer de sa faute originelle doit être compris comme une révolution. Cette rédemption revient à (ou sur) l'origine pour renverser le cours implacable de l'histoire qu'elle a mis en branle. Comme toujours, la révolution remet ici les pendules à zéro. Non pas à l'heure d'un décret révolutionnaire mais à l'heure réelle ou supposée de la naissance de l'État — du passage mythique de l'État de nature à une forme de civilisation qui est, en tant que passage à la loi, inévitablement péché.

Ce mythe du passage est relaté sous forme d'un long récit qui occupe près de la moitié de la scène 15 de *Penthésilée* — l'une des deux scènes (avec la scène 14) dans lesquelles le cours de l'action dramatique est suspendu et fait place à la réflexion et à la remémoration: sorte de parenthèse expressément placée sous le signe de la belle apparence, de la fiction. La philosophie de l'histoire qui y est exposée fonde le dénouement des scènes 23 et 24 et la rédemption de l'État des Amazones. Dans ces dernières scènes se déchaîneront les contradictions qu'incarne le personnage de Penthésilée et que les premières scènes ont opposées à la mesure grecque. Dans les scènes

14 et 15 elles sont provisoirement suspendues — suspens qui permet le récit, évasion dans la fiction. Une comparaison avec la courbe traditionnelle des tragédies classiques montre que ces deux scènes, où Achille et Penthésilée communiquent et où cette dernière tente de faire comprendre au rejeton tout juste un peu turbulent d'une culture foncièrement rationnelle la philosophie de l'histoire qui est le cadre de son destin et de sa mission, remplacent la collision par une sorte d'idylle. Toute la tension dramatique peut ainsi se reporter sur le sens politique; l'affrontement entre Achille et Penthésilée, entre les Grecs et les Amazones, se révèle alors n'être qu'un scénario dramatique qui permet d'exposer l'enjeu profond de la pièce: la façon dont Penthésilée, avec les forces psychologiques qui sont les siennes et qui, à son insu, la destinent à devenir un rédempteur (cf. les scènes 1 à 5), va transgresser et transformer l'histoire (la *history* empêtrée dans la *story*, telle que l'exposent les scènes 14 et 15).

Penthésilée raconte donc l'histoire de l'État des Amazones (v. 1877sq) et l'origine de la malédiction qui en régit la survie, qui en est la loi, et depuis lors l'histoire. Le destin des Amazones est caractérisé par la négation (cf. la répétition de *nicht* aux v. 1877-1901) d'une harmonie naturelle et antérieure à l'histoire. Pour Achille — qui cherche ainsi à identifier conceptuellement l'inconcevable: c'est le sens de son attitude et de ses propos dans toute la scène 15 — il s'agit là de l'opposition entre la nature et la Loi. Aux Amazones "ist die Kunst der Frauen nicht vergönnt," elles sont du même coup "unweiblich" et "unnatürlich" (v. 1902). Il importe cependant de noter que dans le récit de Penthésilée l'état de nature était à la fois "fruchtbüht" et "frei und kriegerisch" — le re-crée ne peut donc faire abstraction du moment du polemos. L'harmonie est un équilibre de forces, l'état de nature n'est pas pour Kleist un état sans guerre et sans différends. Ce qui est en cause, c'est bien plutôt la loi qui règle arbitrairement ces différends et dont Achille s'étonne (le début de la philosophie, comme on sait): tout un système politique a été érigé sur la logique d'une vendetta dont l'origine est un événement unique — le viol des Amazones par leurs vainqueurs. Généralisation inconcevable pour le rationaliste Achille car l'entendement ne saurait fonder une loi (terroriste) sur un événement isolé. Ce qui est en cause, puisque je ne puis me livrer ici à une analyse exhaustive de ces deux scènes particulièrement complexes, c'est la légitimité du passage de la fondation à la loi et c'est cette légitimité que Penthésilée va remettre radicalement en question. La refondation n'est pas suivie, dans cette pièce tragique qui culmine dans l'effondrement et la destruction sublime de cette légitimité, d'un nouveau récit qui exposerait comment l'État doit être bien organisé. Il s'en dégage cependant quelques postulats, fût-ce sous forme négative, qui remettent en cause le passage à la loi et en dénoncent les déficits. L'État des Amazones ne survit que par la négation de la nature:

négarion de la nature féminine et négation de la composante mâle sans laquelle cette dernière est en somme châtée puisque c'est l'exclusion de l'élément masculin qui rend les femmes "unweiblich," ainsi que l'exprime (v. 1980-90) l'épisode de la Reine s'arrachant le sein droit.

Un tel État est, à terme, menacé de mort et c'est bien par là que l'histoire se venge de sa fondation. Comment propager l'espèce? demande Achille. La loi doit prévoir des états d'exception (la "Fête des Roses" pendant laquelle les Amazones s'adonnent à l'amour avec les guerriers qu'elles ont vaincus) en les codifiant certes rigoureusement mais de telle sorte cependant que l'exception est constitutivement liée à l'ordre. L'État apparaît sous cet angle comme la gestion de la faute et de la malédiction et c'est en ce sens, en tant que rationalisation du péché, qu'il est une institution moderne. Ce que raconte la scène 15, c'est au fond l'entrée dans la modernité, dans le règne de l'entendement, du calcul et de la loi, entrée qu'il faut dater à partir de la naissance de toute idée d'État et de loi et dont il faut ensuite payer le prix — à moins de la racheter.

La tragédie d'une mathématique politique dont les comptes ne tombent jamais juste pour l'individu, l'impossibilité de l'identification à la Loi, Kleist en a fait "justice" dans son *Michael Kohlhaas* (1805-1810 — écrit par conséquent parallèlement à *Penthésilée* et achevé au moment où il travaille au *Prince de Homburg*). Kohlhaas oppose au droit relatif, c'est-à-dire à la codification de l'arbitraire, le droit absolu dont il trouve la certitude dans son "sentiment intérieur." Après avoir cherché réparation par les voies juridiques normales, il décide de se faire justice lui-même et est alors entraîné dans un maelström de meurtres et de pillages dont le sens finit par lui échapper. L'objet du litige, les chevaux qui ont été confisqués sous le prétexte du franchissement illicite d'un péage, n'ont plus aucune commune mesure avec le déchaînement de la violence de Kohlhaas et le déploiement disproportionné de la force légale — d'abord la police princièrre de Saxe, puis le "Generalissimus des Reichs" lui-même!

Ce qui distingue *Penthésilée* de *Michael Kohlhaas* et du *Prince de Homburg* tient au dénouement qui, dans ces deux dernières œuvres, affadit la mise en cause du passage à la Loi par le rétablissement de l'ordre — aussi contestable soit-il. La fin de *Kohlhaas* rappelle celle des *Brigands* de Schiller: Kohlhaas est décapité, mais c'est le brigand qu'on exécute, tandis que l'honnête commerçant est rétabli dans ses droits. La moralité triomphe — mais qui peut encore démêler chez Kleist le sujet empirique du droit et le sujet transcendantal de la morale? N'est-ce pas en effet le commerçant (et non le sujet moral) qui est réhabilité? Le dénouement du *Prince de Homburg* trahit la même propension à la 'Besonnenheit,' la même évolution vers la mesure qui rapproche Kleist du classicisme goethéen et n'est sans doute pas sans liens non plus avec son "tournant patriotique," compris comme

soumission à la loi de l'État. Toujours est-il qu'il a mitonné un happy end à l'eau de rose, que résume une Natalie elle aussi bien assagi: "Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen, jedoch die lieblichen Gefühle auch" (IV 1 1128). Comme l'a justement souligné Roger Ayrault, Kleist se tire d'affaire dans *Kohlhaas* et dans *Le Prince de Homburg* en distinguant l'État et la "gebrechliche Weltordnung," alors que toute la logique de son oeuvre tendait à les identifier et que seul le sentiment, seule la subjectivité critique étaient susceptibles d'inventer un ordre nouveau.⁶

Mais il y a plus, car ce sujet est critique en un tout autre sens que chez Kant; il est lui-même en crise. Il ne peut se réclamer ni de la raison, ni du sentiment, et la transgression de l'ordre faillible, sa rédemption, n'est ni une création rationnelle, ni l'oeuvre d'une certitude morale inébranlable à la Rousseau. Il règne dans l'ordre de la subjectivité la même faillibilité que dans le monde et ce serait aplatir l'oeuvre de Kleist que de la ramener à un conflit entre la loi du coeur et le monde ou bien encore entre le sentiment et la raison. La confusion du sentiment, la "Verwirrung des Gefühls," ne se laisse pas réduire aux antithèses dualistes; elle participe d'un autre ordre dans lequel se déploie le tragique de Penthésilée et s'affirme sa mission. De sa première lecture de Kant, en 1801, Kleist avait, comme on le sait, tiré la conclusion extrême que le monde de l'expérience n'est qu'apparence. Derrière l'ordre apparent régnerait un hasard aveugle (la lettre du 9 mai 1801 à Wilhelmine parle de "blinden Verhängnis") auquel notre sentiment est en butte. Mais l'infirmité elle non plus ne fournit aucune certitude; dans *La Famille Schroffenstein* (dont la genèse, sous les titres successifs de *La Famille Thierrez* et *La Famille Ghonorez* remonte à octobre 1801) Kleist reprend, parmi bien d'autres thèmes et motifs shakespeariens, la folie et l'aveuglement du Roi Lear. Non seulement le monde est aveugle mais les meilleurs sentiments précipitent l'homme dans le mal; la conscience ne trouve de refuge que dans la folie — ce sera le point de fuite de *La Mort de Danton*.

On peut tenter de comprendre cet autre ordre en montrant que le "und zugleich auch" de Natalie est le noeud de la tragédie de Penthésilée. Celle-ci n'est nullement coupable de privilégier l'un des deux termes de l'opposition — la loi du coeur et l'amour contre la loi de l'État des Amazones, ou l'inverse; c'est là un schéma dramatique traditionnel que Kleist personifie plutôt en Achille. Elle est bien plutôt coupable de vouloir être à la fois et sans mesure pleinement Amazone et pleinement femme et amante (cf. à cet égard la scène 5). Kleist a incarné dans les deux héros de la pièce deux versions très différentes du même conflit: Achille reste le héros classique soumis à l'alternative "entweder, oder"; Penthésilée est au contraire le héros

du "zugleich" — et du "weder, noch" qui résulte de l'impossibilité du "zugleich" et la pousse à transgresser un ordre où règne la logique du tiers exclu. Achille, héros appartenant au monde grec de la mesure que son comportement irréflecti ("unbesonnen") perturbe, tient en quelque sorte lieu d'unité de mesure par rapport à laquelle la dimension de Penthésilée s'affirme. Kleist donne cependant de la mesure une interprétation fort différente de celle des classiques de Weimar et qui se rapproche plutôt de celle de Hegel dans la *Logique*. Les Grecs sont des hommes de l'entendement. La première scène, consacrée à l'exposition du cadre extérieur de l'action ("Du siehst auf diesen Feldern/ Der Griechen und der Amazonen Heer..." v. 3), montre leur étonnement ("Erstaunen" v. 31) face aux événements étranges ("seltsam" v. 39) qui se déroulent sous leurs yeux: l'irruption des Amazones sur le champ de bataille où s'affrontent Grecs et Troyens — irruption incompréhensible, ou plus exactement inconcevable, d'un tiers qui défie toute logique:

Sie muß, beim Hades! diese Jungfrau doch,
Die wie vom Himmel plötzlich, kampfgüstet,
In unserm Streit fällt, sich darin zu mischen,
Sie muß zu einer der Parteien sich schlagen...
...
Was sonst, beim Styx! Nichts anders gibts (v. 50-56).

Pour cette logique du *tertium non datur*, du "entweder-oder," le comportement de Penthésilée et des Amazones échappe à tout ordre rationnel. La partie centrale de cette scène — la relation de la première rencontre entre Achille et Penthésilée — insiste sur l'impossible communication entre leurs deux univers: Penthésilée "n'entend pas" (v. 84), à l'étonnement des spectateurs correspond sur son visage la stupefaction ("Verwunderung" v. 85). Ce n'est pas seulement le cours de l'action qui prend un tour inattendu, c'est la nature même de la réalité qui devient insaisissable, et la troisième partie de la scène (v. 121-239) est pratiquement un commentaire philosophique de cette impuissance de la logique, qui remet en cause les propres convictions antérieures de Kleist telles qu'il les avait exposées dans son tout premier essai, en 1799 — "Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört — auch unter den größten Drangsalen des Lebens — ihn zu genießen." À l'époque les mathématiques et la logique étaient pour lui "les deux fondements de tout savoir" ("die Grundfesten alles Wissens"); ici en revanche "Niemand kann, was sie uns will, ergründen" (v. 156). Toutes les métaphores de ce passage sont significativement empruntées à la physique: "Kein Mensch, das eben ist: wohin wir spähend auch des Gedankens Senkblei fallen lassen" (v. 157sq.).

6 Roger Ayrault, *Heinrich von Kleist* (Paris: Aubier-Montaigne, 1966).

De plus, certaines de ces métaphores étant selon toute vraisemblance empruntées à la physique grecque et peut-être même à celle d'Aristote, la mise en question de la logique prend un sens ontologique; c'est l'ordre du monde en tant que tel qui se trouve ébranlé — du moins celui que lui prêtent la raison et l'ontologie, car cet inconcevable à désormais pour Kleist une réalité en quelque sorte plus réelle que celle des phénomènes auxquels ont affaire nos sens et notre entendement. Dans *Amphitryon* cette autre dimension est désignée avec insistance comme celle du *als ob* kantien, et elle y est aussi celle du divin, de la transcendance (cf. vers 408). "Erstaunen" et "Verwunderung" sont au reste des termes que Kleist emploie toujours en un sens étymologique très fort: ils ont, au début de *Penthesilée*, le sens grec de l'étonnement qui frappe celui auquel le divin se révèle.

Lorsqu'il décrit Penthesilée comme un sphynx (v. 207) Kleist entend cependant souligner l'énigme d'une figure devant laquelle les hommes demeurent fascinés et pétrifiés ("Gedankenvoll...")/Als ob in Stein gehauw vir vor ihr stünden" (v. 63-67) — impuissants (et il y aurait tout un chapitre à écrire sur le thème de la "Ohnmacht": impuissance mais aussi perte de conscience et perte de connaissance, car "Bewußtsein" et "Wissen" sont chez Kleist des synonymes, sans parler des liens avec l'impuissance masculine...). Ce qui nous importe ici, c'est que le comportement énigmatique ("rätselhaft") de Penthesilée apparente cette dernière à une transcendance conçue comme énigme et non comme un ordre supérieur garantissant le sens du monde. On peut appliquer à l'attitude des Grecs face à elle les paroles de Sylvester dans *La Famille Schroffenstein*: "Tu me regardes sans doute comme une énigme? Console toi, Dieu en est une pour moi." Si les hommes de l'entendement — qui sont en fait "unwissend," privés de savoir (v. 105) — sont condamnés à des décisions qui font de tous leurs actes et de leur "Klugheit" (l'habileté technico-politique qui a partie liée chez Kant avec le "Verstand"), voire même de leur "Vernunft," puisque Kleist ne la distingue guère du "Verstand," l'expression d'une déraison ("Wahn" v. 111) et les voue donc à la folie, la dimension qu'incarne Penthesilée n'est pas celle d'une transcendance dont la lumière viendrait éclairer le chaos du monde; elle aussi est "verwirrt," en proie à un chaos intérieur, et c'est par là qu'elle participe d'une transcendance énigmatique qui est elle-même chaos (ce chaos dont Büchner fera le nouveau Messie, dont la folie est le message). En sorte que s'esquisse ici l'idée d'une théologie démiurgique qui s'incarnera à la fin de la tragédie dans le personnage de Penthesilée. Ce que les hommes prennent pour Dieu est le chaos, la "Verwirrung" de leur propre âme; mais c'est aussi par cette confusion intérieure que Penthesilée renoue avec l'indistinction d'une absolue identité originelle, un "alles zugleich" qui est devenu impossible pour cet homme moderne que représente déjà Achille, l'homme de la raison et de la mesure.

Les deux scènes parallèles du premier acte (4 et 5) consacrées aux deux protagonistes du conflit tragique opposent de façon apparemment traditionnelle la loi et l'amour, et c'est bien en effet parce que les termes de ce conflit sont les mêmes pour Achille et pour Penthesilée que les deux héros sont destinés à une collision tragique. Mais, tandis qu'Achille tranche, avec une insouciance et une témérité juvéniles, ce dilemme en faveur de l'amour (587-615), Penthesilée en vit l'insoluble contradiction comme une remise en cause non seulement de sa qualité d'homme et, en l'occurrence, d'État mais également de sa nature (de sa qualité d'homme et, en l'occurrence, de femme). La loi, et du même coup le conflit, restent extérieurs à la nature d'Achille, tandis que chez Penthesilée, qui ne peut être elle-même qu'en tant qu'Amazone et pour qui la citoyenneté et l'humanité sont donc indissociables, la loi est complètement intériorisée. Si Achille peut "choisir" entre l'amour et la guerre, Penthesilée, on le sait, ne peut connaître l'amour que comme l'accomplissement de la guerre. Totale "aliénation" à un ordre dans lequel la subjectivité et le politique sont censés se confondre, elle ne pourra trancher le conflit qu'en transgressant cet ordre.

Il importe en outre de souligner que le respect de la loi ne protège nullement de la faute mais bien au contraire la provoque. Car en jetant son dévolu sur Achille, Penthesilée n'enfreint nullement la loi des Amazones; sa culpabilité résulte seulement du fait qu'elle se donne à lui sans l'avoir vaincu — ce que cependant elle ignore puisqu'elle commet l'acte d'amour dans la même inconscience que la Marquise d'O... ou Alcène dans *Amphitryon*. Cette conception du tragique s'inscrit dans le contexte du "retour aux Grecs" qui marque la première décennie du XIX^e siècle (traduction de Sophocle par Solger en 1809 et *Conférences sur la philosophie de l'art* de Schelling). Schelling donne en exemple Oedipe, dont le destin s'accomplit "à son insu" ("ihm selbst unbewußt") et il y voit "la seule forme de tragique authentique" ("das einzig wahrhaft Tragische").

Des criminels dont les méfaits sont prémédités ne sont pas tragiques à ses yeux. Il note cependant que cette conception n'est plus compatible avec le christianisme, dont la vision dualiste du monde distingue non seulement clairement le Bien et le Mal mais suppose la responsabilité consciente d'une subjectivité morale. Comme l'a souligné Benno von Wiese, seule la notion de chute ("Sündenfall"), de péché originel, peut fonder la conception chrétienne de la faute.⁷ Or, pour Kleist cette chute nous livre à une modernité dans laquelle Dieu et les valeurs deviennent inconcevables. La faute, le péché n'a pas eu lieu une fois pour toutes, de telle sorte que nous pourrions encore nous référer à un ordre de valeurs, aussi problématiques

7 Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Heibel* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1948).

fussent-elles, elle se reproduit pour chaque individu, qui, face au chaos d'une normativité problématique, cherche désespérément une réponse dans son propre chaos intérieur. De là résulte sa vocation de rédempteur et de fondateur d'un autre ordre qui doit mettre fin à la fois à la confusion des valeurs et à la confusion des sentiments. Le moment de l'inconscience, qui le coupe du monde de l'entendement, de la conscience et de la loi, en est la condition sine qua non. "Sujet" du chaos, il est alors aussi le génie démiurgique qui peut en faire sortir un ordre nouveau.

Penthésilée, en d'autres termes, ne peut plus être un héros classique — c'est à Achille que Kleist, à des fins de contraste, a réservé ce rôle; sa mission est de recréer un ordre à la fois au-delà du désordre qu'est l'ordre vicié du monde ("gebrechliche Weltordnung"), et au-delà de cet autre désordre la confusion des sentiments. Kleist reprend certes, implicitement, le conflit d'Antigone entre la loi de la Cité et la loi du cœur mais il ne peut, bien évidemment, lui apporter la même solution que Sophocle puisqu'en Penthésilée le désordre de la loi et le désordre du cœur se confondent. C'est du reste pourquoi elle deviendra "à son insu", en intervenant par son propre désordre intérieur contre le (dés-)ordre extérieur, une figure moderne de rédempteur. Kleist inaugure une dramaturgie du "weder-noch," une dramaturgie radicalement antinomique qui n'affirme ni le triomphe final de l'ordre ni, du reste, celui du sentiment. Il les transgresse bien plutôt l'un et l'autre en portant leur conflit, chez Penthésilée, au paroxysme d'un embrassement réciproque qui ne peut s'apaiser que dans l'innommable au-delà d'un nouvel ordre irréprésentable. C'est cette dimension chaotique de l'invention d'un autre ordre qui fait de Penthésilée, en un sens encore à préciser, un héros *sublime*.

Cette dimension du sublime peut être appréhendée à partir des scènes 14 et 15, auxquelles nous nous sommes déjà référés. Nous les avons qualifiées d'"idylle"; elles assimilent en effet la question de l'État à celle du Beau. Le récit n'y est possible que dans l'ordre de l'illusion, d'un 'schöner Schein,' qui suspend provisoirement l'action tragique, en sorte que le récit de la philosophie de l'histoire s'y voit assigner le statut d'une domestication du sublime — organisation en récit et équilibre provisoire des tensions dans un discours ordonné qui semble rendre commensurables l'ordre et le désordre ("schönes Maß"), comme si en quelque sorte la troisième Critique de Kant s'y accomplissait comme organon politique. Mais, car tel est le propre du Beau, cette mesure est de l'ordre de l'apparence; elle ne peut être, comme le dit expressément Kant (*Critique de la faculté de juger*, § 22), qu'une "imitation formelle." Les Grecs ont vaincu (scènes 10 à 12) pendant que Penthésilée était inconsciente, et c'est cette inconscience qui lui permet, aux scènes 14 et 15, de communiquer avec Achille car elle met hors jeu l'opposition de l'être et de la conscience, du "Sein" et du "Bewußtsein," d'une

part et, d'autre part, l'opposition entre ces deux ordres et la "troisième dimension" dans laquelle évolue Penthésilée. Même l'inconcevable semble alors communiquer avec l'ordre "achillien" de la conscience et du réel. Mais il est vrai aussi que Penthésilée se déclare en cet instant "plus prête que jamais à mourir": ce que le Beau réalise sous la forme de l'apparence relève en effet d'un au-delà qui est précisément la dimension du sublime.

L'État, déclare Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique*, est "la plus belle des œuvres d'art." Cette œuvre d'art moderne est-elle possible? Telle est la question que pose Penthésilée en reprenant à nouveaux frais le problème de la médiation entre le Sublime et le Beau et c'est pourquoi il importe de bien comprendre ce qui distingue cette conception du sublime de celle de Kant ou de Schiller.

Tant qu'elle vit dans le monde clos, uniquement féminin, des Amazones, Penthésilée est le type même du personnage que Schiller dirait "naïf," être de sentiment en harmonie avec la nature animée et inanimée, y compris ses victimes: "Den Pfeil, der eines Ebers Busen traf, Rief sie zurück, es hätte sie sein Auge, Im Tod gebrochen, ganz zerschmelzt in Reue, Auf Knien vor ihm niederziehen können!" (v. 2691). La loi du Royaume des Amazones la condamne cependant à sortir de cet état de nature puisqu'elle doit vaincre un adversaire pour en être aimée et le tuer après avoir été fécondée par lui. Sorte de codification de l'ordre vicié du monde, de la "gebrechliche Einrichtung der Welt," la loi met en marche l'histoire en imposant à l'individu de revivre pour son propre compte la chute hors du paradis originel. Le Comte Wetter vom Strahl dans *La Petite Catherine de Heilbronn* et Achille dans *Penthésilée* sont les représentants du monde de l'histoire et, en même temps, les messagers inconscients du destin historique auquel sont livrées la Petite Catherine (Käthchen) et Penthésilée ou, plus exactement, qui fait irruption dans le monde clos où elles vivaient (à cet égard le "viol" de la Marquise d'O... est sans aucun doute l'image la plus explicite de cette pénétration). Portée tout autant par la grâce divine que par sa propre grâce (la "Anmut" schillérienne), Käthchen traverse avec l'assurance de la marionnette dont parle Kleist dans son essai "Sur le théâtre de marionnettes" le désordre et la confusion de l'histoire; l'unité de la personne, du sentiment et du monde se rétablit au terme de la pièce comme si, en fait, elle n'avait jamais été réellement ébranlée. Chez Penthésilée, au contraire, cette unité éclate par l'exacerbation des contradictions entre l'ordre et le sentiment d'une part, les sentiments eux-mêmes d'autre part. Tandis que les événements travaillent pour Catherine et lui font franchir "à son insu" les obstacles que dresse sur sa route un destin incompréhensible mais bon, Penthésilée doit sans cesse faire violence aux événements et à sa propre nature; pour elle, le monde de l'histoire n'est nullement régi par la garantie téléologique d'un ordre merveilleux ("Wunderbau der Welt"), la

rupture entre le monde et ses sentiments d'une part, ses propres conflits intérieurs d'autre part s'aggravent tout aussi irréversiblement que la finalité, dans *La Petite Catherine*, est infaillible. La fin heureuse de *La Petite Catherine* tient au fait que l'ordre, pour n'être point perceptible au départ, n'était que troublé en surface et imperturbable en profondeur, la fin tragique de *Penthésilée* au fait qu'elle ne retrouve pas un tel ordre mais doit aller de plus en plus loin vers un ordre encore à inventer. Tandis que la médiation du beau et du sublime s'accomplit dans *La Petite Catherine* par la marche gracieuse de Kätchen à travers l'histoire, elle implique dans *Penthésilée* le passage par l'horreur.

C'est là sans doute ce qui, à juste titre, a le plus frappé les contemporains et les commentateurs. Le ressort de l'émotion tragique n'a plus aucune mesure, dans *Penthésilée*, avec la crainte et la pitié de la dramaturgie lessingienne et classique, et Kleist, avec beaucoup d'insistance, ne cesse du reste d'associer au terme terreur ("Schrecken") les qualificatifs "atroce," "effroyable," "abominable" ("entsetzlich," "gräßlich," "scheußlich" — cf. en particulier la scène 24, où le meurtre d'Achille est qualifié d'atrocité, "Greueltat"). La question est de savoir si cette montée du terrible vers l'horrible est de nature, comme dans le cas du "Schreckhafterhabenes," de l'effroi sublime kantien, à susciter chez le spectateur le sentiment du sublime dont Schiller fait la finalité de l'émotion tragique. Le "mécanisme" par lequel l'effroyable suscite, chez Kant, le sentiment du sublime est, on le sait, le suivant: tandis que la beauté est ressentie comme telle en vertu de l'harmonie entre la représentation et le jugement, l'objet ou le spectacle sublime détruit par sa démesure — son "défaut de convenance" ("Mangel an Angemessenheit") cette harmonie mais révèle précieusement par là en l'homme "une faculté de l'âme qui surpasse toute mesure des sens" et relève exclusivement de la Raison, par opposition à l'entendement: "C'est en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés que la nature suscite les idées de la Raison" (*Critique de la faculté de juger* § 24). Tel semble bien être le registre dans lequel se situe d'emblée, comme on l'a vu, l'action de *Penthésilée*: la destruction de l'harmonie et de la mesure. Dès les premières scènes cette dernière est dénoncée comme relevant de l'entendement et Kleist, présentant les Grecs comme des hommes de l'entendement, montre la vanité de leurs raisonnements, tant dans l'ordre des lois scientifiques que dans celui du droit (cf. notamment à la scène 5 v. 672sq). *Penthésilée*, en revanche, si elle peut être qualifiée de personnage "naïf," ne s'en situe pas moins d'entrée dans le registre du sublime, dans une dimension où non seulement les limites de la connaissance d'entendement sont dépassées mais également celles du Beau comme harmonie des sens et de l'entendement (cf. v. 245sq). La façon dont cette guerre participe aux combats dépasse toute mesure; elle exprime une

force, une violence naturelle qu'il est impossible de maîtriser intellectuellement ou physiquement et que Kleist désigne expressément comme "chaotique" (v. 269), par opposition à un art discipliné par la raison ("wohlgeübte Kunst" ou "vielgeübte Kunst" v. 266). L'éclair ("Wetterstrahl"), le feu ("Schmelzen"), le torrent, les abîmes ("Abgrund," "graue Tiefe") ... sont autant d'images qui autorisent à mettre cette violence sauvage en relation avec le sublime kantien. Aucun obstacle ne l'arrête, pas même les parois rocheuses les plus abruptes ("Felsenwände," "ragendes Geklüfte"); *Penthésilée* est "comme privée de jugement" ("wie geraubt des Urteils"): le spectacle auquel assistent les Grecs n'a plus rien à voir avec les modalités propres au Beau, lesquelles supposent la médiation entre la représentation et le jugement. Kleist ne se prive d'ailleurs pas de souligner, à des fins de contraste, le plaisir esthétique éprouvé par les Grecs lorsque leurs chars sont prêts au combat et "bien ordonnés" ("Das Fahrzeug steht, die Rosse auch, geordnet" v. 333).

Dans la mesure cependant où Kleist, après sa lecture de Kant se refuse à distinguer, comme le faisait ce dernier, entre l'entendement et la raison, le sublime kleistien, à la différence du sublime kantien ou schillerien ne saurait initier au suprasensible de la Raison. Son statut est beaucoup plus complexe. Force chaotique, il a partie liée avec le chaos dans l'ordre naturel et avec la "Verwirrung" dans l'ordre subjectif, donc également avec la "Gebrechlichkeit der Welt," et c'est paradoxalement la "Verwirrung" qui va se révéler être la force permettant de transgresser en quelque sorte de l'intérieur le désordre objectif et subjectif. Pouvoir du sentiment, non dans son infaillibilité mais au contraire par ce qui provoquent ses erreurs terribles, le sublime kleistien n'est pas de l'ordre de la raison mais de l'ordre de la déraison. Aux antipodes de la dramaturgie classique, c'est, chez Kleist, l'hybris qui est salvatrice. Cette conception présente des parentés manifestes avec l'inflexion que Schelling fait subir à la théorie kantienne du sublime. Schelling écrit dans sa *Philosophie der Kunst*: "Die absolute Formlosigkeit ist eben die höchste, die absolute Form, wo sich das Unendliche in ein Endliches faßt, ohne von seinen Schranken berührt zu werden" (*Sämtliche Werke* V 109). Le sublime ne se révèle pas seulement à travers et au-delà de l'ébranlement subjectif que suscite le spectacle du chaos, il s'identifie désormais avec ce chaos — un chaos créateur qui "agit" l'artiste, le génie. Aussi Schelling évoque-t-il la "contrainte" ("Zwang") à laquelle les artistes disent obéir et, dans une lettre à A.W. Schlegel datée du 21 octobre 1802, il reproche à ce dernier de ne pas s'intéresser assez, dans les *Conférences sur la philosophie de l'art*, au côté inconscient ("bewußtloser Anteil") de la création poétique. L'art a pour fonction de représenter dans l'oeuvre l'accord des forces antagoniques, de la liberté et de la nécessité éprouvée comme "Schicksal," et de révéler ainsi "le fondement universel d'une

harmonie préétablie entre le conscient et l'inconscient" ("den allgemeinen Grund der prästabilierten Harmonie zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen" III 615), c'est-à-dire l'unité d'un "Urgrund" chaotique originel auquel ont part la nature et l'homme. C'est pourquoi l'oeuvre d'art met en scène — en particulier la tragédie — l'affrontement de l'inconscient et du conscient, de la nécessité et de la liberté, ainsi que leur réconciliation. On a parfois prétendu (par exemple Benno von Wiese) que Schelling ne faisait par là que confirmer la structure du tragique et prônait à son tour la réconciliation, puisque le sublime naît chez lui de l'accord ultime entre liberté et nécessité. C'est oublier cependant qu'il y voit l'oeuvre, génialement inconsciente (et n'accédant qu'ainsi à la conscience), d'un génie puisant sa force de conciliation dans cette partie mystérieuse du "Gemüt" dont l'accès au sublime de la morale reste chez Kant énigmatique. Telle est la "Verwirrung"; à la fois destructrice et dynamique, elle scelle en même temps le destin tragique de Penthésilée et sa mission rédemptrice. En lui faisant ignorer et transgresser la loi, elle fait d'elle la fondatrice d'un autre ordre.

En parlant de "ces jeunes hommes qui écrivent un théâtre qui n'existe pas encore," Goethe n'a pas seulement fustigé la démesure et l'absence de forme ("Formlosigkeit") de la pièce — sa rupture avec la forme classique de la tragédie, son absence d'actes, la violence de son langage —, il a en fait parfaitement caractérisé l'enjeu de la tragédie kleistienne: si ce théâtre, difficilement représentable, n'est décidément aussi guère présentable, c'est bien qu'il a pour objet l'irreprésentable. C'est, radicalisé, le "Mangel an Angemessenheit" du sublime kantien que traduit la violation délibérée des deux exigences canoniques du théâtre classique — la bienséance et la vraisemblance — par le monstrueux et le contre-nature; et le fait que le meurtre d'Achille soit raconté par Meroe n'y change rien car si Hugo dans la *Préface de Cromwell* pouvait ironiser sur les récits classiques ("Vraiment! mais conduisez-nous donc là-bas! On doit bien s'y amuser, cela doit être beau à voir!") l'absence de sympathie de Meroe pour Penthésilée permet à son récit d'exhiber sans aucune retenue et dans toute sa démesure l'horreur du dénouement. L'abolition de la convenance est indissociable de celle de la loi, c'est-à-dire de l'arbitraire de la convention: le retour au chaos monstrueux et sublime inaugure une nouvelle fondation qui relève cependant d'un théâtre "qui n'existe pas encore"; la fusion du sublime et de l'empirique ne peut être que "sans forme" et c'est bien là, comme on va tenter de le montrer à partir de Hölderlin et de Büchner, la croix de la communauté.

II. LA COMMUNAUTÉ IMPOSSIBLE

Empédocle et Penthésilée: le rapprochement peut étonner. Pourtant, comme Penthésilée chez Kleist, Empédocle est le seul personnage tragique par lequel Hölderlin ait tenté de représenter l'irreprésentable, dans un drame significativement inachevé. L'oeuvre d'Empédocle — la communauté impossible — commence en quelque sorte là où s'achève la pièce de Kleist, mais elle se termine aussi de la même façon: par le retour au chaos originel. Empédocle, poète, penseur et homme politique, est indéniablement une projection de Hölderlin lui-même, que la terreur de l'irreprésentable précipite dans la folie comme Empédocle se précipite dans l'Etna; dans l'ode de l'été 1800, *Empedokles*, seul l'amour, c'est-à-dire le lien communautaire que le péché originel (et la loi) de l'État des Amazones interdisait à Penthésilée de réaliser, retient Hölderlin:

Und folgen möcht ich in die Tiefe,
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden.

Empédocle est aussi l'unique figure hölderlinienne qui incarne — de façon nécessairement inadéquate — ce tiers exclu de la rationalité que serait le Prince de la Fête s'il pouvait advenir pour inaugurer une synthèse qui ne se laisse identifier ni à la conjugaison de la Grèce et de l'Hespérie ni aux deux incarnations divines qui symbolisent leur rencontre et leur fraternité (non point du reste en Dieu mais en un Autre): Dionysos et le Christ. Chez Kleist, Achille et Penthésilée incarnent au fond les deux conceptions opposées par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*: Achille, déchiré par les chiens de Penthésilée, prend sur lui les traits du héros de la tragédie classique et permet à Kleist d'inaugurer en Penthésilée une autre conception du tragique. Il est en quelque sorte, dans cette tragédie à deux héros et à double dénouement, le dédoublement de Penthésilée, son objectivation apollinienne; victime de son Hybris, puni pour sa présomption, il meurt et peut être plaint. Chez Penthésilée en revanche la catharsis est d'une tout autre nature; seule la Grande-Prêtresse interprète son comportement comme oubli de la loi et de la "Sittsamkeit" — comme une faillibilité de l'individu ("Gebrechlichkeit des Individuums") qui justifie a contrario l'ordre. Prothoe, au contraire, l'Amazone la plus proche de Penthésilée, reconnaît en elle une force qui excède précisément la mesure de l'ordre et se trouve du même coup vouée à un affrontement prométhéen avec lui. Le déchaînement "abominable," pour parler comme Kleist, qui caractérise cet affrontement n'a pas été sans raisons qualifiées de dionysiaques — entre autres par Gottfried

Benn et par Georg Lukács⁸ —; il rejoint de fait la définition nietzschéenne de la "vraie tragédie," dans laquelle le vrai héros est toujours Dionysos (*La Naissance de la tragédie* § 10). De même que Penthésilée est donc une rédemptrice dionysiaque, Empédocle réunit chez Hölderlin, en leur donnant toute leur portée politique, les traits de Dionysos et du Christ — dans un autre cadre: non plus le moment de la (re-)fondation mais celui de l'établissement de la communauté. Je m'explique. Empédocle se fonde dans la nature pour prouver, disent certains, sa divinité et il se serait par là identifié au destin de Dionysos. Empédocle fit aussi des miracles et c'est par quoi il s'acquit l'attachement d'une communauté. Cette réputation de thaumaturge est notamment rapportée par Diogène Laërce:

Saturos déclare qu'il a assisté à des expériences de magie faites par Empédocle... Timée, au livre XVIII, déclare que le personnage fut admiré en de nombreuses circonstances. Justement, un jour que les vents étiens soufflaient violemment au point de mettre à mal les récoltes, il ordonna d'écorcher des ânes pour confectionner des peaux et les fit disposer tout autour sur les collines et les sommets afin de retenir le vent; le vent ayant cessé, on l'appela 'Empêche-Vent'. Héraclide déclare, dans son livre *Des maladies*, qu'il décrit à Pausanias les phénomènes de catalepsie ... La catalepsie, au dire d'Héraclide, correspondait au cas suivant: pendant trente jours il interrompit la respiration d'une femme et maintint son corps sans pulsations...⁹

Quant au mystère de sa mort, le même Diogène Laërce rapporte que "selon Hippobote il se leva et se dirigea vers l'Etna, puis, arrivé près du cratère de feu, plongea et disparut, voulant confirmer sa réputation d'être un dieu" (ibid. 322). Ce n'est là qu'une des versions, mais manifestement une de celles dont s'inspire Hölderlin, suivant Horace:

En voulant
Passer pour dieu immortel, Empédocle
Se jeta de sang froid dans le brûlant Etna,
La loi doit concéder le suicide au poète:
Le sauver malgré lui, c'est donc l'assassiner. (*Art poétique* v. 458sq)

On ne saurait non plus, pour comprendre le destin de ce personnage dionysiaque et christique, oublier le rôle des Saturnales dans le fragment d'Hölderlin, car ce sont elles avant tout qui suggèrent l'indissociabilité entre son destin et un renversement de l'ordre établi. Lors des Saturnales en effet,

8 "Penthésilée ist eine dramatisch geordnete, versgewordene reine Orgie der Erregung" Gottfried Benn 1953, cité d'après Helmut Sembdner, Hrg., *Heinrich von Kleists Nachruhm* (Bremen: Dietrich, 1967) 606.

9 Diogène Laërce, *Les Présocratiques* (Paris: Gallimard, 1988) 326.

les esclaves sont admis à la table des maîtres et le bonheur mythique du règne de Saturne restauré. Or, le règne de Saturne, dans l'ode de 1801 "Natur und Kunst, oder Saturn und Jupiter,"¹⁰ c'est le mythe d'un état de nature antérieur à la chute dans la temporalité et au règne de la loi (Jupiter), à la domination. "Réformateur religieux et homme politique" ("Grund des Empedokles"¹¹) Empédocle est investi de la mission de cette restauration. Il doit être le médiateur entre la verticalité de la transcendence ou de l'origine et l'horizontalité de la communauté historique, entre le mythe et le logos, la nature et l'art. "So ist Empedokles ein Sohn des Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst, in denen die Welt vor seinen Augen erschien" (v. 118). Cette médiation est un combat ("In der Mitte liegt der Kampf des Individuums" v. 117) qui doit porter à la limite les deux principes contradictoires pour rendre possible leur authentique médiation, la médiation de l'universum aorgique dans toute sa plénitude avec l'individualité organique de l'existence particulière:

In der Mitte liegt der Kampf und der Tod des einzelnen, derjenige Moment, wo das Organische seine Ichheit, sein besonderes Dasein, das zum Extrem geworden war, das Aorgische seine Allgemeinheit nicht wie zu Anfang in idealer Vermischung, sondern in realem höchstem Kampf ablegt, indem das Besondere auf seinem Extrem gegen das Extrem des Aorgischen sich tätig immer mehr verallgemeinert, immer mehr von seinem Mittelpunkt sich reißen muß, das Aorgische gegen das Extrem des Besonderen sich immer mehr konzentriert und immer mehr einen Mittelpunkt gewinnen und zum Besonderen werden muß, wo dann das aorgisch gewordene Organische sich selber wieder zu finden und zu sich selber zurückzukehren scheint, indem es an die Individualität des Aorgischen sich hält, und das Objekt, das Aorgische sich selbst zu finden scheint [je reviendrai sur ce "Schein"], indem es in demselben Moment, wo es Individualität annimmt, auch zugleich das Organische auf dem höchsten Extrem des Aorgischen findet, so daß in diesem Moment, in dieser Geburt der höchsten Feindseligkeit die höchste Versöhnung wirklich zu sein scheint. Aber die Individualität dieses Moments ist nur ein Ereignis des höchsten Streits, seine Allgemeinheit nur ein Ereignis des höchsten Streits... (Ibid. 117)

On aura saisi ce qui unit Empédocle et Penthésilée: chez l'un comme chez l'autre la réconciliation authentique n'est pas conciliation; le milieu ("Mitte") ne peut être trouvé qu'au terme d'une exacerbation des conflits. Comme Hölderlin le développe dans tous ses fragments contemporains d'Empédocle

10 Le "triptyque" auquel j'ai fait allusion en introduction comprend une étude sur cette ode sous le titre "Mythos und Moderne bei Friedrich Hölderlin" dans *Kunst und Natur, Wiener Festwochen 1990* (Wien: Böhlau, à paraître).

11 Günther Mieth, Hrg., *Sämtliche Werke und Briefe* (München-Wien: Hanser, 1970) 126.

l'unité originelle ("ideale Vermischung wie im Anfang") est vouée à se dissocier ("entzweien"), à entrer dans le règne du conflit et de la disharmonie pour pouvoir être connue et éprouvée par le sentiment. Il en résulte que le médiateur, en l'occurrence Empédocle, est, en tant que celui qui sent le plus, nécessairement aussi celui en qui le conflit atteint son paroxysme:

Ein solcher Mensch kann nur aus der höchsten Entgegensetzung von Natur und Kunst erwachsen, und so wie (ideal) das Übermaß der Innigkeit aus Innigkeit hervorgeht, so geht dieses reale Übermaß der Innigkeit aus Feindseligkeit und höchstem Zwist hervor. (Ibid. 119)

Peut-on mieux caractériser Penthésilée? Comme chez cette dernière ce passage à la limite provoque cependant aussi ce qu'on peut appeler une implosion. Présupposant l'hybris de l'individu qui prend sur lui ce destin, elle implique aussi sa mort. Il est vrai que cette interprétation en fonction de l'hybris et de la faute ne convient vraiment qu'à la première version du fragment. Dans la troisième, qui s'appuie sur le "Grund des Empedokles," l'action ne commence que sur l'Etna, après qu'Empédocle a quitté Agrigente, et elle prend ainsi ses distances avec la conception traditionnelle de la tragédie. Hölderlin en renforce par là même la portée: l'individu, le héros, n'est qu'une figure de l'individualité, son destin n'est que la représentation exemplaire du combat pour la médiation. Il ne s'agit plus de la nécessaire, fatale défaite d'une hybris subjective dressée contre un ordre immuable; les données du tragique sont bien plutôt inversées puisque l'universel a besoin du particulier pour se faire connaître et se rendre sensible tout en devant aussi refuser son identification avec un individu, car "sinon l'universel se perdrait dans l'individu" (ibid. 121). L'universel reste incommensurable et *irreprésentable*. "Das Schicksal seiner Zeit, die gewaltigen Extreme, in denen er erwuchs, forderten nicht Gesang, wo das Reine in einer idealischen Darstellung ... aufgefaßt wird, es erforderte ein Opfer" (ibid. 120). Empédocle n'a donc pas commis de faute, il a été commis au destin tragique de la médiation d'un milieu, d'une communauté impossible.

En ce point se nouent dans le "Grund des Empedokles" deux lignes de réflexion que nous devons nous efforcer d'articuler car seule leur conjonction permet de saisir ce qui nous motive ici: le moment de la médiation entre la verticalité de la fondation et l'horizontalité de l'histoire.

Là où il y a représentation, se déploie l'espace du "Schein"; nous sommes alors dans le règne de l'art ("Kunst"), et c'est pourquoi Hölderlin dit d'Empédocle: "Er scheint nach allem zum Dichter geboren" (ibid. 120). Il déploie dans l'ordre du Beau ce qui excède ce dernier; le Sublime. On ne peut en effet séparer les réflexions de Hölderlin sur la tragédie de celles qui sont nées au même moment et dans la même mouvance. Pour Schelling, j'y

reviens, l'oeuvre d'art est au premier chef la tragédie, dont l'enjeu est la résolution de la contradiction entre une activité infinie et une activité finie (aussi provisoire que soit évidemment cette résolution, comme le souligne Hölderlin: "Die Probleme des Schicksals, in denen er erwuchs, sollten in ihm sich scheinbar lösen, und diese Lösung sollte sich als eine scheinbare, temporäre zeigen..." ibid. 121sq): l'infini est représenté de façon finie ("endlich dargestellt" *Philosophie der Kunst* III 620) et c'est précisément cela que Schelling appelle beauté: "Das Unendliche dargestellt ist Schönheit" (ibid.). Le Beau est la façon dont le sublime se manifeste dans l'ordre de la finitude. Tout comme Schelling estime cependant qu'il n'existe entre le Beau et le Sublime aucune différence qualitative ("kein qualitativer und wesentlicher Gegensatz, sondern nur ein quantitativer Gegensatz" ibid. 469), Hölderlin peut dire d'Empédocle

[daß] er ... dadurch aber und durch seinen Tod die kämpfenden Extreme, aus denen er hervorging (et dont il n'est donc que le représentant) schöner versöhnt und vereinigt als in seinem Leben. ("Grund des Empedokles" op.cit. 118)

Sa mort n'est ni un échec ni le simple retour à un ordre immuable mais une médiation plus grande et "plus belle" entre l'irreprésentable et sa représentation. Mais Empédocle devait néanmoins disparaître pour que cet "excès progressif" (pour le formuler dans le vocabulaire du romantisme d'léna) puisse vraiment s'exprimer. Si, cependant, par sa mort il n'est pas seulement sublime mais "plus beau," c'est qu'en dissipant "l'illusion heureuse (béate) de l'union" ("der glückliche Betrug der Vereinigung" ibid. 118), la trompeuse résorption du Kairos de la fondation dans le "Schein" de la communauté par une identification ponctuelle et pour cette raison même individuelle, fugitive et destinée à périr, il incarne (c'est la deuxième ligne de réflexion) le destin d'une communauté rédimée et refondée. On ne peut en effet dissocier Hölderlin de la quête du romantisme d'léna et ignorer que, même s'il finit par placer Empédocle seul sur l'Etna, il n'a cessé de penser son rapport à la communauté existante d'Agrigente (fidèle du reste en cela à la tradition) et que le "Grund des Empedokles" concerne avant toutes choses la signification du destin d'Empédocle pour la communauté. C'est en elle que doit en effet s'accomplir la médiation du sublime par le beau; elle est en ce sens oeuvre d'art ("Kunstwerk") et c'est pourquoi Empédocle est à la fois poète et homme politique (conformément là encore aux témoignages rapportés). Dans le *Frankfurter Plan* (première ébauche de la pièce, 1797) l'excès du sublime par rapport au beau se traduit dans le portrait d'un Empédocle littéralement excédé par la culture des Agrigentins:

Empedokles, durch sein Gemüt und seine Philosophie schon längst zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäftes, alles nach verschiedenen

Gegenständen gerichteten Interessen, ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt ... nimmt ein besonderes Ärgernis an einem Feste der Agrigentiner ... und nimmt von jenem Ärgernis ... Veranlassung, seinem geheimen Hange zu folgen, aus der Stadt und seinem Hause zu gehen und sich in eine einsame Gegend des Ätna zu begeben. (*Sämtliche Werke und Briefe* II 9)

Ce thème ("der Zerfall des Volks mit Empedokles") est du reste repris par la troisième version (cf. *ibid.* 129). L'excès ou l'excédent de représentation se trouve ainsi assigné à la médiation "plus belle" encore du sublime par une communauté à venir. Le destin d'Empédocle est un martyr dans lequel "der ganze Mensch das wirklich und sichtbar wird, worin das Schicksal seiner Zeit *sich auflösen scheint*" (121). C'est nous qui soulignons). Il est certes inscrit dans l'histoire puisque celle-ci est la condition sine qua non de la manifestation de la nécessité d'une médiation mais il est clair qu'il excédera toujours sa réalisation historique et c'est déjà pourquoi — selon la tradition à laquelle la première version fait écho — Empédocle refuse la couronne que les Agrigentins lui offrent pour légaliser sa divinité en des termes parfaitement clairs: il invoque l'excès de l'irreprésentable médiation.

So wagt's? Was ihr geerbt, was ihr erworben,
Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt,
Gesetz und Brauch, der alten Götter Nahme,
Vergeßt es kühn, und hebt wie Neugeborene,
Die Augen auf zur göttlichen Natur.

Empédocle est donc la victime tragique nécessaire de l'irreprésentable, le personnage tragique en qui la médiation impossible du Beau et du Sublime, de la communauté et de sa (re-)fondation s'accomplit tout en demeurant inachevable: "So sollte Empedokles ein Opfer seiner Zeit werden. Die Probleme des Schicksals, in dem er erwuchs, sollten in ihm *sich scheitern lösen*" (*Ibid.* 121). C'est nous qui soulignons). C'est aussi pourquoi nous avons bouleversé la chronologie et traité de Penthésilée avant Empédocle — bien que cette chronologie révisée ne traduise rien de plus que la persistance d'un enjeu. Car, après tout, Penthésilée n'est elle-même que le double de Kätchen et elle ne résoud rien par son martyr rédempteur. Elle ne fait que réouvrir la béance entre l'ordre merveilleux et l'ordre déficient ("gebrechlich"). Hölderlin, pour sa part, dialectise cette alternative en partant de la nécessité tragique de l'irréconciliation — de la communauté impossible. Il n'en reste pas moins qu'Empédocle n'est pas seulement le "pendant" de Penthésilée mais aussi son inversion tragique et, contrairement à ce que le tragique devrait produire, son inversion désespérante. Tandis que la transcendance de la rédemption s'incarne en Penthésilée, la verticalité à une fonction et une signification exactement inverses chez Empédocle: en se

précipitant dans l'Étna il traduit l'impossibilité d'une réalisation spatiale et temporelle de la communauté rédimée.

III. LES STRATÉGIES OBLIQUES: L'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE

Le kairos révolutionnaire de la fondation crée, comme césure dans le continuum historique, une vacance de la Loi dans laquelle s'engouffre et éventuellement s'abîme le sublime. Instant d'exception où se recoupe pour s'accomplir l'un dans l'autre l'horizontalité du devenir historique et la spatialité de la communauté d'une part, la verticalité d'une transcendance religieuse ou morale d'autre part. C'est pourquoi aussi les moments révolutionnaires sont propices à l'apparition de Messies, et éventuellement aussi de faux Messies. La spatialité dans laquelle une communauté s'organise — au sens fort du terme, c'est-à-dire comme incarnation dans un corps social qui doit prendre la relève du corps du Roi et de son identification organiciste à "ses États" —, cette spatialité est croisée par une verticalité qu'elle avait assimilée et domestiquée. Le divin reprend son indépendance, il rompt les liens qui l'identifient à la temporalité immanente de la communauté. Cette rupture est en même temps toujours le moment fondateur de l'histoire, car la temporalité immanente de la communauté est en fait sans histoire et tend uniquement à la reproduction. L'instant impose une hiérarchie à ce temps immobile de la reproduction, il lui impose de s'ordonner à la fois selon la loi d'un changement et en référence à la loi transcendante qui doit dès lors inspirer ce changement et qu'on inscrit alors sur l'axe du temps. Non seulement il importe de ne pas sous-estimer ce qu'il y a de terreur (cf. *Penthésilée*) et donc aussi de terrorisme dans cette intervention messianique mais également ce que l'on pourrait appeler le schème d'échec de l'apocalyptisme: la fuite en avant qui conduit à Thermidor, la nécessité d'anéantir pour ne pas être anéanti, de tuer les corps pour mieux les ressusciter — au risque de se désincorporer soi-même. À l'apocalyptisme de son Saint Just (cf. la scène 7 de l'acte II) Büchner oppose cette interrogation de Camille Desmoulins: "Combien de temps, algébristes à même la chair, à la recherche de l'inconnue, cet x qui se refuse éternellement, devons-nous faire nos calculs en membres déchiquetés?" (*La Mort de Danton* II 1). Ce qu'exprime Camille, c'est l'échec du messianique à s'incarner dans l'ordre spatial du politique, le fait que l'irreprésentable de la fondation excède toujours sa représentation.

Dans la vacance s'engouffrent cependant aussi ce que l'on peut appeler des stratégies obliques, c'est-à-dire toutes les tentatives pour résorber l'irruption de l'Autre et la réconcilier avec la durée de la communauté. Les périodes révolutionnaires offrent d'innombrables exemples de tels acteurs: Danton ("La révolution est entrée dans la phase de sa réorganisation" I 1), Robespierre, qui s'identifie non seulement à la Vertu mais à son incarnation

dans le cours du monde. Tous sont balayés par les forces que l'exigence de rupture doit utiliser comme leviers; il y a comme une espèce de loi en vertu de laquelle la rupture veut se stabiliser, l'irruption s'institutionnaliser, et en vertu de laquelle ces identifications échouent, non seulement parce que la vertu qui prétend incarner la transcendance du moment révolutionnaire ne parvient pas à changer le cours du monde mais parce que la verticalité sollicitée se révèle indomesticable, inassimilable, immaîtrisable, irréprésentable. La pesanteur du cours du monde et l'incompatibilité des rythmes sont certes en cause. Pourtant tout se passe comme si les acteurs des moments révolutionnaires étaient toujours débordés par la mobilisation de cette verticalité sans laquelle ils ne seraient pas ce qu'ils sont mais qui, dès son incarnation en eux, se pervertit et leur échappe. Tout le drame que Büchner consacre à la mort de Danton est ainsi conçu selon l'exigence d'un manque d'une faim insatiable (et la faim, sous sa forme tout à fait matérielle, est pour Büchner, avec le fanatisme religieux, l'un des deux leviers de la révolution), à laquelle Danton puis Robespierre seront sacrifiés.

La faim, comme le montre notamment la première scène populaire de la pièce (II 2), est le nouveau paradigme de la morale et de la vertu. Mais en l'associant au fanatisme religieux, Büchner a saisi une logique plus profonde. Sous la forme, c'est-à-dire l'habit (ou en l'occurrence son absence), de la faim et de la revendication religieuse le moment révolutionnaire recourt déjà à des identités de remplacement: le discours économico-social comme inscription matérielle sur l'axe de l'histoire, le discours biblique comme moyen de propagande. Supports matériels: la sécularisation est indéniable mais Büchner eut la lucidité de n'y voir que des 'leviers.' Car cette faim est insatiable et la religion n'est qu'une récupération de l'irréprésentable. Il n'y a aucune raison de ne voir dans la religion qu'une réaction au caractère insoluble d'une contradiction économique; le rapport de la faim matérielle et de la religion à la transcendance du moment révolutionnaire est fondamentalement le même, comme en témoignent du reste toutes les tentatives pour séculariser la transcendance religieuse en termes anthropologiques.

Il est clair du même coup aussi que ces identités de remplacement n'ont aucune présence par rapport à d'autres, notamment les références aux modèles idéologiques des révolutions passées.¹² Il faut placer les références constantes de la Révolution française au christianisme qu'elle tente de séculariser sur le même plan que les habits antiques dont ses acteurs aimaient à se parer, les célébrations du culte de l'Être suprême en sont la preuve par le ridicule. La faim et l'économie s'investissent fonctionnellement de la même façon dans la vacance — avec de bonnes

raisons, qu'il n'est évidemment pas question ici de nier —, mais si l'on veut admettre qu'ils interviennent à titre de causes ils s'inscrivent par cette causalité même dans la logique des "stratégies obliques." La tragédie de la révolution, c'est la béance ouverte par le moment de la (re-)fondation et l'incapacité de la rationalité politique à la combler. Le drame de Büchner, en mettant en scène l'impuissance des Lumières et de toute philosophie de la Raison dans l'histoire,¹³ débouche lui aussi sur l'irréprésentable invention d'un autre ordre et d'une autre raison. Il est tentant, mais faux, de faire de *La Mort de Danton* un traité du désespoir ou un manifeste du nihilisme.¹⁴ Certes, Danton n'agit plus, mais parce que les principes philosophiques de l'action dés-organisent le corps social au moment même où ils s'incarnent:

Suivez donc le destin de vos phrases jusqu'au point où elles prennent corps ... Regardez autour de vous: tout cela, vous l'avez dit; c'est la traduction mimée de vos paroles. Ces malheureux, leurs bourreaux et la guillotine sont vos discours devenus vivants. (III 3)

Simple fuite en avant, dont le symbole est l'absurdité de la terreur érigée en gouvernement et qui n'a plus grand' chose à voir avec la grande phrase de la téléologie historique prophétisée par Saint Just (II 7). Pourtant la dynamique de la pièce n'en traduit pas moins une quête de plus en plus "désespérée" au fur et à mesure que l'heure de la mort des Dantonistes approche; c'est elle qui porte les dialogues philosophiques qui constituent l'essentiel de la pièce à partir de l'acte III. Ceux-ci constatent d'abord que l'entendement est impuissant à démontrer l'existence ou la non-existence de Dieu (III 1), tout autant qu'à justifier le Mal, qui "ouvre de haut en bas une crevasse dans la création." Pour le savoir d'entendement l'existence et la non-existence de Dieu, la perfection et l'imperfection, le Bien et le Mal, du fait qu'ils coexistent, s'annulent réciproquement: de ce qui est vrai le contraire l'est aussi. Reste la brèche dans la création: la catastrophe d'une création interminable que tente d'assumer l'action révolutionnaire. Danton s'accroche désespérément à tout ce qui peut encore donner un sens à l'existence, sinon à l'histoire: "O Julie! Si je parlais seul! Si elle me laissait partir seul!" L'amour (cf. Lenz: "Il faut aimer l'humanité.") de Julie pour Danton et de Lucile pour Camille vient prendre la place de la communauté impossible et se substitue en même temps aux conceptions de l'immortalité

13 Cf. ma préface à *La Mort de Danton* (voir note 3).

14 Cf. notamment Karl Vietor, "Die Tragödie des heldischen Pessimismus" *Deutsche Vierteljahresschrift* (1934): 12. On peut s'associer aux protestations de Georg Lukács dans "Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Büchner" dans *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* (Neuwied: Luchterhand, 1964).

12 Cf. mon texte sur *Leonce und Lena* (voir note 3).

— celle des idéaux, de la liberté, des actes pour la postérité, de la survie dans l'espèce — que glorifiait le jeune Büchner dans ses dissertations de lycéen. Un seul passage pourrait cependant fonder vraiment la thèse du nihilisme: la fin de l'ultime conversation sur la mort, immédiatement avant le départ pour l'échafaud, lorsque Danton déclare: "Le monde est un chaos. Le néant est le futur Dieu universel" (IV 5). Mais le sens de cette prophétie ne peut être mécompris: la conscience d'une crise universelle, la perte du sens, l'absurdité et le chaos d'un monde dans lequel on ne peut plus se représenter les dieux que riant d'une manière démente au spectacle de l'agonie des hommes, semblent ne pouvoir trouver de fin que dans un néant qui serait, enfin, le repos. Paradoxalement, ce n'est point là une profession de nihilisme mais un nouveau messianisme dont le Sauveur serait le Néant ou, plus exactement, le retour du chaos. C'est de ce chaos qu'à la fin de la pièce la folie est le messager, en la personne de Lucile:

La folie s'était nichée dans ses orbites. Beaucoup de gens sont déjà devenus fous, ainsi va le monde. Qu'y pouvons-nous ... Que le ciel lui accorde une idée fixe agréable. Les idées fixes les plus communes, qu'on appelle raison saine, sont insupportablement ennuyeuses. Le plus heureux des hommes fut celui qui a pu s'imaginer qu'il était à la fois Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit ... Quel enfant charmant que cette folie qui est née d'elle! Pourquoi dois-je partir maintenant? Nous aurions bien ri tous les deux avec elle, nous l'aurions bercée et caressée. (IV 5)

La folie, l'enfant du chaos: voilà le nouveau Fils de Dieu-Fils de l'Homme. Au milieu d'un monde insensé, la folie n'est pas seulement un refuge pour l'individu. D'elle peut naître un nouveau sens, qu'exprime le cri insensé et suicidaire de Lucile: Vive le Roi! On pourrait certes interpréter cette parole insensée comme l'éternel retour du même: la monarchie succéderait à nouveau à la révolution; traduisant ce que Büchner appelle dans *Leonce und Lena* "das Verlangen nach einer Drehorgel ..., weil wir morgen in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch einmal von vorne anfangen" (III 3). Mais la déraison n'est pas ici simplement l'inversion de la raison. Ce qu'il y a de littéralement insensé dans le cri de Lucile dénonce la figure de la simple inversion. Hannah Arendt souligne dès le premier chapitre de son *Essai sur la révolution* que ce qui distingue la conception moderne de la révolution, c'est le sens entièrement nouveau qu'elle donne à l'ancien concept hérité des révolutions astrales.¹⁵ La "révolution" anglaise s'est encore conçue au XVII^e siècle comme restauration; en revanche

la conception moderne de la révolution est indissociablement liée à l'idée que le cours de l'histoire recommence à nouveau, qu'une histoire (story) entièrement nouvelle, une histoire jamais connue ou racontée auparavant va se dérouler. (Ibid. 36)

Concluant le dernier dialogue philosophique des condamnés, Hérault de Séchelles évoque lyriquement l'effondrement d'un monde: "Réjouis-toi, Camille, nous aurons une belle nuit. Les nuages sont suspendus dans le ciel calme du soir tel l'Olympe s'éteignant avec les silhouettes palissantes de ses dieux qui s'estompent" (IV 5). Ce crépuscule de l'ordre auquel devait succomber le héros tragique est aussi l'aurore d'un nouveau commencement qui ne saurait cependant être chez Büchner, après la destruction radicale de la raison à laquelle s'est livrée la pièce, la simple reprise de son Grand Récit. Ce n'est pas un hasard si Büchner reprend, pour les discréditer, les mythes et les métaphores privilégiés de ce récit: que ce soit Saturne dévorant ses propres enfants ou les images du courant et du torrent révolutionnaires qui réinscrivent le moment révolutionnaire dans la durée. Tout le drame s'attache à en faire table rase au profit du point de fuite d'une invention absolue, d'un commencement sans précédent ni antécédents. Seule façon d'échapper à une philosophie de l'histoire qui a nécessairement partie liée avec le totalitarisme. Car, en dévaluant le moment proprement révolutionnaire de la fondation, elle ne peut que s'inscrire, même lorsqu'elle n'est plus cyclique mais linéaire, téléologique ou eschatologique, dans l'éternel retour du même. On en connaît les figures: à la philosophie de la raison dans l'histoire qu'ils critiquent chez Hegel comme parachèvement totalitaire de la philosophie bourgeoise de l'histoire dans l'administration totale, Horkheimer et Adorno ne peuvent opposer que son envers — son double —: une philosophie de la déraison dans l'histoire; à une raison dans l'histoire conçue comme progrès une raison de l'histoire conçue comme régression. Même si le cri de Lucile n'exprime encore, en apparence, qu'une inversion, Lucile n'est certes pas, à la fin du drame, le porte-parole du royalisme, fût-ce dans l'esprit désabusé d'une absurde alternance, mais plutôt la manifestation de l'incapacité à se représenter le nouveau — elle est au fond le plus extrême des personnages révolutionnaires de Büchner, qui "n'étaient pas plus préparés à un événement sans précédent que leurs spectateurs contemporains" (Arendt 56).

Il est vrai que le drame devient par là aussi l'expression de la catastrophe d'une création interminable. L'idée d'un nouveau commencement absolu ne fait que reprendre dynamiquement celle de la révolution inachevable. Ce qu'assume le moment messianique, c'est la "brèche dans la création." Les individus de Büchner sont eux-mêmes à l'image de cette brèche:¹⁶ non

15 Hannah Arendt, *Essai sur la révolution* (Paris: Gallimard, 1967) 58.

16 Cf. mon étude sur *Leonce und Lena* (voir note 3).

seulement déchirés ("zerrissen") mais vidés de toute substantialité — des marionnettes animées par la phraséologie du grand récit, du "drame sublime de la révolution." C'est en vain que l'action révolutionnaire retourne son bistouri sanglant dans ces corps désincarnés. Il n'y a sans doute pas d'image plus forte dans cette pièce que celle de cette quête d'une réincarnation au-delà et au moyen de la destruction des organismes, de la dés-organisation. C'est pourquoi il est impossible, au terme de cette réflexion sur le moment révolutionnaire, de ne pas poser l'alternative funeste du totalitarisme et du terrorisme, de l'occupation totale de l'espace politique ou de l'extermination sans fin. Réaffirmer le moment sublime qui résiste au premier danger ne saurait donc faire oublier le second. Là cependant où la critique de l'idéologie subit le même sort que la "Raison dans l'histoire," la remémoration de la nature inachevable de la communauté peut constituer la ligne de résistance d'une critique du politique.

Université de Rennes 2

ANGELA COZEA

Salammô dans une perspective romane: la traduction d'Hannibal comme 'survie'

Les études archéologiques de Flaubert témoignent de la volonté de l'écriture de déifier, par la dignité des descriptions infinies du particulier, l'universalité de la pensée historique. Tout en reconnaissant l'impuissance, pour la représentation, de restaurer la totalité historique, Flaubert n'essaye pas moins, dans son roman *Salammô*, de donner à la restauration de Carthage le mouvement infini de la narration du détail. À cette impuissance de l'écriture, d'être fidèle à la conceptualité universelle, comme au particulier, la restauration archéologique répond par une promesse de connaissance directe de son objet. *Salammô* met en scène le rapport de la littérature à l'histoire. Dans la préparation de son livre, l'écrivain a déployé un énorme travail d'érudition. La profusion des détails fait de cette histoire du siège de Carthage par ses mercenaires un document des plus autoritaires sur la ville punique. Et pourtant, les commentaires de Flaubert confirment ses réserves devant les documents historiques, et une prédilection pour les textes non narratifs, pour les monuments de l'archéologie.

Notre article analysera l'épisode du travestissement dans lequel Hamilcar sauve d'une mort sacrificielle son fils, Hannibal, en lui substituant un enfant esclave. Le conflit que cet épisode doit résoudre est celui d'une Carthage prête à exiger le sacrifice d'Hannibal, alors même que ce dernier est le héros qui devra accomplir la destinée de la ville. Le sacrifice sacré est dicté par la tradition. De même la destinée d'Hannibal a été décidée par la fondatrice de la ville, fondatrice de la tradition implicitement. Dans le contexte notre hypothèse voudra que *Salammô* présente la trahison d'Hamilcar comme traduction du corps de son fils. Les carthaginois devront accepter cette traduction, pour laisser ouverte la voie vers l'accomplissement de leur destin. *Salammô* est le témoin et la garantie de cette acceptation, elle est celle qui tient dans son pouvoir le présent. Son propre sacrifice sera l'assomption de ce qui, dans la traduction de son père, était trahison.