La pensée tragique d'Albert Camus, de Simone Weil et d'Hannah Arendt

Pascale Devette

Thèse en cotutelle soumise dans le cadre des exigences du programme de
Doctorat en science politique

École d'études politiques
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

Laboratoire de Changement Social et Politique
École doctorale 382
Université Paris Diderot-Paris 7

© Pascale Devette, Ottawa, Canada, 2022

Table des matières

Table des matières ..... **ii**
Sigles des ouvrages centraux ..... **iv**
Résumé ..... **vi**
Introduction ..... **ix**
Problématique ix
Aperçu des chapitres xxx
Chapitre 1 : Albert Camus et le tragique : entre esthétique et éthique **1**
1.1 De la littérature à l'existence, et vice-versa 5
1.2 Les contradictions passives : l'absurde et la beauté 9
1.2.1 L'absurde comme fondement ou comme réaction ? *10*
1.2.2 Le souvenir de la beauté *18*
1.3 L'obligation éthique en tension 27
1.4 Conclusion 36
Chapitre 2 : Simone Weil et le tragique : une double conception du « soi » **39**
2.1 L'inspiration des grandes œuvres 43
2.2 *L'Iliade* ou la connaissance de la force 45
2.3 *Antigone* et le passage vers l'impersonnel 58
2.4 Prométhée enchaîné 67
2.5 *Électre*, reconnaissance et malentendu 80
2.6 Conclusion 95
Chapitre 3 : L'acteur tragique chez Arendt **99**
3.1 L'action détournée et *Les origines du totalitarisme* 106
3.2 Quelle mesure pour l'action ? La phénoménologie de l'apparaître et l'attention au monde 117
3.2.1 Fragilité de l'action et de l'acteur : quand agir, c'est aussi pâtir *118*
3.2.2 L'action pour le monde *124*
Chapitre 4 : Arendt et la question des émotions **135**
4.1 La question sociale 138
4.2 Les émotions et leurs perversions démesurées 148
4.3 Le masque comme protection 158
Chapitre 5 : Le récit chez Arendt comme objet du tragique : raconter ce qui est perdu **165**
5.1 Le récit : une œuvre d'art ? 168
5.2 Faire le récit d'une vie passée ou construire sa vie comme un récit : Arendt sur Dinesen 179
5.3 Le récit comme deuil 183

Chapitre 6 : La condition humaine comme travail de perception 195
6.1 Pourquoi le travail ? 201
6.2 Le travail comme perception 208
6.3 L'aliénation de la perception comme arrachement à la condition humaine 214
6.4 La réception sans le « soi » 228
Conclusion 239
Bibliographie 251

Sigles des ouvrages centraux

Albert Camus

HR *L'Homme Révolté,* Paris, Gallimard, 1951, 384 p.

MS *Le Mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 1942, 187 p.

OC *Théâtre, récits, nouvelles,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962, 2080 p.

OC I *Œuvres complètes, tome I,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006, 1584 p.

OC II *Œuvres complètes, tome II,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006, 1424 p.

OC III *Œuvres complètes, tome IV,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2008, 1504 p.

OC IV *Œuvres complètes, tome IV,* Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2008, 1616 p.

Simone Weil

CO *La condition ouvrière,* Paris, Gallimard, 1951, 375 p.

CS *La connaissance surnaturelle,* Paris, Gallimard, 1950, 339 p.

EL *Écrits de Londres et dernières lettres,* Paris, Gallimard, 1957, 261 p.

IPC *Intuitions pré-chrétienne,* Paris, La Colombe, 1951, 183 p.

LP *Leçons de Philosophie de Simone Weil (Roanne 1933-1934),* Plon, 1959, 308 p.

OC I *Premiers écrits philosophiques,* Paris, Gallimard, 1988, 448 p.

OC II, 1 *Écrits historiques et politiques. L'Engagement syndical (1927-juillet 1934),* Paris, Gallimard, 1988, 418 p.

OC II, 2 *Écrits historiques et politiques. L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution,* Paris, Gallimard, 1991, 643 p.

OC II, 3 *Écrits historiques et politiques. Vers la Guerre (1937-1940),* Paris, Gallimard, 1989, 347 p.

OC IV, 1 *Écrits de Marseille,* Paris, Gallimard, 2008, 608 p.

OC IV, 2 *Écrits de Marseille,* Paris, Gallimard, 2009, 816 p.

OC V, 2 *Écrits de New York et de Londres,* Paris, Gallimard, 2013, 480 p.

OC VI, 1 *Cahiers (1933-septembre 1941*), Paris, Gallimard, 1994, 570 p.

OC VI, 2 *Cahiers (septembre 1941- février 1942),* Paris, Gallimard, 1997, 721 p.

OC III, 3 *Cahiers (février 1942-juin 1942),* Paris, Gallimard, 2002, 673 p.

OC VI, 4 *Cahiers (juillet 1942-juillet 1943),* Paris, Gallimard, 2006, 656 p.

OE *Œuvres,* Paris, Quarto, Gallimard, 1999, 1275 p.

OP *Oppression et liberté,* Paris, Gallimard, 1955, 275 p.

PG *La pesanteur et la grâce* (extraits des Cahiers classés par Gustave Thibon), Plon, 1988, 210 p.

R *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale,* Paris, Gallimard, 1955, 151 p.

SG *La source grecque,* Paris, Gallimard, 1953, 172 p.

Hannah Arendt

CC « Crise de la culture », *L'Humaine Condition,* Quarto Gallimard, Paris, 2012, 1049 p.

CHM *Condition de l'homme moderne,* Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2009, 406 p.

DR *De la révolution,* Paris, Éditions Gallimard, 2013, 502 p.

EJ *Eichmann à Jérusalem,* Paris, Gallimard, 1997, 484 p.

I *Les Origines du totalitarisme, L'impérialisme II,* Paris, Éditions Fayard, 2010, 357 p.

JP *Journal de pensée,* Paris, Éditions du Seuil, 2005, 1324 p.

MV « Du mensonge à la violence », *L'Humaine Condition,* Quarto Gallimard, Paris, 2012, 1049 p.

RV *Rahel Varnhagen. La vie d'une Juive allemande à l'époque romantique,* Paris, Pocket, 1994, 382 p.

SA *Les Origines du totalitarisme, Sur l'antisémitisme I,* Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2005, 259 p.

ST *Les Origines du totalitarisme, Le Système totalitaire III,* Paris, Éditions du Seuil, 2005, 363 p.

VE *La vie de l'esprit. La pensée,* Paris, Éditions P.U.F, 1992, 244 p.

VE 2 *La vie de l'esprit. La volonté 2,* Paris, Éditions P.U.F, 2000, 272 p.

VP *Vies politiques,* Paris, Éditions Gallimard, 2012, 327 p.

Résumé

Cette thèse propose une conception du tragique à partir des pensées d'Albert Camus (1913-1960), de Simone Weil (1909-1943) et d'Hannah Arendt (1906-1975).

L'objectif n'est pas uniquement de comparer leurs pensées, mais de révéler chez chacun une vision du tragique qui permet, à terme, de peindre les contours d'une pensée tragique. La pensée tragique est pensée de l'existence, de l'humain, du politique, de la médiation par le récit et du travail. Il y a tragique lorsque la personne se dépossède d'une part de souveraineté. Cette destitution est ouverture radicale à soi et au monde, parce qu'elle arrache pour un moment ce que la force a déposé en soi-même. Sur le plan politique, le tragique apparaît lorsqu'il y a pluralité et implique une capacité à argumenter avec les autres, à les regarder et à les écouter. Ce faisant, le tragique intègre une conception non souveraine du « soi » et de la vie à plusieurs, il fait état d'un souci constant pour arrimer la démesure de certaines actions à la mesure d'un monde partagé en commun. Au registre plus individuel, la posture tragique peut se décrire comme capacité à percevoir plus loin que soi. La personne qui a un rapport tragique au monde s'*enfonce*, pour ainsi dire, dans l'extériorité, au sens où elle remarque la non-souveraineté des autres et d'elle-même sur l'action, où elle se confronte à la nécessité parfois souffrante de la vie. Cette confrontation lui permet de distinguer dans l'extériorité ce qui doit être changé et ce qui relève de la nature des choses. Pour que le tragique du politique s'arrime avec le tragique individuellement vécu, certaines médiations doivent être présentes, notamment la circulation de récits (mettant en scène la non-souveraineté des acteurs politiques et la fragilité du commun), d'une part, et des conditions de travail favorisant la réceptivité de ces récits, d'autre part.

Remerciements

Cette thèse est le fruit de nombreuses années de réflexions. Si le résultat reste inachevé, en ce qu'il ouvre à de multiples questionnements qui guideront mes futures recherches, les quelques convictions offertes dans ce travail sont intrinsèquement liées à celles et ceux qui m'ont accompagné dans ce cheminement. Ce sont elles et eux, à leur manière, qui donnent chair à ce que la thèse pose comme *amour tragique*, en tant que forme de relationnalité aux autres et à soi laissant émerger dans le monde quelque chose qu'il ne s'agit ni d'approprier, ni de posséder, mais de faire éclore hors de soi.

Dès nos premières rencontres, Étienne Tassin, tu m'as fait don d'une confiance que je n'aurais pu prévoir, à la fois sincère, unique, exigeante, vraie. J'ai tenté de l'honorer le mieux possible. Nos discussions autour des pizzas, du vin rouge, d'Hannah Arendt, de Simone Weil, de l'Europe, de la citoyenneté et du deuil sont autant de moments que je préserve en mémoire. Tes écrits, mais aussi ta personne, ont inspiré cette thèse. J'aurais aimé que tu puisses la lire, j'aurais surtout aimé pouvoir te remercier. Je le fais maintenant Étienne, trop tard, mais avec autant de sincérité.

Si le tragique révèle l'ambiguïté, la contradiction et cette douloureuse articulation entre la beauté et l'absurde qu'il s'agit de porter en soi, tu as su l'habiter jusqu'au bout, Pierre Purma. J'ai pensé à toi en écrivant ces pages.

Tout au long de ces années d'apprentissage, entre Paris, Ottawa et Montréal, en passant d'Albert Camus, à Simone Weil et à Hannah Arendt, tu m'as suivie, Sophie Bourgault, sans concession et avec constance. Tu m'as accueilli à la fois comme doctorante, mais aussi comme personne. Ton support indéfectible a été pour moi un appui essentiel. Ton attention, ton dévouement, ta douceur, ton humour, mais aussi ta grande intelligence, tes exigences, ta confiance, sont des éléments centraux qui ont rendu possible la thèse. J'ai appris à penser par moi-même avec toi. Tu es un modèle.

Ce travail n'est que le début de nouvelles réflexions, pour lesquelles je tiens à te remercier, Martine Leibovici. Ton accompagnement dans les derniers mois de la thèse ne se résume pas seulement à l'excellence de tes relectures, la générosité de ton engagement malgré les méandres bureaucratiques, mais aussi à la profondeur de tes questionnements qui nourrissent grandement les miens. J'aimerais également vous remercier, chers

membres du jury. Gilles Labelle, Guillaume Leblanc, Stéphane Vibert et Frédéric Worms, vos lectures attentives et vos commentaires profonds, riches et stimulants nourriront mes pensées. Robert et Marie-Noëlle Chenavier, je vous fais part de ma gratitude. Sans vous, je n'aurais jamais été habitée de la sorte par Simone Weil. Je te suis aussi très reconnaissante, Sophie Cloutier, pour toutes nos conversations sur Arendt et sur la kénose, pour ta bienveillance et ta chaleur. Cher Dan Furukawa Marques, cette thèse a tellement à voir avec ta présence. Tu as su canaliser mes démesures, les rendre viables et créatrices, me soutenir dans l'angoisse des formulaires et des conférences, avec une sérénité si apaisante. Mon collègue, mon meilleur ami, je me sens si privilégiée de partager avec toi cette passion commune, j'espère que notre complicité perdurera toujours.

Si parfois le chemin de la thèse est incompréhensible à soi-même, j'ai eu la chance d'être entourée par une famille soudée et aimante. Aad, Carole, vous m'avez donné des ailes, je vous remercie d'y avoir cru. Étienne, Alexia, jusqu'au bout vous avez fait une différence énorme par la joie et l'amour qui nous unit, jusque dans la bibliographie, pour laquelle il faut souligner ton aide incroyable, Caroline Bouchard, mon amie, ma presque sœur.

Des deux côtés de l'Atlantique, je suis choyée par des êtres exceptionnels : Julie Paquette, ma vieille branche ; Catherine Nadeau, tes rires et ton intelligence me suivent du paradis réunionnais jusqu'aux hivers québécois ; Celina Basto, ton énergie, ton écoute, nos conversations ; Amélie Escobar, de nos premières études uqamiennes à la gestion de la vraie vie ; Anne Dostaler, fidèle amie de toujours ; Mathieu Racette, ton grand cœur ; Julie Perrault et Émilie Bernier, parce que je vous admire ; Kelly Gordon, Xavier Beriault et Valérie Lapointe, pour ces moments vécus d'écriture et de soutiens ; Sabrina, Jean-François, Cristina, de Montréal à Paris en passant par Ottawa, parce que les moments partagés avec vous sont vrais et pleins ; Estelle Miramond, parce qu'il nous faudrait un tunnel qui traverse l'Atlantique ; Kevin Eybert, pour ton incroyable sourire et nos précieuses conversations ; Rémi Zanni, pour les chansons, les confidences et Arendt ; Rémi, mon ami camusien, pour Montréal et pour Paris, pour nos futures collaborations, pour tout ce partage ; Mohammad, Anders, Charlène, Alice, Pauline et François, avec ou sans Chardonnay, car l'Utopie peut être vraie, je me souviendrai du débonnaire.

Introduction

Problématique

Cette thèse propose une conception du tragique à partir des pensées d'Albert Camus (1913-1960), de Simone Weil (1909-1943) et d'Hannah Arendt (1906-1975).

Au plan politique, le tragique se comprend comme pluralité. Il implique une capacité à argumenter, à regarder, à agir et à écouter *avec* les autres, parfois avec des personnes radicalement différentes de soi. Ce faisant, le tragique intègre une conception non souveraine du « soi » et de la vie à plusieurs, il fait état d'un souci constant pour arrimer la démesure de certaines actions à la mesure d'un monde partagé en commun. Au registre plus individuel (qui n'est jamais divorcé du politique, on le verra), je soutiendrai que la posture tragique peut se décrire comme capacité à percevoir plus loin que soi. La personne qui a un rapport tragique au monde s'*enfonce*, pour ainsi dire, dans l'extériorité, au sens où elle remarque la non-souveraineté des autres et d'elle-même sur l'action, où elle se confronte à la nécessité parfois souffrante de la vie, où elle regarde sans réconfort ce qui est extérieur à elle. Cette confrontation lui permet de distinguer dans l'extériorité ce qui doit être changé et ce qui relève de la nature des choses. La personne tragique ne parvient pas seulement à distinguer l'extériorité. En arrivant à saisir ce qui est de l'ordre de la domination, des modes de son temps et des injonctions sociales, la personne tragique fait l'expérience d'une partie impersonnelle d'elle-même. Ainsi, la personne tragique est traversée par les normes sociales de son temps et par les rapports de force, tout comme elle arrive à s'arracher en partie à ces éléments (en s'y confrontant) pour faire perdurer en elle quelque chose comme une inspiration au bien, qui est de l'ordre de l'intemporel.

Laissons, pour mieux amorcer cette recherche, l'écriture dramaturgique de Camus poser le ton et illustrer deux personnages types de la tragédie. Je propose de porter notre attention sur l'inspiration tragique imprégnant la pièce *Caligula* (publiée la première fois en 1944). La trame s'organise autour de la réaction de l'Empereur romain Caligula à la mort de sa sœur Drusilla, avec laquelle il entretenait une relation incestueuse, amoureuse et passionnée. Le deuil est rapidement balayé par Caligula. Trois jours après la mort de sa sœur, il concentre son refus de finitude et son dégoût de la mort en le transposant dans sa

prétention au pouvoir[1]. Caligula est habité par l'impression de détenir une force surhumaine. Il croit être en mesure de dicter l'ordre de la cité :

> Caligula, (*éclatant et avec une voix pleine de rage*). L'amour, Caesonia ! (*Il l'a prise aux épaules et la secoue*.) J'ai appris que ce n'était rien. C'est l'autre qui a raison : le Trésor public ! Tu l'as bien entendu, n'est-ce pas ? Tout commence avec cela. Ah, c'est maintenant que je vais vivre enfin ! Vivre, Caesonia, vivre, c'est le contraire d'aimer. C'est moi qui te le dis et c'est moi qui t'invite à une fête sans mesure, à un procès général, au plus beau des spectacles. Et il me faut du monde, des spectateurs, des victimes et des coupables. (*Ibid.,* p. 25)

Par trésor public, Caligula entend tout ce qui concerne le fonctionnement politique et social de la cité, à commencer par l'économie, la morale, l'agriculture et l'armée (*Ibid.,* p. 21). Mais ce n'est pas seulement le contrôle du trésor public que Caligula cherche à obtenir. Il s'agit là d'une réaction devant la mort de sa sœur, une manière de compenser l'absence de l'aimée qui se transforme rapidement en véritable délire. En effet, personne ne pouvait rien contre la maladie à laquelle Drusilla succombe. Pourtant fallait-il qu'elle tombe malade ? Pourquoi est-ce elle, précisément, qui meurt ? Cette perte provoque chez Caligula l'envie irrésistible d'être à la hauteur du hasard : « Je dis qu'il y aura famine demain. Tout le monde connaît la famine, c'est un fléau. Demain, il y aura fléau… et j'arrêterai le fléau quand il me plaira » (*Ibid.,* p. 46). Son pouvoir lui permet de contrôler, dans la mesure où il la distribue aux autres, la mort. Pour cela, il a besoin des autres, car c'est en exhibant ses victimes et ses coupables devant des spectateurs terrifiés que sa force de commander, de tuer, d'humilier devient non seulement réelle, mais aussi naturelle que la sécheresse cause la famine. Le hasard propre à la condition finie de l'humain est camouflé par la volonté de puissance de Caligula. Sa prétention au pouvoir est univoque : « Au demeurant, moi, j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions. S'il le faut, je commencerai par toi » (*Ibid.,* p. 22-23). La démesure de Caligula est intrinsèque à son rejet de la contradiction : la première contradiction refusée par Caligula prend naissance dans la perte de Drusilla. L'amour qu'il portait à sa sœur ne pouvait être assumé en même temps que la douleur de sa mort. Des deux expériences qui l'habitaient, Caligula récuse l'amour et transforme sa douleur en une haine de la finitude humaine. La

[1] Albert Camus, « Caligula », *Théâtre, récits, nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962, p. 28.

seconde contradiction relève de la suite logique de la première : son mépris des limites humaines l'incite à un pouvoir univoque, rejetant toutes les oppositions. Les autres ne sont plus des hommes, ils sont des choses que Caligula manie. La perte d'un rapport tragique au monde est une forme d'anesthésie de la sensibilité (comme le révèle d'ailleurs le personnage de Caligula)[2]. Ainsi, à l'intérieur du tragique, il y a toujours possibilité que les choses se transforment en tragédie, c'est la part « maléfique » du fait que le tragique s'incarne à plusieurs (Tassin, 2012). Si cette destruction du tragique est toujours possible, c'est que le tragique porte en lui la possibilité des démesures. Il y a, dans la tragédie, l'idée d'un enchevêtrement de force et de volonté qui peut finir par tourner au désastre. Cette destruction se paie souvent, nous le verrons, par la perte de la relationnalité du « soi » avec le monde. Bien entendu, si la tragédie, en tant qu'état du monde, est une situation où une force l'a emporté sur toutes les autres, cela ne veut pas dire qu'on ne peut en réchapper. Les survivants des tragédies lèguent ce que la force n'a pas su dissoudre.

Poursuivons, avant d'entrer plus en profondeur dans le cœur de la thèse, en abordant un autre personnage important du théâtre camusien – puisque celui-ci nous permettra de saisir combien diffère un sujet ancré dans une seule manière de raisonner et dans une vision du monde unitaire, d'un sujet conscient de la pluralité des logiques, des existences et, dès lors, plus sensible aux dilemmes réels et concrets qui se posent à lui. Arrêtons-nous un moment sur Kaliayev et la pièce *Les Justes*[3]. À l'opposé de Caligula, ce dernier n'est pas habité par la tragédie, mais bien par le tragique. Kaliayev devait lancer une bombe sur le carrosse du grand-duc de Russie pour le compte d'une organisation anarchiste visant la libération des opprimés, dont il fait partie. Or, au moment de lancer la bombe, il remarque que le grand-duc est accompagné de sa femme, de son neveu et de sa nièce. La vision des enfants glace Kaliayev :

> Des enfants, des enfants surtout. As-tu regardé des enfants ? Ce regard grave qu'ils ont parfois… Je n'ai jamais pu soutenir ce regard… Une seconde auparavant, pourtant, dans l'ombre, au coin de la petite place, j'étais heureux […] C'est à ce moment que je les ai vus. Ils ne riaient pas, eux, ils se tenaient tout droit et regardaient dans le vide. Comme ils avaient l'air triste ! Perdus dans leurs habits de parade, les mains sur les cuisses, le buste raide de chaque côté de la portière ! […] Alors, je ne

[2] À la toute fin de la pièce, Caligula, pour un petit instant – et d'ailleurs bien faiblement – ressent l'état tragique : « Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne » (*Ibid.,* 1962, p. 108.)

[3] Albert Camus, « Les Justes », *Théâtre, récits, nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962.

> sais pas ce qui s'est passé. Mon bras est devenu faible. Mes jambes tremblaient. Une seconde après, il était trop tard. (*Ibid.,* p. 332-333)

Kaliayev n'a pas pu lancer la bombe. Même si ses objectifs embrassaient la cause de la justice en visant la fin de l'oppression tsariste, tuer le grand-duc impliquait le meurtre des deux enfants. Au-delà de ses propres objectifs, alors qu'il était habité par sa révolte contre les puissants, Kaliayev a su regarder ce qu'il y avait devant lui. Il a porté attention à la situation dans laquelle il se trouvait en se décentrant de lui-même afin de saisir les liens et les relations entre son action et son environnement. Dès lors, son attention lui a permis d'être pénétré, au plus profond de lui, par la réalité de la mort auquel son geste vouait les deux enfants. Parce qu'il a été frappé par la contradiction entre ses buts et la présence des enfants, figures d'innocence, Kaliayev a été capable de s'arrêter. En retrouvant ses camarades, il réaffirme son allégeance à la cause et se défend d'être un lâche, seulement il ne peut pas tuer des enfants ; ce serait renverser l'ordre des moyens et de la fin, et finalement tout cela servirait à transformer la libération en nouvelle oppression. Les membres de l'organisation réagissent différemment. Stepan (comme Caligula) considère que « [r]ien n'est défendu de ce qui peut servir notre cause » (*Ibid.,* p. 337), tandis que Dora rejoint la perspective de Kaliayev. Pour elle, on peut accepter de « tuer le grand-duc puisque sa mort peut avancer le temps où les enfants russes ne mourront plus de faim. Cela déjà n'est pas facile. Mais la mort des neveux du grand-duc n'empêchera aucun enfant de mourir de faim. *Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites* » (*Ibid.,* p. 337-338 ; l'italique est de moi). L'organisation attend donc que le grand-duc soit seul pour l'abattre.

Dans son texte publié en 1948, *Les meurtriers délicats*, Camus aborde également l'histoire des terroristes de 1905[4]. Or, dans cet article, la fiction littéraire et le récit historique se confondent, car Camus réfère aux personnages et événements tels qu'ils se sont déroulés dans l'histoire réelle de la Russie, mais n'hésite pas à y ajouter une sensibilité lyrique. Ainsi Dora Brilliant aurait éclaté en sanglots en apprenant la mort du grand-duc : le succès de l'entreprise est aussi l'échec de ses convictions, soit « un profond souci de la vie des autres » (*Ibid.,* p. 1823). Il en est de même pour Ivan Kaliayev, jeune étudiant de

[4] Albert Camus, « Les meurtriers délicats », *Théâtre, récits, nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962, p. 1819.

26 ans, qui accepte de tuer seulement s'il le paie de sa vie. Condamné à mort, il est pendu le 10 mai 1905. Kaliayev et Dora, mis en scène dans *Les Justes,* illustrent selon Camus des personnes habitées par une contradiction insoluble entre l'amour et le refus de l'injustice :

> L'amour qu'ils se portent réciproquement, qui fait leur bonheur jusque dans le désert du bagne, qui s'étend à l'immense masse de leurs frères asservis et silencieux, donne la mesure de leur détresse et de leur espoir. Cette contradiction ne se résoudra pour eux qu'au moment dernier […] dans la libre acceptation de la mort. (*Ibid.,* p. 1825)

La contradiction portée en soi, entre des termes opposés et irréconciliables, est ce qui fait le propre d'un personnage tragique. Cette première contradiction permet à la personne de percevoir en regardant plus loin qu'elle-même la réalité dont elle fait partie ; ce faisant elle peut être plus sensible aux tensions, aux dilemmes et aux différentes obligations qui traversent une situation.

Ainsi, nous affirmons que la perception de la réalité et le type de relationnalité sont informés différemment lorsque la personne est habitée par le tragique. En fait, cette thèse a pour objectif de réfléchir à la proposition suivante, soit que la manière de répondre et de diminuer les tragédies politiques, sociales et individuelles implique de permettre les conditions matérielles (par exemple, une liberté de temps pour poser son attention sur des récits tragiques, ce qui suppose, nous le verrons au chapitre 6, de repenser l'organisation du travail) favorisant une posture tragique (donc un « soi » qui fait l'expérience de la contradiction – ce qui peut être encouragé par certains récits, notamment les récits de ceux et celles qui ont su réchapper ou s'opposer à des catastrophes), tant sur le plan politique, social qu'individuel. Pour le dire simplement, le tragique est foncièrement relationnel ; il réveille la sensibilité. Dans des états du monde unitaires et uniformes, le tragique permet d'intégrer une autre inspiration ; il insère de la contradiction dans une réalité régie par une logique unique. Le tragique fonctionne sur le mode de la déchirure et de la non-réconciliation ; c'est en ce sens qu'il est difficile à maintenir. Ainsi, sur le plan politique, le tragique favorise l'action, soit un acte libéré des conditionnements. Sur le plan social, le tragique permet de reconnaître quelqu'un par-delà les normes de reconnaissance. Sur le plan individuel, il éveille chez la personne constituée par des rapports de force une inspiration au bien. C'est en dégageant une pensée tragique des textes d'Albert Camus, de Simone Weil et d'Hannah Arendt que nous explorerons les distinctions entre tragédie et tragique (ainsi que les différents domaines où elles se déploient). La présente thèse propose

donc une lecture croisée des pensées politiques d'Albert Camus, de Simone Weil et d'Hannah Arendt.

Il va sans dire que les termes de tragédie et de tragique sont associés plutôt à la littérature qu'à la pensée politique, et d'autant plus à la période des poètes grecs de l'Antiquité. Il peut sembler dès lors étrange de convoquer ici trois auteurs du XX^{e} siècle, dont un seul semble vraiment pertinent pour saisir l'aspect littéraire de la tragédie et du tragique. C'est que l'objet principal de la recherche n'est ni la littérature, ni la tragédie grecque, même si elles inspirent et alimentent toutes deux la réflexion. Je propose plutôt de réfléchir à la tragédie et au tragique afin de dégager brièvement leurs significations actuelles pour le monde. Aussi, bien que le sujet de la thèse ne soit pas la tragédie antique, je demeure redevable aux travaux de l'École de Paris, notamment à ceux de Jean-Pierre Vernant et de Pierre Vidal-Naquet. Ces derniers m'ont permis de saisir les résonances entre les aspects anthropologiques et historiques des tragédies de la Grèce antique et certains thèmes que je relevais à la lecture des œuvres de Camus, de Weil et d'Arendt.

Dans leur livre *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Vernant et Vidal Naquet exposent avec précision l'avènement de la tragédie athénienne, laquelle constitue « une même invention qui apparaît dans l'histoire sous trois faces : comme une réalité sociale avec l'institution des concours tragiques, comme création esthétique avec l'avènement d'un nouveau genre littéraire, comme mutation psychologique avec le surgissement d'une conscience et d'un homme tragique »[5]. Ainsi, leur étude permet de saisir la tension entre le collectif et l'individuel à l'intérieur des pièces tragiques, dont le chœur illustre la morale, les valeurs, le jugement et la modération de la condition humaine, tandis que le héros, lui, exhibe le problème de la responsabilité en tant que ses actions révèlent une puissance qu'il ne peut contrôler, même lorsqu'habité par les meilleures intentions. Tel que le suggèrent Vernant et Vidal-Naquet, le héros dans la tragédie n'est pas admirable, mais problématique[6], car il est la source de l'action et, pourtant, il n'en est pas le maître. La situation, d'abord créée par le héros, se retourne souvent contre lui. L'action dans la

---

[5] Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Éditions La découverte, Paris, 1981, p. 9.

[6] Jean-Pierre Vernant, « Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques », Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Éditions La découverte, Paris, 1981, p. 14.

tragédie est à la fois inhérente au héros et en même temps détachée de lui. Vernant et Vidal-Naquet nous permettent certes de saisir à quel point la tragédie grecque illustre un héros dépourvu de souveraineté :

> Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait une place au débat intérieur du sujet, à l'intention, à la préméditation, mais qu'elle n'a pas acquis assez de consistance et d'autonomie pour se suffire entièrement à elle-même. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent, en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe[7].

C'est en ce sens que la tragédie est toujours ancrée dans un débat entre l'action humaine et celles des dieux. Pour Vernant et Vidal-Naquet, la tragédie apparaît alors que la cité athénienne fonctionne sur une multiplicité de sens faisant autorité, qu'il s'agisse des dieux, de la politique ou des origines du juridique. Dès lors, le sens n'est jamais figé, mais toujours en concomitance à la rencontre entre différents régimes de vérité. Le héros, par son incapacité à maîtriser l'action et à saisir le sens de ce qui se joue devant lui, est confronté à « une nécessité supérieure qui s'impose à lui, qui le dirige, mais par le mouvement de son propre caractère il s'approprie cette nécessité, il la fait sienne au point de vouloir, de désirer même passionnément ce qu'en un autre sens il est contraint de faire »[8]. La tragédie grecque révèle donc un héros qui agit, mais qui en pâtit, un héros volontaire et, en même temps, soumis à une nécessité extérieure. Ni pure activité, ni pure passivité, ni un « soi » autonome, ni un « soi » manquant, la tragédie grecque interroge la condition humaine dans ses rapports avec le monde, dans ses limites, dans sa finitude, mais aussi dans ses visées, dans ses actions, dans ses paroles. Par mimésis, la représentation de la tragédie invite les spectateurs à poser un regard citoyen sur la condition humaine, en « élaborant une vision tragique, une nouvelle façon pour l'homme de se comprendre, de se situer dans ses rapports avec le monde, les dieux, les autres, avec soi-même aussi et ses propres actes »[9]. Ainsi, pour Vernant et Vidal-Naquet, les tragédies grecques sont éloignées de la conception moderne du sujet, lequel est étroitement associé à l'expression d'un « soi »

---

[7] Jean-Pierre Vernant, « Tensions et ambiguités dans la tragédie grecque », Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Éditions La découverte, Paris, 1981, p. 39.

[8] Jean-Pierre Vernant, « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque », Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Éditions La découverte, Paris, 1981, p. 46.

[9] Jean-Pierre Vernant, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », *Mythe et tragédie deux*, Éditions La découverte, Paris, 1995, p. 83.

authentique, volontaire, autonome, capable d'actes inhérents à son pouvoir individuel et dont il peut avoir l'appréhension par lui-même[10]. C'est donc par le spectacle du héros, en conflit avec lui-même, mais aussi en conflit avec d'autres, que les spectateurs réfléchissent à la condition humaine.

Les pièces tragiques ont connu leur apogée au V^e^ siècle avant notre ère, au moment précis où les mythes et les dieux font encore partie d'un sens partagé qui fait autorité (sans être la seule forme d'autorité dans la cité), mais où ces derniers sont de plus en plus regardés par l'œil du citoyen, c'est-à-dire, par une personne qui considère la cité démocratique (et ses lois et institutions) comme le fruit des hommes[11]. Selon Vidal-Naquet, la tragédie rend intelligibles la condition humaine, la vie en société, la justice et les limites du pouvoir, mais elle le fait de manière sensible, contextuelle, en représentant des situations particulières. Elle ne permet pas en fin de compte un classement net de valeurs ou de principes – ces derniers étant plutôt confrontés les uns aux autres et demeurant ambigus et toujours circonstanciés. La tragédie laisse donc intacte l'interrogation, car elle ne s'organise pas dans une perspective logique. Ainsi, si un héros a raison, son adversaire n'a pas nécessairement tort : « Le monde tragique exclut la hiérarchie des savoirs et l'union du savoir et du pouvoir que le philosophe entendra réaliser »[12]. Parce qu'elle représente l'action et la vie dans ses ambiguïtés, la tragédie semble être « contraire à la vérité philosophique »[13]. Ainsi ce n'est guère une coïncidence que, comme plusieurs classicistes l'ont souligné, la tragédie grecque verra son importance diminuer avec l'essor de la

---

[10] Voir Jean-Pierre Vernant, « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque », Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Éditions La découverte, Paris, 1981, p. 43.

[11] Voir Pierre Vidal-Naquet, « Œdipe à Athènes », *Mythe et tragédie deux*, Éditions La découverte, Paris, 1995, p. 149-175. Le conflit, en soi-même et avec les autres, faisait partie des dispositions mentales des Athéniens, comme le montre d'ailleurs Nicole Loraux. Les soulèvements et les révoltes dans la cité, qui divisaient les uns contre les autres, étaient aussi vécus comme un « combat contre soi-même » (Nicole Loraux, *La tragédie d'Athènes, la politique entre l'ombre et l'utopie*, Éditions du Seuil, Paris, 2005, p. 40). Les parties devaient faire l'effort de voir dans l'autre *d'abord* un citoyen, *ensuite* un adversaire, le premier étant toujours supérieur au second. Le conflit ne brisait pas l'unité de la cité car, de part et d'autre, les prétentions ennemies étaient limitées par une identité commune de citoyenneté. Ainsi, « toute stasis doit être menée en vue de la réconciliation des parties, il ne faut y accomplir aucun geste que l'on accomplit d'ordinaire sous l'emprise de la haine » (*Ibid.,* p. 57).

[12] Pierre Vidal-Naquet, « Œdipe à Athènes », *Mythe et tragédie deux*, Éditions La découverte, Paris, 1995, p. 169.

[13] Jean-Pierre Vernant, « Tensions et ambiguités dans la tragédie grecque » Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Éditions La découverte, Paris, 1981, p. 21.

philosophie platonicienne[14]. En effet, à la suite de son apogée au V^e^ siècle, la tragédie comme art, comme moyen de réfléchir au politique et comme organisation sociale (*Ibid.,* p. 23) est graduellement remplacée et détrônée par la philosophie. Est-ce parce qu'une certaine forme de philosophie, trop systématique, a refusé la tragédie que le choix de mon corpus repose sur trois auteurs peu enclins à se dire eux-mêmes philosophes ?

Albert Camus, Simone Weil et Hannah Arendt ont chacun, à leur manière, fait de la philosophie sans pour autant se revendiquer comme philosophe. Camus disait ne pas suffisamment croire en la raison pour fonder un système[15]. Par exemple, dans ses carnets, il offre ce qu'il considère comme une autre conception de la philosophie : « On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans » (*OC* II, 2006, p. 800). Weil, quant à elle, avait certes été formée dans les meilleures institutions, détenait un bagage académique solide et une compétence philosophique rare. Et pourtant, à de nombreuses reprises, elle a préféré partager les duretés de son temps (en usine, en Espagne, dans la résistance) plutôt que d'enseigner la philosophie et a parfois tenté de répondre à ces duretés par des écrits plus militants que rigoureusement philosophiques (les pages qui suivent souligneront néanmoins toute la force et l'intérêt de la réflexion weilienne). Comme nous le verrons, la pensée de Weil est toujours ancrée dans la cité, refuse les systèmes et cherche à « comprendre sans cesser de percevoir » (*LP,* 1959, p. 199).

Tout comme Weil, Arendt a été reconnue très tôt comme une brillante étudiante de philosophie. Ses expériences personnelles, sa sensibilité et les événements politiques du 20^e^ siècle ont tôt fait de porter son travail vers la pensée politique plutôt que la philosophie, car cette dernière, insiste Arendt, s'inscrit dans l'éloge de la contemplation au détriment de la praxis. Ainsi, la démarche arendtienne tente de « penser ce que nous faisons » (*CHM*, 2009, p. 38) afin de comprendre « le monde moderne dans lequel nous vivons » (*Ibid.,* p. 39). Chez ces trois auteurs, il n'y a certes pas d'enfermement de la philosophie dans un

---

[14] Cette posture rejoint la lecture nietzschéenne ; voir *La naissance de la tragédie*. Pour une raison d'espace, mais aussi pour concentrer le propos, la présente thèse ne tentera pas de proposer une analyse de l'évolution des notions de tragédie et de tragique dans l'histoire des idées politiques (bien que cela aurait été, en soi, un projet intéressant). L'objectif principal de la thèse n'est pas de faire une analyse de ces deux termes dans l'histoire des idées, mais bien de tenter l'exercice de *penser le tragique*.

[15] « Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison » (Entrevue accordée à « Servir », le 20 décembre 1945, Albert Camus, *Œuvres Complètes tome II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1427.)

système éloigné de la réalité, mais bien une démarche intimement ancrée dans celle-ci. En effet, je proposerai une interprétation de Camus, de Weil et d'Arendt proprement immanente (ce qui ne veut pas dire, paradoxalement, que la question de l'absolu soit ignorée). Si ma démarche immanente est relativement en accord avec celle d'Arendt (et même de Camus), il est vrai que ma lecture pourra paraître contre-intuitive en regard de la posture de Simone Weil. Contrairement à certains auteurs qui adhèrent à la première Weil plus matérialiste et militante (Roche, 2016 ; Dujardin, 1975 ; Bouchardeau, 2000) et à d'autres qui s'intéressent plus principalement à la Weil mystique (Vetö, 1971), je tenterai de montrer que la métaphysique weilienne peut être pensée comme une phénoménologie de la perception sans perdre de sa force. Dès lors, je ne choisis pas « une » partie des écrits de Simone Weil, mais tente de penser l'ensemble de son œuvre en tant qu'approche phénoménologique et immanente.

Ainsi, les pensées de Camus, de Weil et d'Arendt sont constamment interpellées par la réalité, elles acceptent les détours imposés par les contingences, les événements, les contradictions et les besoins qui se présentent à elles. En fait, j'irai plus loin et je soutiendrai que chez les trois auteurs, la contradiction est au cœur même de leur pensée politique. Bien que leurs œuvres respectives soient ancrées dans un souci de la réalité, il ne s'agit pas de pensées politiques construites seulement par les injonctions de leur époque, qui feraient de ces auteurs de simples opportunistes intellectuels. Penser la réalité sociopolitique ne veut certes pas dire penser dans le sens convenu de cette réalité : Camus est l'un des premiers à s'opposer au stalinisme. Les grands de Saint-Germain-des-Prés, à commencer par Jean-Paul Sartre et Francis Jeanson, décrédibiliseront par ailleurs Camus de manière si violente qu'il sera chose courante en France de réduire Camus à un philosophe pour classe terminale[16]. On sait que de Gaulle aura rapidement qualifié Weil de « folle » alors qu'elle propose d'envoyer des infirmières en première ligne au combat, lors de la Deuxième Guerre mondiale (le but de ces infirmières aurait été non seulement de soigner les corps, mais aussi d'inspirer les troupes). Encore aujourd'hui, l'originalité, l'éclectisme et l'ambition de la pensée de Weil peuvent susciter chez certains le rejet de son œuvre, ou encore une catégorisation rapide de l'auteure comme une mystique illuminée et peu cohérente.

[16] Pour reprendre le titre du livre de Jean-Jacques Brochier, publié en 1970.

Arendt aura elle aussi, on le sait, été l'objet de controverses et critiques féroces, et semble avoir à de nombreuses reprises proposé une analyse à contre-courant. Prenons par exemple sa série d'articles sur le procès d'Otto Adolf Eichmann, dans lesquels elle examine la banalité, l'insignifiance et la petitesse de l'accusé. On évoquera ici la thèse bien connue d'Arendt : la banalité du mal trouverait sa source dans l'absence de pensée. Eichmann avait cessé de penser. Or, cette thèse offensa violemment ceux et celles qui auraient aimé peindre Eichmann comme un monstre, comme quelqu'un de foncièrement différent. Ainsi, Arendt deviendra la cible de critiques féroces ; on lui reprochera d'être insensible, sans cœur, de ne pas aimer son peuple. Déni de sa judéité, déni de sa féminité, Arendt semble pour certains trahir ses origines. Sous une autre forme, certaines critiques féministes de l'œuvre arendtienne reprennent ce qui semble être, pour elles, un manque de sensibilité : Arendt consacrerait l'action sous un jour masculin, en ne prenant pas suffisamment en considération l'aspect politique de la sphère privée et les inégalités d'apparition dans la sphère publique. Non seulement ont-ils tous été l'objet de controverses ou ont-ils tous pensé à contre-courant, ces trois auteurs ont aussi un autre trait commun à mon avis : ils semblent récuser toute étiquette philosophico-politique ou idéologique rapide. Camus fut parfois associé (à tort) à l'existentialisme et il fut caractérisé à la fois comme un chrétien refoulé et comme un athée intransigeant ; Weil a récolté les nombreuses étiquettes d'anarchiste, de communiste, de réactionnaire catholique, de mystique, de platonicienne[17] ; Arendt a été qualifiée de conservatrice, de socialiste, de libérale. On sait que lorsqu'elle fut forcée à se prononcer sur quelle étiquette politique elle préférait (socialiste, libérale, conservatrice…), Arendt répondit par la chose suivante : « Je ne sais pas et franchement, je m'en contrefiche » (« *I don't know and frankly I don't care* »)[18]. Bref, ces trois penseurs semblent refuser le marquage de leur œuvre dans des idéologies, des mouvements

[17] Ce fut d'ailleurs Camus, qui a travaillé à la publication de plusieurs livres de Weil considérant qu'il fallait donner une voix et une visibilité à un des plus grands esprits de l'époque. Dans la préface à *L'enracinement*, Camus écrit que les enseignements de Weil doivent être les fondations pour la reconstruction de l'Europe. Lorsqu'il apprend qu'il a reçu le prix Nobel de littérature, Camus se rendra à la maison familiale des Weil afin de se recueillir dans la chambre de cette dernière. Dans son discours de Suède, Camus dit : « Oui, il y a beaucoup d'hommes en France avec qui je sens une fraternité profonde. Je citerai simplement deux noms, car ils sont significatifs pour moi. L'un est une personne morte : je veux parler de Simone Weil. Il arrive que l'on se sente aussi près d'un esprit disparu que d'un esprit vivant » (« Appendices des Discours de Suède », *Œuvres complètes, tome IV,* Paris, La pléiade, Gallimard, 1962, p. 286).

[18] Voir « *Hannah Arendt on Hannah Arendt* ».

politiques ou des doctrines établies. Cela complexifie la tâche d'un interprète qui tenterait de les mettre en conversation autour d'un concept ou d'une vision du politique. Néanmoins, la question générale suivante informera ma thèse : est-il possible de rapprocher ces trois penseurs autour d'une certaine parenté théorique ou philosophique particulière ? Je répondrai par la positive.

Il va sans dire que certaines résonances intellectuelles ont déjà été discutées par les commentateurs de Camus, de Weil et d'Arendt dans le passé. Pensons notamment aux travaux qui ont exploré leurs critiques respectives du totalitarisme, de la violence ou, encore, qui les ont comparés autour des thématiques du déracinement, de la désolation et de l'exil. Bien que j'enrichisse mon analyse de certaines de ces recherches, j'aimerais montrer que la parenté théorique principale qui se dégage de leurs écrits (et qui se déploie au-delà des sujets concrets sur lesquels ils se sont penchés) est celle du tragique. Ma visée principale sera en effet de montrer que leur vision de l'existence et du politique est profondément informée par leur pensée tragique, c'est-à-dire une pensée orientée vers les oppositions, les contradictions, le mouvement entre mesure et démesure, ainsi que par le relationnel. Pour faire bref, l'existence humaine chez Camus se déploie entre le refus et le consentement ; le « soi » chez Weil est déchiré entre la force et le bien (et sa vision du politique en est une définie par la contradiction entre différents besoins) ; le politique chez Arendt oscille principalement entre mesure et démesure, mais aussi entre le « public » et le « privé ». Ainsi, mis ensemble, ces trois auteurs permettent d'élaborer selon moi les contours d'une pensée tragique.

Mon objectif sera triple : je tenterai non seulement d'expliquer en quoi consiste cette pensée tragique, mais aussi de montrer brièvement quelle est sa pertinence contemporaine. Je chercherai à contribuer, de façon modeste, à quelques débats en études camusiennes, weiliennes et arendtiennes. Notons ici que je ne suis évidemment pas la première à proposer d'orchestrer un dialogue entre ces auteurs : plusieurs l'ont fait pour Weil et Arendt, ou encore pour Camus et Weil. Néanmoins, à ma connaissance, il n'existe aucune étude soutenue qui mette les trois auteurs en dialogue. En ce qui concerne les études comparatives entre Weil et Arendt, on notera d'abord l'important collectif dirigé par Michel Narcy et Étienne Tassin, *Les catégories de l'universel, Simone Weil et Hannah Arendt*, ainsi que le livre de Sylvie Courtine-Denamy, *Trois femmes dans de sombres temps : Edith Stein,*

Hannah Arendt et Simone Weil ou Amor fati, amor mundi. Mentionnons aussi l'excellent ouvrage de Valérie Gérard, *L'expérience morale hors de soi* ; le livre d'Emmanuel Gabellieri *Amor mundi, Amor Dei, S. Weil et H. Arendt*[19]. Plusieurs auteurs notent maintes résonances entre la pensée de Weil et celle d'Arendt (notamment Étienne Tassin, en ce qui a trait à la thématique de l'action et du faire ; ou encore Robert Chenavier, en ce qui concerne la critique weilienne et arendtienne de Marx). D'autres commentateurs, par contre, considèrent que Weil et Arendt diffèrent plus qu'elles ne se rejoignent (on peut penser, par exemple, au livre de Sylvie Courtine-Denamy). Les comparaisons entre Arendt et Weil creusent généralement la question des frontières du politique, celle des droits humains, du totalitarisme et de l'*amor dei*, l'*amor fati*, l'*amor mundi*. La thématique du tragique reste très peu soulevée. L'une des plus importantes visées de ma thèse sera évidemment d'indiquer la fertilité d'explorer leurs œuvres à partir de cette thématique.

En ce qui concerne les études comparatives entre Weil et Camus, ces dernières s'intéressent surtout à la question du travail, de la critique du marxisme, de la pauvreté et du colonialisme. Il y a cependant Guy Samana, dans son article « Albert Camus et Simone Weil : le sentiment du tragique, le goût de la beauté », qui aborde brièvement la question du tragique ; mentionnons également l'article de Linda Rasoamanana (« Simone Weil et Albert Camus, lecteurs d'Héraclite, notes sur la Némésis »), qui explore la notion de mesure chez les deux auteurs. Enfin, soulignons le livre de Frédéric Worms *La philosophie en France au XX^e^ siècle. Moments,* qui fait une place de choix à la pensée de Weil et à celle de Camus. De manière générale, on remarque que la plupart des commentateurs soulèvent davantage les similitudes entre Weil et Camus que leurs divergences. Même au niveau de leur rapport au sacré (Weil est croyante ; Camus est agnostique), Maria Clara Lucchetti Bingemer, dans son article « Simone Weil et Albert Camus, Sainteté sans Dieu et Mystique sans Église », a cherché à montrer les rapprochements entre les deux auteurs. Je m'inscrirai en grande partie dans la foulée de ces travaux, puisque je noterai (sans faire l'économie des différences) la remarquable résonance entre la recherche d'absolu chez Camus et chez Weil, qui se déclinent toutes les deux par l'expérience de la contradiction du « soi ».

[19] Voir la bibliographie pour les références complètes.

Notons, enfin, qu'il existe très peu d'études qui tentent de comparer la pensée de Camus et celle d'Arendt ; Jeffrey Isaac, dans son livre *Arendt, Camus and Rebellion,* compare la pensée de la révolte à l'analyse arendtienne de la révolution avec une certaine justesse ; Maurice Weremberg, dans son texte « A. Camus et H. Arendt. Temporalité et politique », explore la résonance entre les deux auteurs en ce qui concerne leurs conceptions de l'action et du présent.

Bien que je procéderai par l'intermédiaire de comparaisons entre mes auteurs (et ici, je bâtirai sur plusieurs des études mentionnées ci-dessus), mon approche vise surtout à défendre l'idée d'une pensée politique tragique – et pour ce faire, j'invoquerai divers écrits de Camus, de Weil et d'Arendt. L'objectif n'est donc pas uniquement de comparer leur pensée (ni encore d'offrir un traitement exhaustif de toutes leurs œuvres – ce qui dépasserait d'emblée le cadre de cette thèse), mais de révéler chez chacun une conception du tragique et de la tragédie qui me permettront, à terme, de peindre les contours d'une pensée tragique. C'est *ensemble* que les écrits de Camus, de Weil et d'Arendt rendent compte de ce que pourrait être une pensée tragique. Le lecteur remarquera certainement l'influence d'un auteur dans ma lecture et ma compréhension de l'autre, qui permet par ailleurs, selon moi, de bien illuminer certaines figures ou concepts chez un ou chez l'autre grâce à ce regard différent. Par exemple, les aspects métaphysiques et philosophiques des écrits de Camus ressortent davantage lorsqu'ils sont lus avec une perspective ou sensibilité weilienne. À l'inverse, l'absurde apparaît chez Weil au travers d'une connaissance de l'œuvre camusienne et la métaphysique weilienne devient plutôt une forme de phénoménologie. L'acteur, chez Arendt, apparaît plus vulnérable au regard de la notion de force développée par Weil, tout comme les divisions arendtiennes permettent de réaligner le rôle des lectures tragiques chez Weil. Au fond, j'ai tenté à la fois d'observer les affinités électives entre les trois auteurs et cherché à rendre les résonances de leurs œuvres ainsi que leur complémentarité au travers d'une discussion sur le tragique avec, par moment, une certaine déformation de leur pensée respective (qui est le risque de toute analyse), que j'espère néanmoins cohérente.

Avant de présenter un aperçu de la structure de la thèse, deux mots s'imposent par rapport aux ouvrages secondaires portant non pas sur Weil, Camus et Arendt, mais bien sur la tragédie de façon générale. Il va sans dire que je ne suis guère la première à explorer

l'importance de la tragédie pour la philosophie ou la pensée politique ; en fait, la littérature sur ce sujet est extrêmement vaste. J'aborderai rapidement quelques auteurs contemporains. On peut penser, notamment, à Martha Nussbaum (surtout à son ouvrage *La fragilité du bien. Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*)[20], à Karl Jaspers (*Tragedy is not enough*)[21], à Miguel de Unamuno (*Le sentiment tragique de la vie*)[22], à Clément Rosset (*La philosophie tragique*)[23] ou encore à André Comte Sponville (*Du tragique au matérialisme [et retour]*)[24].

Débutons par quelques mots au sujet de Nussbaum, dont les travaux permettent certes d'apprécier le potentiel pédagogique et éthique de la littérature, et en particulier des tragédies grecques. En ce sens, nous aborderons Nussbaum à quelques reprises dans la thèse. Pour le moment, j'aimerais néanmoins souligner d'emblée que son approche trop cognitive des émotions (et son ontologie individualiste) ne s'arrime pas à merveille avec l'approche phénoménologique de Weil et d'Arendt (et leurs ontologies relationnelles). L'une des raisons pour laquelle Nussbaum ne sera pas centrale à la présente étude, bien que ses travaux aient alimenté mes réflexions ici et là, relève de sa conception du « soi ». Ainsi, selon Nussbaum, les émotions portent toujours sur un objet précis et dépendent de la conceptualisation de la personne qui évalue une situation, de manière à ce que la situation jugée puisse trouver écho dans ce qu'elle considère elle-même comme relevant de son propre épanouissement. Cette conception cognitive des émotions sous-entend une conception du « soi » posée dans une transparence à la conscience : les émotions sont saisies par la personne et font l'objet d'une appréciation, de même que cette perspective induit une permanence du « soi », dont il s'agirait de hiérarchiser les besoins afin de maintenir une identification à soi dans le temps et dans l'espace. La hiérarchisation des besoins n'est pas tâche aisée. Nussbaum montre bien toutes les subtilités et les difficultés de sa démarche, qu'elle entreprend en prenant soin de mettre en parallèle les différences

---

20 Martha Nussbaum, *La fragilité du bien. Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques,* Paris, Éditions de l'Éclat, 2016.

21 Karl Jaspers, *Tragedy is not enough,* USA, Archon Book, 1969.

22 Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie,* Paris, République des lettres, 2017.

23 Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

24 André Comte-Sponville, *Du tragique au matérialisme (et retour*), Paris, Presses Universitaires de France/Humensis, 2018.

de situation dans lesquelles peuvent se trouver les personnes. Cependant, malgré les situations parfois radicalement différentes qui peuvent éprouver le « soi », c'est toujours du même « soi » dont il est question. Pour Nussbaum, la conscience de soi est simultanée à la connaissance de soi. Cette démarche ne s'articule guère, ou bien difficilement, ou, du moins, ses postulats de départ et ses conclusions diffèrent des nôtres. Ma démarche s'inscrit dans une orientation phénoménologique. Déjà, chez Merleau-Ponty, on retrouve une nette distinction entre conscience de soi et connaissance de soi, du fait même de la corporéité : « Je ne suis pas en tant que j'ai un corps, pure conscience, mais engagé dans le monde par ce corps à l'aide duquel je perçois […] La philosophie a pour rôle de nous faire retrouver ce lien avec le monde qui précède la pensée proprement dite » (1997, p. 66). Le « soi » de la phénoménologie est plus problématique (pour reprendre la description du héros tragique de Vernant et Vidal-Naquet) que ne l'est le « soi » de Nussbaum. Le « soi » phénoménologique travaille afin de se saisir lui-même, la connaissance qu'il a de lui et des autres est toujours en construction et dépendante du monde duquel il *est*, au sens radical du terme. En effet, la coupure entre le « soi » et la réalité, dans une perspective phénoménologique, semble plus nébuleuse, elle laisse place à une réflexion sur la relationnalité du « soi » plus fine. Car si le rapport à « soi » chez Nussbaum est intriqué, dépendant et vulnérable devant la réalité, il n'est pas foncièrement habité par elle. Le « soi » demeure toujours présent à lui-même et relativement stable, bien qu'il ne soit pas, selon les conditions, en mesure d'atteindre ses capacités pour un plein épanouissement. Penseure libérale, Nussbaum développe une conception du « soi » plutôt individualiste et atomisante. Or, nous verrons à partir de la pensée de Weil que le « soi » présent dans notre analyse de la tragédie et du tragique est moins rigide que celui de Nussbaum. D'une part, le « soi » weilien peut, selon les conditions auxquelles il fait face, se transformer jusqu'à devenir une chose. Cette situation représente la réalité subjective de la guerre et de l'esclave, qui est en fait une condition paradoxale, puisque Weil nous montre que l'extrême violence et l'extrême humiliation contribuent à la disparition du « soi » comme réalité du « soi ». D'autre part, la plus haute forme d'éthique chez Weil est également réfléchie comme disparition du « soi » (mais qui diffère hautement du « soi » devenu chose), contrairement à Nussbaum qui considère la transparence à soi comme le vecteur de la conscience permettant de reconnaître le préjudice vécu par un autre comme quelque chose qui peut

arriver à soi-même. Ainsi, si l'éthique de la littérature chez Nussbaum nous permet de poser l'importance de la lecture de certaines œuvres dans le développement de la conscience morale, l'objectif et les postulats de la démarche nussbaumienne diffèrent de la mienne. Plutôt que d'aider à consolider le rapport à soi-même comme le souligne Nussbaum, la lecture de certaines œuvres permet, nous le soulignerons avec Weil, Camus et Arendt, de taire son « soi », du moins pour un instant, afin de porter attention à quelque chose de différent, et ce, sans nécessairement rapporter la chose à soi. De plus, la phénoménologie de l'action arendtienne, dont nous observerons les fortes résonances avec les questionnements relevés par Vernant et Vidal-Naquet quant à la posture de l'acteur et aux effets de l'action dans les tragédies grecques, ne peut être comprise si on adhère à l'idée d'un « soi » permanent dans le temps et dans l'espace. La relation que l'acteur entretient à lui et aux autres est modifiée par son action, tout comme le « soi » de la personne dans la place publique et dans la place privée n'est pas le même.

Les livres de Karl Jaspers (*Tragedy is not enough*) et de Miguel de Unamuno (*Le sentiment tragique de la vie*), instruisent implicitement la thèse, considérant que les deux auteurs examinent les tragédies au travers de la perspective du manque, plus précisément en ce qui a trait au lien entre la transcendance et la condition humaine. Il s'agit, chez eux, d'un « soi » incomplet, dont l'insuffisance fondatrice est inhérente à la créature humaine. Cette perspective ne pose pas, contrairement à Nussbaum, l'idée d'une transparence à « soi », car il demeure une part d'étrangeté dans l'homme créature de Dieu. Nous partageons en partie le point de départ de la lecture développée pas Jaspers sur les tragédies : la tragédie apparaît avec l'excès. Dans *Tragedy is not enough*, Jaspers réfléchit à la condition humaine dans son rapport avec la vérité. Pour lui, « *there is no tragedy without transcendence* » (1969, p. 41)[25]. La personne tragique est celle qui fait l'expérience de la transcendance et de l'impossible accès à une vérité universelle. Ainsi, pour Jaspers, chaque tragédie révèle une vérité de circonstance, puisqu'elle ne peut être saisie en dehors du contexte et de la situation particulière dans laquelle elle prend racine. En fait, la tragédie révèle seulement les limites en ouvrant la personne à ce qui la transcende, en illustrant

[25] Dans son livre, Jaspers prend soin de commenter les différentes tragédies grecques, mais aussi celle de Shakespeare, de Racine et de Calderòn. La tragédie ne suffit pas, car elle ne donne aucune vérité immuable.

l'échec de ceux qui outrepassent la condition limitée de l'homme. Nulle révélation, donc, dans la tragédie, ainsi « la conscience tragique ignore la rédemption dans le supranaturel, dispensateur de grâce » (Jaspers, 1973, p. 360). Dans une certaine continuité avec Jaspers, Miguel de Unamuno décrit le sentiment tragique de la vie comme une contradiction entre le désir d'immortalité et la finitude humaine. Refusant la consolation religieuse d'une fusion entre l'âme et Dieu tout comme le scepticisme rationaliste qu'il associe à l'esprit scientifique, l'âme humaine doit, selon de Unamuno, maintenir l'incertitude de sa propre durée tout en persistant dans un acte de foi. La foi chez de Unamuno est illustrée par le personnage de Don Quichotte, lequel assume ses croyances dans un certain esprit de folie, en acceptant de les vivre même lorsqu'elles sont diamétralement opposées à ce que la réalité prescrit.

Si le rapport entre l'être humain et une forme de transcendance est examiné dans une perspective tragique, notamment à partir de l'absurde chez Camus (lui-même inspiré en partie par de Unamuno) ainsi que par une analyse de la métaphysique weilienne, l'approche chrétienne de Jaspers et de Unamuno ne s'arrime pas avec le cœur de ma recherche. En effet, leurs interprétations se déploient surtout sur la problématique de l'humain en quête de fondements pour sa foi. Notre questionnement ne suit pas les leurs (bien que la question de la foi soit abordée dans les premier et deuxième chapitres). Si la foi peut être comprise comme un rapport tragique, le tragique, lui, ne se réduit pas au problème de la foi et ainsi, les travaux de Jaspers et de Unamuno ne seront que tangentiellement pertinents à notre propos. De plus, lorsque nous aborderons la question de la transcendance (en suivant le développement de la pensée weilienne), nous nous attarderons en fait principalement à *l'absence* de Dieu et nous examinerons le *sens* de cette absence. Cette réflexion nous entraînera, on le verra, dans le domaine des relations sociales et politiques plutôt que dans la problématique de l'homme seul devant Dieu.

À l'opposé de la conception du manque en l'humain à laquelle souscrivent Jaspers et de Unamuno, le livre de Clément Rosset souligne l'aspect enthousiasmant, joyeux et énergique du tragique. Nous retenons de son approche la particularité de la temporalité tragique, qui advient à la conscience après coup, lorsqu'on se remémore un événement. Rosset explique :

> [L]e temps véritable est l'ordre chronologique des événements de la tragédie, le temps tragique est l'ordre logique des événements tragiques, et cet ordre est l'ordre

> inverse du premier [… Prenons] le modèle même de la tragédie : Œdipe roi. Il apparaît que l'ordre tragique y est l'inverse de l'ordre de la pièce. L'origine de la tragédie est découverte à la fin de la pièce : le sauvetage du fils de Laïos par le vieux serviteur […] Toute la démarche de la pièce ne fait que revenir de la fin au début. (2003, p. 14)

Ainsi, la tragédie et le tragique deviennent reconnaissables par la personne seulement *a posteriori*, lorsque les choses se sont déjà déroulées, que l'histoire ou l'événement est terminé et qu'il est, d'une certaine manière, déjà trop tard pour rectifier ce qui a été fait. Ceci dit, Arendt offre une conception politique de l'action et de la temporalité beaucoup plus riche que celle de Rosset. D'ailleurs, la question de la temporalité tragique, dont la conscience est *a posteriori* de l'événement, est la seule chose que je partage avec Rosset. À partir des pièces antiques, Rosset pose ce qu'il considère comme un double problème : d'une part, la plupart des personnes estiment trop la vie ; d'autre part, l'humilité du « soi » est un obstacle à une existence pleinement tragique. À partir de cette démarche, Rosset sépare la vie et le « soi ». La pensée tragique est celle qui n'estime pas la vie et n'en fait pas une valeur, car elle considère le « soi » comme ce qui relève de la plus haute estime : « la source de l'estime de soi est par essence la révélation du tragique, qui fait que l'homme nie et ridiculise la vie » (*Ibid.,* p. 75). Contrairement à Jaspers et à Unamuno, qui abordent la limitation comme condition inaltérable de l'humain, Rosset propose de désamorcer le sentiment de limitation en ridiculisant l'adversaire (donc la vie). Cette démarche propose une conception du « soi » et du rapport à la vie qu'on peut qualifier de nihiliste, bien que l'auteur s'en défende. Le plus important pour Rosset est de diminuer l'adversaire afin de le combattre (d'où son rejet de l'humilité du « soi ») : « ce faisant, nous avons ridiculisé la vie et nous nous en sommes rendus maîtres… Nous avons avec elle des rapports d'homme à femme : nous la possédons par le mépris » (*Loc. cit.*). La philosophie tragique de Rosset culmine dans une volonté de posséder, laquelle est possible lorsque l'altérité est tournée en dérision. Cette idée est tout le contraire de notre objectif. Pour nous, le « soi » tragique, parce qu'il prend conscience de l'altérité qui l'habite (au sens où il est parfois obligé de se soumettre à certaines nécessités), est capable de se libérer d'une part de lui-même afin de regarder une personne différente de lui, de lui porter attention, de maintenir une certaine distance et d'instituer une relation qui ne cherche pas à posséder l'autre. Ainsi, il est difficile de qualifier tout ce qui distingue le présent travail de celui de Rosset tant l'écart est important. Mais pour aller à l'essentiel : Rosset développe un premier moment du

tragique à travers un « non » radical à la vie. Pour notre part, à partir de Camus, nous posons plutôt le premier moment tragique dans un rapport de *consentement* au monde. Si nous admettons qu'il puisse y avoir des refus de la vie (nous y reviendrons), ces derniers sont des réactions face un à « oui » à la vie qui n'aurait pas été comblée ou, encore, des manières de préserver l'adhésion à la vie. S'il y a un moment de déception et de rejet dans le tragique, celui-ci révèle en effet un consentement premier selon Camus : la personne attendait de la vie un bien. Le second temps tragique chez Rosset s'ancre dans l'estime du « soi » : ce dernier est possible grâce à la dévaluation de la vie. Si la perspective nihiliste de Rosset diffère des hautes considérations éthiques de Nussbaum, les deux auteurs se rejoignent en ce qu'ils conçoivent, à certaines conditions et chacun à leur manière, la possibilité d'un « soi » transparent à lui-même. Quant à nous, dans un second temps, nous concevons le rapport tragique à la vie comme celui d'un « soi » déchiré, car traversé par les multiples éléments qui gouvernent la vie elle-même. Ainsi le « soi » tragique est en mesure de ressentir la dureté du réel, la nécessité, les limitations partagées avec d'autres, les rapports de force inhérents aux inégalités et idéologies sociales, tout comme le « soi » est en mesure de poser son attention sur la beauté du monde, sur ce qu'il comporte de fragile et de périssable. Dès lors, par ce déchirement, le « soi » tragique est celui qui agit en répondant le mieux possible à ce qui doit être refusé et à ce qui doit être aimé. Comme nous le soutiendrons avec Weil en particulier : pour être un « soi » tragique, il faut d'abord consentir à se déposséder d'une partie de « soi » et accepter que quelque chose de non transparent à soi nous affecte. Ce faisant, nous ne sommes pas dans un rapport de possession de la vie (ou des autres, comme le laisse penser Rosset en évoquant les rapports hommes-femmes). Au contraire, il s'agit d'une relation éthique asymétrique : la personne qui a un « soi » tragique est en mesure de répondre à ceux et celles qui sont habités seulement par le refus, car exposés surtout aux éléments violents ou humiliants de la réalité. Cette posture n'est pas facile et il ne s'agit pas simplement d'éprouver de la pitié ou d'avoir de bonnes intentions. Elle exige un effort de perception très haut, elle demande parfois un arrachement aux conventions sociales (qui sont également issues et construites par des rapports de force) et une constante capacité à réinterpréter une réalité foncièrement mouvante. Le « soi » tragique n'apporte pas de réconciliation. Son travail est de ramener un peu de beauté dans un monde dominé par le fort – comme le soutient de façon insistante

Simone Weil (un argumentaire qui sera au cœur de notre discussion dans les chapitres 2, 5 et 6). En ce sens qu'il introduit du tragique dans la réalité, car il instaure de la pluralité de sens dans des contextes souvent gouvernés par une seule logique, celle du pouvoir.

Dans une perspective moins religieuse que celle de Jaspers et Unamuno, d'une part, et moins dionysiaque que celle de Rosset, d'autre part, André Comte-Sponville, dans son livre *Du tragique au matérialisme (et retour)*, propose de fortes intuitions permettant de baliser ce que pourrait être une pensée tragique. Son travail se penche sur l'étude du tragique chez vingt-six auteurs. L'introduction, dans laquelle il développe sa définition du tragique, reprend majoritairement celle de Camus. On peut certes accueillir et célébrer l'importance de cette démarche, considérant que trop peu de philosophes écrivent sur la pensée de Camus. Cependant, l'étude demeure quelque peu réduite et cela s'explique par le nombre d'auteurs abordés[26]. En prenant au sérieux le départ camusien de l'absurde, Comte-Sponville considère le tragique d'abord et avant tout dans son rapport à la mort :

> Si on laisse de côté les aléas de la vie – tel événement se réalise, tel autre pas –, cela donne une idée de ce que j'entends par tragique : la prise en compte inconsolée de ce qu'il y a d'essentiellement décevant, effrayant ou désespérant dans la condition humaine. C'est pourquoi la mort, pour les athées, est le tragique par excellence – parce qu'elle est, de toutes les causes de tristesse ou d'effroi, la plus indubitable qui soit. (2018, p. 41)

La mortalité ne fait pas du tragique un « culte du malheur » (*Ibid.,* p. 44). Sans affirmer l'enthousiasme égoïste du « soi » tragique de Rosset, Comte-Sponville a raison de souligner que le tragique ne doit pas être confondu avec l'exaltation du malheur. C'est en donnant à voir cette précarité que l'amour de la vie devient « possible dans le maximum de lucidité » (*Ibid.,* p. 47). Suivant de près le raisonnement de Camus, Comte-Sponville explique bien que le tragique n'existe que s'il demeure dans le « soi » la possibilité conjointe d'un « oui » et d'un « non » à la vie.

Malgré certaines des limites que je viens de noter, ces écrits informeront notre thèse à quelques moments. Mais encore une fois, ce seront les œuvres de Camus, de Weil ou d'Arendt qui seront le principal objet d'étude. En effet, la pensée de Camus permet de saisir de façon bien concrète et fertile le lien entre la littérature et l'éthique (celui-là même qui intéresse Nussbaum). Weil développe une double conception de l'humain, en tant qu'être

[26] En fait, certains chapitres sont plus réussis que d'autres. Ainsi celui sur Camus est très pertinent et lumineux, tandis que celui sur Simone Weil escamote plusieurs éléments.

soumis à la matérialité et, en même temps, appelé par quelque chose de radicalement hors du monde. Cette conception est au cœur de ce que nous tentons de réfléchir comme un « soi » tragique. Arendt, quant à elle, développe une pensée de l'action qui permet de saisir, à l'instar des réflexions de Vernant et de Vidal-Naquet, la non-souveraineté de l'acteur et l'indépendance de l'action par rapport à celui qui l'a fait advenir.

Aperçu des chapitres

Mon travail débute avec une étude des écrits de Camus. Au **chapitre un**, je tente de restituer la différence entre, d'un côté, la notion de tragique et, de l'autre, celle de tragédie. La première implique la rencontre entre des personnes, des idées, des actions variées qui, parfois, se confrontent les unes avec les autres. La seconde signifie la perte de la première : la tragédie advient lorsque le tragique n'est plus possible – lorsqu'une des entités a supprimé les autres. Si on a tendance à confondre tragique et tragédie, puisqu'en effet les deux sont liées, elles relèvent pourtant, j'insisterai là-dessus, d'états complètement opposés : l'un révèle la relationnalité et les différents rapports au monde, tandis que l'autre apparaît lorsque la pluralité des relations n'est plus possible. Avec Camus, il s'agira, d'une part, de saisir cette distinction ; d'autre part, de présenter les notions qui leur sont associées ; celle de consentement, de refus, de mesure et de démesure. Parce qu'il est à la fois écrivain et essayiste, Camus rend pleinement l'aspect sensible du tragique. En effet, à mi-chemin entre la littérature, la politique et la philosophie, la pensée d'Albert Camus est *en elle-même tragique*. Un tragique bien entendu inspiré des Grecs, mais surtout habité par son temps, par les difficultés et les contradictions de son époque. Camus prend soin de faire naître au regard du lecteur un ensemble de petits détails, une attention aux significations, une restitution de l'émotion et du sensible, un soin posé sur l'unicité de l'événement et sur le particulier : bref, Camus met à jour certains questionnements philosophiques *autrement*. Son œuvre permet de percevoir les dilemmes moraux non seulement par l'intermédiaire de la raison, mais aussi par l'émotion. À l'instar de ce que Nussbaum attribue à plusieurs grands romans (en outre ceux de James), on retrouve dans l'écriture de Camus « une fonction essentielle de la littérature [qui] est de nous montrer les tensions qui font de nous des objets fêlés au regard de nos buts les plus hauts, les tensions tragiques de notre amour et de notre attention pour les objets qui les réclament. Et il nous rappelle qu'une

connaissance de ces défauts est une condition nécessaire de tout altruisme véritable » (1990, p. 317). Aussi, en partie par son refus de systématicité (philosophique), Camus nous permet d'explorer l'ensemble des éléments qui seront soulevés dans la thèse, dans un premier moment moins exhaustif, mais visant à poser un ensemble d'éléments qui seront ensuite discutés à travers les pensées de Weil et d'Arendt.

Après cet aperçu plus général, je me tournerai au **chapitre deux** vers Simone Weil pour approfondir encore davantage la différence entre le tragique et la tragédie et en quoi consisterait une pensée tragique weilienne (notamment au travers des analyses weiliennes de l'*Iliade*, d'*Antigone*, de *Prométhée* et d'*Électre*). La plupart des commentateurs qui se sont penchés sur l'interprétation weilienne des tragédies ont souligné l'importance du christianisme dans la démarche de l'auteure. Selon eux, Weil associe les tragédies grecques au Christ. Cela est juste, mais il est dommage de constater que les interprètes se sont presque exclusivement penchés sur cet aspect et ont négligé les autres, pourtant plus riches, à mon avis. Dans ce chapitre, je montrerai que la lecture weilienne des tragédies ne se réduit pas à un souci religieux ou à la métaphysique. Ce faisant, je propose de nuancer quelques lectures de son œuvre qui selon moi limitent sa portée politique. Je note d'abord que l'on peut développer une double définition de l'humain chez Weil : soit, comme conditionné par les rapports de force, d'une part, et comme aspiration au bien en tant qu'*absence*, d'autre part. Cette double conception permet, dès lors, de comprendre la manière dont la contradiction peut nourrir une perception plus complexe et lucide du monde et, ainsi, venir mieux informer l'action. Dans ce même chapitre, nous explorerons aussi la distinction que je propose de faire entre trois niveaux de tragique et de tragédie (subjectif, intersubjectif et politique). Pour ce faire, j'aborderai l'étrange rapport de Weil à Dieu : nous verrons que la métaphysique proposée par Weil constitue un rapport tragique à la transcendance, puisque décliné à partir de la contradiction. Ce faisant, après avoir précisé avec Weil certaines conceptions propres à ce qui constitue une pensée tragique (notamment via une discussion des notions weiliennes de « force », « d'impersonnel », « de mesure » et « d'attention »), il s'agira d'analyser ce que cela veut dire dans le jeu de la vie à plusieurs (donc, au niveau politique).

Si Weil est tout à fait consciente que les effets d'une action politique ne peuvent être réduits aux intentions de l'acteur, c'est surtout Arendt qui nous permet de bien saisir la

tension entre la démesure de l'agir et la mesure du monde commun. Dans le **chapitre trois**, j'aborderai les complexes intrications chez Arendt entre le caractère démesuré de l'action, l'apparaître de l'agir, la fragilité de l'acteur et la mesure du monde commun. La visée principale de mon chapitre sera de montrer qu'au cœur de la vision arendtienne du politique, il existe une tension tragique qui est célébrée et qui doit être conservée. En effet, la perte de cette tension compromet le politique, lieu des actions libres, et le transforme en règne de l'uniformité, du conditionnement et de l'homogénéité. Pour le dire très simplement : la tragédie politique, chez Arendt, c'est la disparition de la pluralité, ce que les travaux d'Étienne Tassin ont par ailleurs très bien souligné. En m'inspirant de ces travaux, mais aussi à travers une inspiration weilienne, je tenterai de montrer que la notion d'acteur chez Arendt ne peut se réduire aux grands héros publics – qui jettent complètement dans l'ombre les petits et le privé. Ainsi, l'une des contributions de ce chapitre sera de répondre à certaines critiques, notamment celles de Hannah Pitkin, qui conçoit les acteurs arendtiens comme des « *little boys clamoring for attention* » (1994, p. 281) . D'une certaine manière, je viendrai radicaliser la séparation arendtienne entre l'action et l'acteur afin de montrer que si Arendt célèbre le courage de l'acteur, c'est parce que ce dernier a consenti à son indépassable vulnérabilité, du fait qu'il livre son confort aux aléas de l'apparaître en politique et de l'action, lesquels sont hors de son contrôle. Dès lors, agir, c'est faire l'expérience d'être en partie hors de « soi ».

Un peu dans la même visée de répondre aux critiques à l'endroit d'Arendt, je traiterai au **chapitre quatre** de l'épineuse problématique de l'émotion en politique chez cette dernière et sa controversée distinction entre la sphère privée et la sphère publique. L'émotion en politique, telle qu'Arendt l'analyse dans *De la Révolution*, peut être dangereuse puisqu'elle tend, en outre, à mener à une dangereuse uniformisation des points de vue sur le monde. L'objectif de ce chapitre est de montrer que la démarche arendtienne révèle en fait une fine compréhension des émotions plutôt qu'une insensibilité envers les émotions (comme plusieurs critiques l'ont suggéré), et que la montée actuelle du populisme permet en partie de saisir. C'est en ce sens que je rappellerai les nombreuses références et usages faits par Arendt de la littérature, notamment des romans de Melville et de Dostoïevski. Je soutiendrai que les émotions en politique, et c'est l'aspect central du

chapitre, ont besoin de *médiation* pour être perçues par les personnes sans uniformiser les points de vue.

Puis, au **chapitre cinq**, je montrerai que le récit (écrit) semble pallier ce défi (faire apparaître des émotions sans compromettre la pluralité) puisqu'il peut jouer le rôle de médiation et permettre d'accéder à des histoires radicalement *autres*. L'une des visées plus implicites du chapitre est de montrer qu'il y a chez Arendt, bien que ce ne soit pas explicite, une dignité politique du privé, car le type de récit écrit qui peut jouer le rôle de médiation est celui circulant dans la sphère privée. Or, à quelles conditions un récit peut-il rendre compte de la tension et de la relationnalité caractérisant la vie humaine ? Je montre qu'un récit permettant une réception sans uniformisation, doit toucher la part de l'humain qui aspire au bien, plutôt que toucher celle concernée par les rapports de force (un argumentaire qui rejoint en partie celui de Weil). Ainsi, pour le dire brièvement, les récits sociaux ne créent pas de contradiction chez le lecteur. Au contraire, ils gonflent le « soi » et l'enjoignent à certaines réalisations, à certains rêves et à certains désirs qui confirment le sentiment d'individualité. À l'inverse, certains récits font éprouver la contradiction chez le lecteur, ils ont un effet tragique et invitent le lecteur à se déposséder, pour un moment, d'une partie de « soi », celle constituée par les rapports de force.

On le sait, pour Arendt, le récit n'implique pas seulement la rédaction d'un certain type d'histoires écrites, car le récit doit être *reçu* (ou perçu) pour avoir une influence. Or, comment *recevoir* un récit foncièrement tragique (au sens où ce dernier, nous le verrons, déploie conjointement la beauté et le malheur), qui est extérieur à soi-même tout en nous interpellant ? Pour répondre à cette question, je reviendrai au **chapitre six** vers Weil et examinerai la conception de la réceptivité qu'elle offre dans ses écrits sur le travail. Je souligne d'abord à quel point le travail, dans certaines conditions (il faudra insister là-dessus), est une épreuve du monde permettant d'en saisir la relationnalité, la tension et les contradictions. Le travail est d'abord un outil de perception, si les conditions du travail permettent l'attention et la pensée méthodique. Or, pour Weil, le travail est plus souvent oppressif que libérateur. La manière la plus forte par laquelle Weil s'oppose à l'oppression au travail consiste en l'instauration d'un régime différent de rapport à la nécessité à l'intérieur même de l'organisation du travail. Cette opposition s'inscrit dans le registre de la beauté, et celles des œuvres tragiques en particulier (rappelons que Weil avait traduit *Antigone* et *Électre* pour les ouvriers et les ouvrières). Non

seulement Weil pense le travail, mais elle inclut au centre du travail *autre chose que lui* et cette démarche, on le verra, permet de complexifier l'asymétrie de l'éthique weilienne. En effet, plusieurs interprètes soulignent la volonté d'inanition propre à l'éthique weilienne, le désir largement exprimé par Weil de n'être rien pour laisser les autres avoir un « je » (Janiaud, 2002 ; Gabellieri, 2003). Je chercherai à montrer que l'éthique weilienne est bien évidemment asymétrique, mais également mouvante (ce qui n'a pas été proposé jusqu'à présent dans les études weiliennes). Cette éthique répond aux effets de la domination (qui sont changeants), elle est donc, elle aussi, mouvante. Si à un moment une personne arrive à perdre une part de son « soi » pour être attentive à une personne dans le malheur, rien ne dit si un jour elle n'aura pas besoin d'un regard attentif pour reconstituer un soi broyé par les rapports de force. En insistant sur la valeur de lire certaines tragédies en milieu ouvrier, Weil cherche en partie à rétablir l'équilibre dans la manière uniforme de vivre le travail : en insérant dans le travail oppressif un élément qui lui est radicalement opposé, soit la beauté de certaines œuvres écrites (celles correspondant aux critères développés dans le chapitre 5). L'intégration d'une autre inspiration dans un milieu oppressif permet de réveiller des « soi » écrasés par une logique dominante. Ainsi, nous le verrons, la lecture de récits tragiques, l'attention posée sur un malheur irréparable car déjà passé, réveille le « soi » par opposition : la personne redécouvre son « soi » puisque paradoxalement elle éprouve l'envie de le restreindre afin accueillir l'altérité d'un malheur autre que le sien. Pour un moment, le « soi » d'une personne peut perdurer en dehors des rapports de force qui le consomment, se sentir libérer de lui-même et, dans un même temps, retrouver une dignité alors qu'il n'est plus suppliant, mais, au contraire, touché par quelque chose, par quelqu'un, de plus fragile que lui. C'est peut-être ce que Camus avait entrevu lorsqu'il affirme : « Le malheur n'a qu'un moyen de se surmonter lui-même qui est de se transfigurer par le tragique »[27]. Ce dernier chapitre clôt en soulignant toute la pertinence actuelle des réflexions weiliennes sur le travail, sur la perception et sur l'éthique.

Ainsi, par des détours chez ces trois auteurs, il s'agira de réfléchir au tragique comme vécu, mais un vécu qui ne peut se transmettre immédiatement, puisqu'il a besoin de certaines médiations (notamment le récit et les conditions permettant de poser une réelle attention) pour être reçu par autrui, mais aussi, parfois, pour être compris par soi-même. D'une certaine

[27] Albert Camus, « Préface », *Théâtre, récits, nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962, p. 1785.

manière, le tragique renvoie à la relationnalité à soi-même, aux autres et au monde. Cette relationnalité peut s'avérer souffrante, car elle nous confronte à notre non-souveraineté. Pourtant, il me semble important de réfléchir aux conditions permettant d'embrasser le tragique, puisque cette relationnalité engage à prendre en soi-même autre chose que soi. Ainsi, vivre le tragique, c'est se sentir concerné par autre chose que soi. Par des détours pour saisir ce que le tragique signifie, ma thèse s'inscrit de manière inactuelle (au travers d'études sur les tragédies grecques, certaines nouvelles littéraires, les carnets en usines de Weil du début du 20e siècle, l'analyse du néomanagement et les extraits de récits mémoriels de la Shoah) dans l'actualité de notre époque. Suivant la démarche de Nicole Loraux, il s'agit d'une « forme particulière d'anachronisme qu'est *l'attention aux répétitifs* […] avec la prise en considération systématique des passions et du rapport au pouvoir » (2005, p. 188). Il y a toujours des contextes singuliers propres à un moment tragique, tout comme il y a des éléments nécessaires à l'avènement de ce même contexte, donc des éléments qui reviennent, qui se répètent sous des formes différentes, qui permettent de dire que le tragique n'est pas seulement contingent, il est aussi conditionnel à certaines règles.

La question du tragique pose celles de l'universel, de l'humain, des perceptions plurielles et du monde, dans une période où la gouvernance a remplacé le politique, où l'économique se confond avec la liberté, où la pensée doit être utilitaire, où les populistes outrepassent les médiations (notamment les médias), où la souffrance et l'injustice sont tellement exposées qu'elles ne touchent plus, où le travail se multiplie en « *bullshit job* » et où les migrants sont, à nouveau, entassés dans des camps. Le tragique est la recherche de l'équilibre dans ce qui est, nécessairement, déséquilibre et mouvement ; comme une balance en soi-même qu'il faut ajuster au contact des différentes relations au monde, embrasser le tragique serait peut-être une manière d'éviter, d'empêcher et de combattre les tragédies.

Chapitre 1 :
Albert Camus et le tragique : entre esthétique et éthique

Dans ses derniers carnets, Albert Camus note ceci : « [L]'amour tragique et seulement cela. Bonheur tragique. Et quand il cesse d'être tragique c'est autre chose et l'être se jette à nouveau à la recherche du tragique » (*OC*, 1989, p. 198). Nous partirons de ces quelques phrases, un peu énigmatiques, afin d'explorer la signification du tragique dans l'œuvre camusienne. Pourquoi lier ainsi l'amour, l'être et le tragique ? Dans une certaine mesure, ces trois éléments rappellent l'importance de la Grèce ancienne chez Camus. Ce dernier affirme : « [L]e monde où je suis le plus à l'aise : le mythe grec » (2006, p. 476). Ainsi, il n'est guère surprenant que les œuvres littéraires et dramaturgiques de Camus fassent si souvent écho aux tragédies et aux mythes grecs.

Certes, l'influence de la Grèce antique dans l'art camusien a été analysée par de nombreux commentateurs. Par exemple, Carole Auroy montre bien que les différents héros mis en scène par Camus sont tragiques, car ces derniers sont déchirés par des obligations, des désirs ou des projets difficilement conciliables. Comme Auroy l'explique, l'art chez Camus :

> […] exhibe la contradiction des valeurs, vécue jusqu'au déchirement, et rend toute sa force d'incarnation à la solution oblative du conflit trouvée par des héros déchirés. La représentation échappe à l'abstraction confortable des résolutions intellectuelles et à la tentation de les ériger en système idéologique. Par l'expérience de la terreur et de la pitié, exaltées dans une « extase de spectacle », elle creuse une compréhension intime de la souffrance tragique. Par cette incarnation, elle rend sensibles aussi les ressorts obscurs de l'action, la soumission de l'élan sacrificiel aux énergies archaïques qui animent le désir de sacré. Mais de la tragédie, elle retient encore un autre élément : sur le théâtre antique, le chœur appelle à l'*euboulia*, cette délibération qui ne trouve aucune solution concrète sur scène, mais peut accoucher hors scène d'une sagesse pratique faite de modération. (Auroy, 2013, p. 784)

Suivant les Grecs, dont il admire la pensée anhistorique, Camus voit en effet dans les tragédies et les mythes une réflexion sur la condition humaine. À travers ses productions artistiques, Camus cherche à incarner l'éternelle actualité de la condition tragique. Ses personnages tentent souvent de surmonter cette condition précaire et peu réconfortante. Pourtant, les pièces de théâtre et les romans de Camus, dans leurs conclusions parfois

terribles[28], illustrent d'une manière ou d'une autre combien la condition tragique demeure la seule posture permettant une existence et une action proprement humaines, c'est-à-dire partagées avec d'autres. Sarocchi explique que la recherche d'une condition humaine (dépassant les contextes sociohistoriques, mais conditionnelle à la présence de contradictions) est présente dans la démarche de Camus : « Sisyphe roulant son roc à la pointe extrême du *Mythe*, Hélène en exil, Ulysse naviguant vers son île, Prométhée que le vautour dévore, le Minotaure identifié à la grande ville moderne, ces figures légendaires stylisent, dans l'aura de leur drame archaïque, la condition humaine » (1970, p. 133).

Or, si les interprètes de Camus admettent généralement que le tragique est un des fondements de la réflexion camusienne, peu d'entre eux ont abordé de manière approfondie cet aspect dans une perspective de pensée politique – ce que je propose de faire dans les pages qui suivent. L'objectif de ce chapitre est double.

Premièrement, j'affirmerai qu'il y a une véritable pensée politique chez Camus, contrairement à la conception, par exemple, d'Etienne Barilier : « Camus, qui prétend trouver une mesure dans la nature même de l'homme, mais qui refuse à cette nature un fondement absolu, échoue[.] La tentative de l'*Homme révolté,* pour honnête et noble qu'elle soit, est un échec philosophique. Il faut bien rechercher cet auteur où il se trouve : dans la littérature » (1977, p. 126). Est-ce parce que Barilier considère la philosophie comme une approche nécessairement logique et dépourvue de contradictions internes qu'il juge ainsi la démarche de Camus ? Dès lors, on peut admettre que Camus n'est pas philosophe. Cela ne veut pas pour autant dire que son œuvre est restreinte au champ de la littérature, car il y a chez lui une véritable pensée politique et, plus précisément, une pensée tragique. Barilier a raison de dire que Camus cherche une mesure en l'humain tout en refusant une nature absolue à l'homme. C'est que la mesure, chez Camus, n'est pas fondée sur un concept ou sur une idée de l'humain. La mesure est un mouvement par lequel deux éléments se rencontrent en l'humain. Elle est une posture qui, chaque fois qu'elle est tenue, rend le monde plus humain.

Au travers de l'exploration du tragique dans la pensée philosophico-politique de Camus, j'espère rendre la profondeur de cette approche dont l'humilité a beaucoup à

[28] Pensons aux pièces *Caligula* ou, encore *Le Malentendu*. Nous y reviendrons au chapitre 2.

enseigner à une certaine philosophie, que Camus appelait la pensée allemande et qu'il associait, en partie, à Hegel. Pour lui, la volonté de comprendre ne se résume pas à un jeu de l'esprit englobant la raison dans un système cohérent. Au contraire, il s'agit de chercher à comprendre sans rien nier ; d'accepter la contradiction et l'ambiguïté[29]. C'est en cela que, dès le départ, le refus camusien d'une certaine forme de philosophie plus systématique rejoint celle d'une logique tragique. Comme l'expliquent Vernant et Vidal-Naquet, les tragédies ne révèlent pas une conception unitaire de la vérité, contrairement

> […] à cette logique philosophique qui admet que de deux propositions contradictoires, si l'une est vraie, l'autre doit nécessairement être fausse. L'homme tragique apparaît de ce point de vue solidaire d'une autre logique qui n'établit pas une coupure aussi tranchée entre le vrai et le faux [et] fait encore une place à l'ambiguïté (1981, p. 21).

C'est cette logique de la contradiction ambiguë que nous explorerons chez Camus. En ce sens, le deuxième objectif de ce chapitre est justement de poser les bases de ce que signifie, chez Camus, une pensée tragique. Ainsi, nous explorerons ce qui a été vu chez Camus par plusieurs spécialistes de la littérature et qui demeure, encore aujourd'hui, trop peu travaillé dans une perspective de pensée politique et de philosophie, comme je viens tout juste de le noter[30]. Comme l'affirme Thierry Fabre : « Reste l'immense question du tragique qui n'a pas cessé de travailler l'œuvre de Camus et d'habiter sa pensée. [L'homme tragique] est le messager de la pensée de midi » (2010, p. 114-115). En effet, si le tragique imprègne l'aspect artistique des œuvres de Camus, il nous semble que sa pensée politique est, elle aussi et en elle-même, tragique.

Il ne s'agit pas de distinguer chez Camus ses œuvres littéraires de ses œuvres philosophico-politiques, mais de tenter de les réfléchir ensemble, dans la mesure du possible, en cherchant à dégager ce que ces deux aspects de l'œuvre veulent dire pour la pensée politique. Comme l'examine Jacques Le Marinel, « [l]a pensée camusienne fonctionne, on le voit, comme il l'avait annoncé dans *Le mythe de Sisyphe*, c'est-à-dire qu'elle rebondit en images, s'approfondissant d'une figure mythique à une autre » (2013, p. 801). Abordant les

---

[29] On pourrait évidemment interroger cette lecture un peu simpliste de la pensée d'Hegel, mais voilà qui déborderait les cadres de la thèse.

[30] Bien entendu, certains (rares) auteurs ont remarquablement abordé dans une orientation philosophique l'œuvre camusienne, pensons notamment à Frédéric Worms, à Maurice Weremberg et à André Comte-Sponville.

divers personnages romanesques créés par Camus dans une certaine inspiration mythologique et tragique, Le Marinel observe que Camus élabore sa réflexion à partir d'images romanesques : c'est en façonnant un personnage type que l'écrivain aborde la pensée. Cela ne veut pas dire que la pensée est postérieure à l'art, mais plutôt que Camus *éprouve* la pensée, il l'incarne, il la fait vivre. Ainsi, Le Marinel avance que dans « l'utilisation personnelle qu'il fait de tous ces mythes, que ce soit sur le plan métaphysique ou historique, Camus se révèle avant tout philosophe ou moraliste, mais les préoccupations de l'artiste ne sont jamais très loin » (*Ibid.,* p. 802).

Chez Camus, le tragique révèle les tiraillements des êtres humains. Les critères du tragique restent les mêmes, peu importe leur lieu d'apparition (roman, pièce de théâtre, événement politique ou social, situation subjective). Dans tous les cas, il s'agit, d'une part, de la rencontre entre plusieurs ordres détenant tous une certaine légitimité et qui sont en concurrence ; et d'autre part, de la conscience par le sujet de cette indépassable opposition entre les logiques, à moins de détruire le tragique. Cette destruction est toujours possible, mais elle se paie, nous le verrons, par la perte de la relationnalité du « soi » avec le monde.

Nous aborderons en premier lieu la conférence de Camus sur *L'Avenir de la tragédie*. En second lieu, nous discuterons du rapport de l'humain à l'absurde et à la beauté, lesquels sont les deux pôles d'un même état de passivité de l'humain devant l'esthétique du monde. Ces deux types de rapport au monde ont des effets différents sur la subjectivité. En effet, l'absurde appelle au refus, tandis que la beauté invite au consentement. Dans un troisième temps, nous verrons que cette passivité (associée à une forme de solitude) s'avère parfois impossible à tenir et se voit substituée par une obligation d'agir pour les autres et pour le monde. Cette obligation implique alors une activité façonnée par ce que j'aimerais nommer une « éthique de la solidarité ». Esthétique et éthique, passivité et activité, solitude et solidarité, sont à la fois opposées et, pourtant, essentielles l'une à l'autre. Ce n'est, pour Camus, que par le passage au travers de l'absurde et de la beauté que la solidarité peut se déployer sans prendre le risque de nier la valeur de chaque vie humaine concrète au profit d'une idée abstraite de l'humain. Par cette relation entre opposés, nous explorerons la notion de mesure à partir de l'image de « Némésis », que Camus travaillait à la fin de sa vie et dont sa mort brusque et soudaine nous a privés en partie de cette troisième phase de

l'œuvre[31]. Nous le verrons, Camus associe souvent la mesure à la Méditerranée, révélant la relation entre l'idée de mesure et l'importance de la beauté, de la nature. Il s'agit d'une image et non d'une caractéristique essentialiste qui réserverait la posture mesurée aux seuls méditerranéens. Également, par le terme de mesure, Camus ne renvoie pas à un « juste milieu » facile ou calme. Au contraire, pour lui, « [l]a mesure naît bien sûr de l'affrontement. Elle n'est pas le fait de telle ou telle civilisation, elle est le produit de leur plus grande tension. C'est dire davantage qu'elle est tout sauf un confort » (*OC*, 1965, p. 1629)[32]. Nous conclurons ce chapitre en interrogeant la relation entre la mesure, l'amour et le tragique.

1.1 De la littérature à l'existence, et vice-versa

Lors de sa conférence sur l'avenir de la tragédie, prononcée à Athènes en 1955, Camus explore les possibilités d'un retour de la tragédie dans le théâtre de son époque. Pour lui, l'expression d'un théâtre tragique est enchâssée dans une époque donnée. À l'instar de la tragédie attique, dont l'apogée se déploie parallèlement aux déchirures politiques des guerres médiques, Camus observe dans les démesures politiques de son temps un terreau fertile à la création littéraire de tragédies. Ce faisant, en cherchant à cerner ce qui fait qu'une œuvre puisse être désignée comme une tragédie, Camus ne se réfère pas à un style particulier, mais à un contenu essentiel : une logique dans laquelle les oppositions sont toutes légitimes[33] :

---

[31] Camus décrivait son travail comme relevant de trois périodes, l'absurde, la révolte et l'amour, toutes interreliées et qu'il livrait à la fois depuis l'essai, le roman et la dramaturgie. Chacune des périodes est symbolisée par une figure mythique. La première période est illustrée par Sisyphe (et regroupe entre autres les œuvres suivantes : *L'Étranger, Le Malentendu, Le Mythe de Sisyphe*) ; la seconde par Prométhée (et renvoie à l'essai *L'Homme révolté,* au roman *La Peste* et à la pièce *Les Justes*) ; et la dernière, restée inachevée, par Némésis, dont nous retrouvons des bribes dans *L'Homme Révolté* (plus particulièrement dans la section *La pensée de midi*), ainsi que dans *Le Premier Homme*.

[32] En ce sens, la notion même de mesure implique nécessairement celle de *rencontre.* Ainsi, politiquement et culturellement, ce que le bassin méditerranéen illustre de merveilleux pour Camus (et nous le verrons, il en va de même pour Simone Weil), c'est la rencontre entre différentes civilisations dont les effets, au-delà des tensions guerrières, ont favorisé une multiplicité de cultures distinctes et pourtant en relation les unes avec les autres.

[33] Ainsi, Camus n'accorde pas d'importance particulière à un genre esthétique qui baliserait le style tragique. Contrairement à certains codes (on peut penser par exemple à l'importance de l'écriture en alexandrins et à la règle des trois unités [temps, lieu et action] dans le théâtre classique), Camus conçoit une pièce comme tragédie en regard à son contenu plutôt qu'à sa forme.

> [L]es forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison […] La formule du mélodrame serait en somme : « Un seul est juste et justifiable » et la formule tragique par excellence : « Tous sont justifiables, personne n'est juste. » C'est pourquoi le chœur des tragédies antiques donne principalement des conseils de prudence. Car il sait que sur une certaine limite tout le monde a raison et que celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir. *Le thème constant de la tragédie antique est ainsi la limite qu'il ne faut pas dépasser. De part et d'autre de cette limite se rencontrent des forces également légitimes dans un affrontement vibrant et ininterrompu. Se tromper sur cette limite, vouloir rompre cet équilibre, c'est s'abîmer.* (*OCIII*, 2008, p. 430-431)

Ainsi, l'œuvre qualifiée de tragédie révèle toujours une ambiguïté insurmontable ; elle n'apporte pas de réponse et laisse la contradiction entière. Devant les horreurs du XX^e^ siècle, Camus ne met pas en scène les tragédies grecques, mais s'inspire d'elles. Pour lui, il y a une différence d'échelle incommensurable entre les Troyennes d'Euripide et la Shoah ; le tragique n'est plus grandiose, il devient banal, comme le montre d'ailleurs Camus dans *Le Malentendu*[34].

Pour Camus, le conflit irrésoluble entre deux forces opposées ne trouve son apogée que si le héros est clairvoyant face au caractère déchiré de sa situation. La conscience tragique implique une réflexivité du héros par rapport à la posture déchirée, limitée et fragile de sa condition. Si Camus affectionne particulièrement le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, c'est en partie parce que le premier des grands tragiques accentue l'héroïsme de Prométhée en le « cré[ant] lucide » (1951, p. 45)[35]. Cette relation entre l'extériorité des événements et l'intériorité du héros est déjà présente dans *Le Mythe de Sisyphe* et constitue un des points centraux de l'intérêt camusien pour les situations tragiques, à savoir la lucidité face au tragique : « Œdipe obéit d'abord au destin sans le savoir. À partir du moment où il sait, sa tragédie commence » (1942, p. 166)[36]. Camus poursuit quelques lignes plus loin : « L'Œdipe de Sophocle, comme le Kirilov de Dostoïevski, donne ainsi la

---

[34] Nous reviendrons sur cette pièce au chapitre 2.

[35] La fascination de Camus pour le Prométhée d'Eschyle remonte à 1937, lorsqu'il adapta *Prométhée Enchaîné* au théâtre du travail à Alger. En 1940, Camus écrit « Prométhée aux Enfers ». *L'Homme révolté* (1951) est, lui aussi, fortement imprégné de l'image de Prométhée, lequel symbolise le premier des révoltés, celui qui s'est dressé contre les dieux pour servir les hommes.

[36] Camus ajoute : « Mais dans le même instant, aveugle et désespéré, il reconnaît que le seul lien qui le rattache au monde, c'est la main d'une jeune fille. Une parole *démesurée* retentit alors : "Malgré tant d'épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien" » (*Ibid. ;* l'italique est de moi). Nous reviendrons, au cours de ce chapitre, sur l'étrange bonheur lié à l'apogée tragique chez Camus.

formule de la victoire absurde. La sagesse antique rejoint l'héroïsme moderne » (*Ibid.,* p. 167). Cette idée de « victoire absurde » associée à Œdipe comme à Kirilov, à la tragédie comme à l'héroïsme, rejoint la notion de « soi » tragique, jamais expressément nommée dans l'œuvre camusienne et, pourtant, travaillant ses écrits tout au long des trois cycles (absurde, révolte, amour) au travers de l'importance accordée à la conscience intérieure des limites et la manière dont, par la suite, cette conscience des limites oriente l'agir[37]. Aussi, l'importance de la conscience du tragique par le « soi », celle d'un héros qui se sait précaire, déchiré et limité, déborde chez Camus la définition classique d'une tragédie (au sens littéraire et dramaturgique du terme). Ainsi, en s'interrogeant sur l'avenir de la tragédie à l'époque contemporaine, Camus ne suggère pas une méthode d'écriture précise ou un rapport à la littérature renouvelé dans une certaine direction, mais regarde plutôt du côté du rôle social de la sensibilité tragique :

> Le chemin qui reste à faire doit d'abord être parcouru par notre Société elle-même, à la recherche d'une synthèse de la liberté et de la nécessité et par chacun d'entre nous qui devons préserver en nous-mêmes notre force de révolte sans céder à notre pouvoir de négation. À ce prix, la sensibilité tragique qui prend forme dans notre époque trouvera son épanouissement et son expression. (*OC III*, 2008, p. 436)

La tension tragique, lorsqu'elle est habitée par une personne, permet à cette dernière de se libérer d'une part d'elle-même et de recevoir ce qui est foncièrement en altérité avec elle. Au contraire, la tragédie investit le « soi » et le porte à se confondre, sans refus ni consentement, à l'ordre le plus puissant présent dans son environnement social[38]. La tragédie, c'est la destruction de la tension tragique.

Le tragique selon Camus prend donc naissance dans l'opposition ; mais cette opposition n'implique pas uniquement le conflit, bien que celui-ci soit immanquablement présent. Pour que ce dernier soit possible, il faut d'abord qu'il y ait une diversité des ordres

---

[37] Il n'y a jamais une seule limite qu'il ne faut pas franchir, mais minimalement deux. Le lieu de la conscience tragique est balisé par ces dernières ; se maintenir en ce lieu, c'est perdurer dans la tension entre ces deux limites. En ce sens, la démesure, soit le moment culminant de la tragédie, révèle toujours une double possibilité. Cette double limite prend différents visages selon le degré d'analyse (métaphysique, politique, social, existentiel, etc.), mais, ultimement, elle peut être réduite au dilemme entre « sens » et « puissance », opposition qu'on retrouve chez Camus autour des tensions entre « passivité » et « activité ».

[38] Nous reviendrons sur le tragique de l'acteur et de la libération de « soi » avec Arendt et Weil. Pour l'instant, on remarquera que la pensée de Camus permet de poser les bases de ce qui suivra avec Arendt et Weil.

de sens ; qu'un droit en contredise un autre ; qu'une personne s'oppose à une autre. Pour Camus, le tragique est relation, diversité, vitalité et création. Ainsi, on peut dire que Camus développe une conception du monde foncièrement plurielle et rejoint, d'une certaine manière, l'affirmation d'Arendt selon laquelle : « En d'autres termes, rien de ce qui existe, dans la mesure où cette chose paraît, n'existe au singulier ; tout ce qui est est destiné à être perçu. Ce n'est pas l'homme, mais les hommes qui peuplent notre planète. *La pluralité est la loi de la terre* » (*VE*, 1, 1981, p. 34).

La conscience du tragique que souhaiterait Camus serait celle d'une autolimitation du sujet devant l'infinie pluralité du monde. Car la pluralité implique (bien entendu) le conflit mais, aussi, une capacité à se restreindre afin d'accepter que quelque chose d'autre, parfois radicalement différent de soi, existe. Aussi, Camus réfléchit à la différence entre refus de certaines formes d'extériorité à soi et destruction de cette extériorité. Refuser sans détruire implique une capacité à s'arrêter, et cela, malgré le déchirement qu'on peut ressentir. On le remarque, le tragique est action (révolte, opposition, conflit), mais ce qui empêche de faire sombrer le tragique dans la tragédie (donc dans la destruction), repose sur la capacité à s'arrêter et à subir les forces extérieures passivement (nous verrons plus loin une thèse similaire chez Simone Weil). Cette autorestriction de la personne devant l'illimité, Camus la réfléchit au travers de la notion de beauté. Évoquant l'effet des mythes sur la pensée, Camus avance :

> Si nous devons nous résigner à vivre sans la beauté et la liberté qu'elle signifie, le mythe de Prométhée est un de ceux qui nous rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire et qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert pas tout entier. S'il a faim de pain et de bruyère, et s'il est vrai que le pain est le plus nécessaire, apprenons à préserver le souvenir de la bruyère. (« Prométhée aux Enfers », 1959, p. 64)

En fait, Camus ne cherche pas à résoudre la question du conflit, mais plutôt à l'inscrire dans certaines limites, qu'il réfléchit à partir de la mémoire de la beauté et du consentement qu'elle engendre. Pour lui, vivre le tragique et respecter les limites au-delà desquelles toute destruction devient possible nécessite un souvenir de la beauté[39]. C'est, en partie, au travers de l'art que se révèle la mémoire de la beauté.

---

[39] Car, bien souvent, l'être qui subit un grand malheur est éloigné de la beauté du monde ; et si, par hasard, il perdure autour de lui des traces de beauté, il n'est que rarement en état de les remarquer. C'est donc par le souvenir de la beauté que la personne retrouve en mémoire ce bonheur passé. On peut penser, par exemple, aux commentaires de Camus sur Ernst Dwinger et son *Journal de Sibérie.* Camus est touché

1.2 Les contradictions passives : l'absurde et la beauté

L'œuvre de Camus n'offre pas une approche systématique du tragique, mais elle révèle plutôt de fortes intuitions que nous creuserons par la suite à partir des œuvres d'Arendt et de Weil. Pour l'instant, c'est justement l'aspect littéraire et moral de la pensée camusienne qui nous intéresse, considérant qu'il permet de saisir le tragique autrement que par sa conceptualisation. Comme le rappelle Arendt :

> Il y a des facteurs sociaux qui n'apparaissent pas dans l'histoire politique ou économique, qui sont cachés sous la surface des événements, qui échappent à l'attention de l'historien et que rapportent seuls les poètes et les romanciers grâce à la force supérieure de leur passion et de leur pénétration. (2002, p. 325)

L'écriture, plus lyrique, de Camus touche notre attention et nous permet de percevoir les enjeux éthiques et politiques du tragique. En effet, Camus permet de saisir la vivacité des tensions qui forment le cœur du tragique. En ce sens, l'effet de son écriture sur notre compréhension fait écho à ce que Nussbaum conçoit comme la dimension morale et perceptive de la littérature. Cette dernière avance qu'une :

> […] fonction essentielle de la littérature est de nous montrer les tensions qui font de nous des objets fêlés au regard de nos buts les plus hauts, les tensions tragiques de notre amour et de notre attention pour les objets qui les réclament. Et il nous rappelle

---

par le récit « de ce lieutenant allemand qui, prisonnier depuis des années dans un camp où régnaient le froid et la faim, s'était construit, avec des touches de bois, un piano silencieux […] il composait une étrange musique qu'il était le seul à entendre. Ainsi, jetés dans l'enfer, de mystérieuses mélodies et les images cruelles de la beauté enfuie nous apporteraient toujours, au milieu du crime et de la folie, l'écho d'une insurrection harmonieuse qui témoigne au long des siècles pour la grandeur humaine » (*L'Homme révolté*, 1951, p. 344). L'idée de l'importance de la beauté comme baume pour la misère humaine était d'ailleurs déjà présente chez le jeune Camus. En 1932, il publie « Sur la musique » dans la revue *Sud*. Il y écrit, entre autres : « La musique est l'expression parfaite d'un Monde Idéal qui se communiquerait à nous au moyen de l'harmonie. Ce Monde se déroulerait, non pas au-dessous ni au-dessus du Monde Réel, mais parallèlement à lui. Monde des Idées ? Peut-être, ou alors Monde des Nombres, puisqu'il se communique à nous par l'harmonie […] Nous pouvons donc affirmer, en résumé, que la Musique est l'expression d'une réalité inconnaissable[; elle] nous permet de constituer avec les faibles éléments dont nous disposons et par le chemin de notre esprit imparfait un monde idéal qui est particulier à chacun de nous » (*OC* I, p. 534-536). Ce monde idéal, pour Camus, permet à l'être humain de se ressourcer dans l'instant présent ; c'est en cela que la musique a, pour lui, une valeur rédemptrice : elle favorise l'attention. Il est intéressant de constater combien les écrits de jeunesse de Camus concordent avec ce qu'il travaillera dans ces dernières années, soit le lien entre harmonie et beauté, lequel fait écho à la troisième phase de l'œuvre camusienne, celle de la mesure et de l'amour. Il y a ainsi intrication profonde entre une mesure harmonieuse qui révèle à l'être une beauté parallèle à la laideur du monde et qui l'incite à l'amour de ce monde – plutôt qu'au nihilisme et à la destruction. Dans le même ordre d'idées, Weil, on le verra, aborde l'importance de la musique afin d'illustrer l'effet de l'attention sur la personne : « La musique se déroulant dans le temps capture l'attention et l'enlève au temps en la portant à chaque instant sur ce qui est. L'attente est une attente à vide et attente de l'immédiat. On ne souhaite pas qu'une note, qu'un silence cesse, bien qu'on ne puisse pas supporter que cela dure » (*OC* VI, 3, 2002, p. 161).

> qu'une connaissance de ces défauts est une condition nécessaire de tout altruisme véritable (2010, p. 318).

Aussi, si la tragédie est principalement connue comme type artistique, elle peut être également perçue dans ses incarnations politiques et existentielles. Cela dit, peu importe la forme de la tragédie (artistique, politique ou personnelle), cette dernière est constituée par une logique tragique, soit une rencontre entre opposés qui prescrit, pour perdurer (et bien que la tragédie révèle la plupart du temps l'impossibilité de se maintenir indéfiniment dans une logique tragique), la capacité d'autolimitation. C'est principalement la logique tragique (et les limites qu'elle implique) qui traverse la pensée politique de Camus selon moi : c'est donc cette logique tragique que nous explorerons particulièrement au cours de ce chapitre.

Il sera nécessaire de faire quelques détours par les thèmes majeurs de sa pensée afin de saisir la manière dont la logique tragique chez Camus est arrimée, en premier lieu, à un rapport de passivité entre l'humain et le monde. Nous commencerons ici par aborder l'absurde, thème qui est considéré comme le premier des trois cycles qui constitueront la pensée de Camus[40]. Pourtant, l'exploration de l'absurde ne nous mènera pas directement vers une analyse du second cycle (soit la révolte), mais nous incitera à interroger ce qui semble un préalable à l'avènement de l'absurde, soit le rapport de l'humain à la beauté du monde.

1.2.1 L'absurde comme fondement ou comme réaction ?

a) Le suicide, « question fondamentale de la philosophie »

Publié en 1942, *Le Mythe de Sisyphe* peut être considéré comme le point de départ de l'œuvre théorique de Camus ; c'est, en effet, en partant de l'absurde – et en réponse à cela – qu'il édifie ensuite les concepts de révolte et de mesure. Depuis une immanence consacrant le refus de tout saut métaphysique[41], Camus aborde l'absurde comme relevant

---

[40] Je ne remets pas en cause cette affirmation, mais soulignerai ultérieurement que le cycle de l'absurde s'ancre dans un cycle précédent, bien que ce dernier ne soit pas systématisé comme le seront les trois autres (absurde, révolte et amour/mesure). Ainsi, j'avance que le cycle de la beauté est un précédent (voire un prérequis) au cycle de l'absurde.

[41] Dans *Le mythe de Sisyphe,* Camus examine, entre autres, les positions de Kierkegaard, de Jaspers et de Chestov : pour lui, ces auteurs, qui ont d'abord compris l'aspect tragique de l'existence relevant du divorce entre l'être et le monde, finissent tous par nier – au moins en partie – cette vérité première en la camouflant derrière une solution métaphysique réconciliatrice. Camus se propose, dans son essai, de partir de la constatation de l'absurde et de maintenir cette vérité première. La question, pour lui, est de savoir comment vivre avec l'absurde.

d'un témoignage de soi à soi, d'une rationalisation de l'expérience première de l'être ; le moment où la personne se raconte à elle-même et s'avoue son sentiment de précarité, de limitation et d'étrangeté *dans* et *par* le monde. Cette expérience révèle, selon Camus, la non-correspondance entre le monde, ses principes, ses logiques, ses significations, et la personne, son désir d'unité, de raison et de contrôle. L'absurde apparaît ainsi au travers de deux éléments : la personne et le monde ; il est leur rencontre et leur divorce. Camus illustre la réalité du sentiment d'absurdité (et de l'absence de sens) par le phénomène du suicide :

> Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. Tous les hommes sains ayant songé à leur propre suicide, on pourra reconnaître, sans plus d'explications, qu'il y a un lien direct entre ce sentiment et l'aspiration vers le néant. (1942, p. 21)

L'absurde est avant tout une relation entre l'homme, porté par sa raison, et le monde, formé de discontinuités et d'incohérences. Le suicide peut apparaître, au premier abord, comme une réponse devant l'absence de signification : ainsi, le constat de l'absurdité de l'existence peut céder le pas à une lassitude de vivre, voire à « cette haine de la vie et de l'homme au nom de l'absurde » (Corbic, 2003, p. 233). Pourtant, le suicide ne peut être considéré comme une réponse à l'absurde puisqu'il en détruit les termes : la mort volontaire[42] détruit la contradiction initiale en anéantissant l'un des deux termes de l'absurde : « [O]n voit à quel point l'expérience absurde s'éloigne du suicide. Le suicide n'est pas la révolte, il est son contraire […] Le contraire du suicidé c'est le condamné à mort » (*MS*, 1942, p. 79). En fait, puisque l'homme absurde est celui qui est en confrontation avec les limites imposées par sa condition, la mort lui apparaît, elle aussi, comme une limite sur laquelle il ne faut pas céder.

Pour Camus, l'absurde est un postulat de base qui doit demeurer intact, « un critérium élémentaire », « la première de mes vérités » et se révèle comme le récit d'une expérience première se déployant entre le monde et l'homme. Ainsi, la relation qui les lie doit être maintenue « comme une confrontation et une lutte sans repos » (*Ibid.,* p. 51). Au fond, le projet de Camus est de cerner la manière de vivre la condition de l'absurde sans détruire la lucidité qui a révélé à l'être humain cette condition et sans succomber au nihilisme. Camus

---

[42] Camus se garde bien de généraliser les divers cas de suicide. Il cherche surtout à en comprendre la signification philosophique et existentielle, tout en sachant pertinemment que la diversité des situations vécues surpasse en complexité les affirmations théoriques.

conçoit les frontières que pose l'absurde à la personne comme la base de toute dignité humaine vécue concrètement, en relationnalité avec son environnement. L'être humain est foncièrement limité ; reconnaître ses limites, sans pour autant s'y résigner (ce que fait le suicide), sans non plus les ignorer (ce que Camus nomme le « saut métaphysique » et qu'il associe à toutes pensées de la transcendance), est le préambule à la liberté offerte dans l'absurde.

b) S'installer dans le divorce

L'homme de l'absurde « est le contraire de l'homme réconcilié » (*MS*, 1942, p. 85). Pour celui ou celle qui a pris conscience de la radicale absence de finalité, il n'y a plus de refuge possible dans un passé glorieux qu'il s'agirait de recréer, ni d'avenir salvateur qui justifierait l'abnégation du présent. L'exil de l'absurde est cette transparence à soi-même qui confronte l'être humain à son présent. Dans cet exil, il ne survit aucune transcendance. Au travers du développement de l'absurde, Camus tente d'évacuer toute forme de pensée de la consolation ; la plus grande générosité envers l'avenir est d'investir complètement le présent. Les pensées de la consolation constituent pour lui une forme de dénigrement du présent en faveur d'un ordre à venir (que ce soit à travers une croyance en la biologie, en l'histoire ou en un paradis divin) qui a pour effet de déresponsabiliser l'homme devant son temps : « Le retour à la conscience, l'évasion hors du sommeil quotidien figurent les premières démarches de la liberté absurde » (*OC I*, 2006, p. 259). La lucidité de l'homme réalisant que ni l'absolu ni le néant ne peuvent s'atteindre, Camus la compare au triomphe de la pensée humaine face aux « ténèbres d'Eurydice et [au] sommeil d'Isis » (*OC II*, 2008, p. 584).

En niant toute forme de signification transcendante qui permettrait de saisir le sens de l'existence, l'absurde peut, du moins au premier abord, paraître nihiliste ou, encore, amoraliste. Pourtant, bien qu'il fasse *tabula rasa* des croyances, l'absurde ne se transmute pas en un dénigrement facile et puéril de la vie. Au contraire, l'absurde apparaît à la personne au travers de cette constatation simple et pourtant terrible : il n'y a rien en dehors de la vie, rien qui ne donne un sens à la vie mis à part la vie elle-même[43]. Nous l'avons vu précédemment, refuser le suicide, c'est faire preuve d'une volonté que révèle l'entêtement à

[43] Au premier abord, cette affirmation peut sembler très éloignée de la métaphysique weilienne. Nous verrons au chapitre 3 que les rapprochements sont plus nombreux qu'il n'y paraît.

vivre, un attachement viscéral pour la vie : « Refuser toute signification au monde revient à supprimer tout jugement de valeur. Mais vivre, et par exemple se nourrir, est en soi un jugement de valeur. [On] reconnaît alors une valeur, au moins relative, à la vie » (« L'énigme » dans *L'Été*, 1959 p. 93). C'est pourquoi l'absurde n'est pas une valeur, mais une posture, une confrontation toujours à recommencer entre la personne et le réel, confrontation qui pose les principes d'une position d'équilibre précaire et mouvant que la personne doit maintenir entre elle et le monde. L'équilibre n'est jamais donné une fois pour toutes, puisqu'il change en fonction de l'extériorité. Pour autant, l'équilibre n'est pas non plus simplement mouvement et réaction par rapport à l'extérieur, puisqu'il exige la permanence d'un certain rapport à soi. Ainsi, c'est dans le jeu entre confrontation et engagement dans le monde et retrait en soi-même que l'équilibre perdure. Ce faisant, dans cette confrontation qui surgit parfois au travers de la distance entre soi et le monde, la personne s'ouvre à la possibilité de penser et d'agir en dehors des convenances les plus fortes, lesquelles, bien souvent, cherchent à donner une cohérence au monde. En refusant les convenances, en embrassant le sentiment d'étrangeté, les contradictions du monde ne sont plus camouflées ou justifiées et elles demeurent alors entières. Cette liberté absurde, menée sur le mode de la quantité comme un hymne à la vie sans espoir, est illustrée, entre autres, par la figure de l'acteur. Parmi la diversité des types d'artistes, l'acteur est pour Camus celui dont la mémoire se perd le plus facilement au fil du temps ; son prestige est d'être totalement dédié au présent, sa gloire disparaîtra habituellement peu de temps après lui :

> [L]'acteur se contredit : le même et pourtant si divers, tant d'âmes résumées par un seul corps. Mais c'est la contradiction absurde elle-même, cet individu qui veut tout atteindre et tout vivre, cette vaine tentative, cet entêtement sans portée. Ce qui se contredit s'unit pourtant en lui[44]. (*MS*, 1942, p. 113)

Dans cette manière de vivre, à l'image de l'acteur, il s'agit de maintenir ensemble le goût de l'unité, soit ce désir de réconciliation, et la disposition, voire la disponibilité, à regarder le monde et ses ambiguïtés. Comme l'acteur, instrument de rencontre qui révèle – en les jouant – les tiraillements de multiples personnages, cette manière de vivre exige une

---

[44] Nous verrons, dans le chapitre 4, la manière dont Arendt aborde la figure de l'acteur. Réfléchies conjointement, ces deux pensées, celle de Camus et celle d'Arendt, permettent de concevoir l'acteur à la fois comme illustration de la contradiction inhérente à la condition humaine, d'une part, et de la pluralité immanente à la vie politique, d'autre part. Par ailleurs, ces deux éléments (contradiction et pluralité) sont en fait intrinsèquement liés à la conception du tragique dont il est question dans la présente thèse. Nous y reviendrons au chapitre 3.

humilité afin de comprendre ce qui n'est pas *nous,* mais qui aurait pu l'être : embrasser et comprendre en soi-même combien la diversité des contraintes qui pèsent sur les vies façonne chacun. Cette capacité à embrasser plusieurs vies, l'acteur la révèle au public immédiatement : la scène est une performance. C'est en portant leur attention sur les gestes et les paroles qui surgissent à l'instant, et c'est en ne pensant qu'à ce qui est là et qui se joue devant eux, que les spectateurs arrivent à être touchés par les personnages. C'est en ce sens que Camus parle de la quantité de l'expérience absurde, laquelle implique une capacité à être touché à chaque instant, plutôt qu'une qualité de cette expérience, qui exigerait alors une hiérarchie des valeurs et des personnes.

Tout comme l'acteur, le peintre, pour Camus, nous libère de l'espoir et nous invite à regarder à vide, sans aucune attente[45]. Cette expérience transforme la perception, elle permet de voir sans ramener à soi-même, considérant que la perte de l'espoir est aussi une perte des attentes qu'on a toujours pour soi-même[46]. On le remarque, le rapport à certaines formes d'art chez Camus invite à la dépossession de soi, à ce qui touche le soi et le dépasse. Il s'agit de regarder l'art dans l'immédiateté du présent, sans retour vers soi, ce que rappelle Laurent Bove :

> La pure humanité, qui se fonde dans l'immédiateté de la sympathie, est donc non représentative. Elle précède le jeu des images et des intérêts. Elle est ainsi corrélative d'un accord avec soi-même et avec la vie (d'une sympathie envers soi ou d'un affect de soi par soi) qui ne suppose pas la récognition de soi par soi sous la figure spéculaire de la reconnaissance d'autrui ou de l'amour-propre. Ce sentiment naturel que tout être a pour lui-même est aussi sentiment du temps, mais immédiat, sans conscience réfléchie du passé ni du futur, dans la pure activité actuelle du présent qui passe. [...] Loin de se renfermer sur nous-mêmes, l'amour de soi, dans son anonymat, nous ouvre à l'amour d'une vie qui nous déborde de toutes parts[47]. (2014, p. 46)

---

[45] Cette idée sera développée plus longuement aux chapitres 5 et 6.

[46] Comme le dit Camus : « Mostra Giottesca. Il faut du temps pour s'apercevoir que les visages primitifs florentins sont ceux qu'on rencontre tous les jours dans la rue. Nous avons perdu l'habitude de voir l'essentiel d'un visage. Nous ne regardons plus nos contemporains, ne prenant d'eux que ce qui sert à notre orientation (dans tous les sens) » (*OC* II, p. 829).

[47] Je souligne l'importance du travail de Bove dans ma compréhension du premier Camus, bien que je ne partage pas entièrement la lecture spinoziste qu'il fait de l'œuvre camusienne. Le vitalisme de Camus, ses noces avec le monde, rejoignent en effet et comme le souligne avec justesse Bove, la « méditation non de la mort, mais de la vie » (Spinoza, *Éthique IV*, prop. 57.) Cependant Camus, à un certain degré, se distancie du « cadre » spinozien en abordant l'idée de « transcendance horizontale », ce qui complexifie grandement la posture spinoziste que l'on pourrait lui attribuer. Nous reviendrons sur la question du sacré dans l'œuvre camusienne au chapitre 3.

c) Liberté absurde et humilité

La lucidité face au monde et la liberté d'action qui s'y inscrit traversent l'œuvre de Camus bien au-delà du cycle de l'absurde. Ainsi, le roman *La Peste*, qu'on associe volontiers au cycle de la révolte, illustre cet état d'humilité qui est, en fait, une clairvoyance face à la condition humaine. La peste qui assiège la ville d'Oran révèle les différentes attitudes humaines face au problème du mal. Le mal est une question qui taraudera Camus tout au long de son œuvre. Dans son Diplôme d'Études supérieures intitulé « Entre Plotin et Saint-Augustin », Camus, reprenant Saint-Augustin, aborde la distinction entre le mal naturel (qui est issu de la misère de la condition humaine) et le mal moral, engendré par les actions humaines. Ainsi, par-delà le mal inhérent à la souffrance naturelle (ce que Weil nomme « nécessité » – nous y reviendrons), il y a un mal plus terrible que le premier, car créé par les hommes (ce que Weil nomme parfois, aussi, « nécessité », mais qui doit être distinguée de la première forme). Pour Camus, la conscience du mal créé par les hommes implique un souci des limites. Ce passage de *La Peste* traite de la problématique du mal avec éloquence et permet d'illustrer le lien entre le mal et l'absence de vigilance (laquelle peut concourir à l'ignorance de certaines limites fondamentales) :

> C'est pourquoi encore cette épidémie ne m'apprend rien, sinon qu'il faut la combattre à vos côtés. Je sais de science certaine (oui, Rieux, je sais tout de la vie, vous le voyez bien) que chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'en est indemne. Et qu'il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. Ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, si vous voulez, c'est un effet de volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter. L'honnête homme, celui qui n'infecte presque personne, c'est celui qui a le moins de distractions possible. Et il en faut de la volonté et de la *tension* pour ne jamais être distrait ! Oui, Rieux, c'est bien fatigant d'être pestiféré. Mais c'est pour cela que quelques-uns, qui veulent cesser de l'être, connaissent une extrémité de fatigue dont rien ne les délivrera plus que la mort. (1947, p. 202-203)

Si les uns nient le mal (on peut penser aux autorités de la ville qui refusent que le mot « peste » soit prononcé), si les autres trouvent refuge dans l'idéologie (par exemple, le père Paneloux, qui y voit un message divin), les véritables héros du roman sont ceux qui se confrontent aux périls sans le secours d'illusions de toutes sortes. À la fois, ces héros acceptent la souffrance d'une situation qu'ils regardent avec lucidité et combattent ce qui peut être changé. Camus note par ailleurs dans ses Carnets : « Qu'est-ce que je médite de plus grand que moi et que j'éprouve sans pouvoir le définir ; une sorte de marche difficile

vers une sainteté de la négation – un héroïsme sans Dieu » (*OC*, 1962, p. 1928). Cette négation ne veut pas dire acceptation de la souffrance (au contraire elle enjoint de la diminuer autant que possible), mais elle implique le refus de l'explication : « Un des thèmes [de *La Peste*] : lutte de la médecine et de la religion, des puissances du relatif, contre celle de l'absolu. C'est le relatif qui triomphe ou plus exactement qui ne perd pas » (*Ibid.,* p. 1933-1934). Il est significatif que le héros central du récit soit un médecin, celui qui prend *soin des corps* et qui est en contact direct avec la nécessité, rappelant par là que l'absurde appelle une action au présent, en répondant aux besoins élémentaires de la vie, qui n'est pas retardée par l'espoir d'un futur meilleur.

L'absurde pose, dans la mesure du possible, une relation lucide entre la personne et le monde, relation qui est à travailler et à réinvestir continuellement, car le monde demeure toujours énigmatique. À partir de cette relation, la personne prend connaissance de l'étendue de son innocence (toujours relative), ainsi que de celle de chacune et chacun face à un monde qui reste immaîtrisable. La conscience absurde implique donc une conscience de notre vulnérabilité commune, du fait que la souffrance naturelle existe pour tous, qu'aucun ne peut la contrôler ou, encore, prévoir le moment où elle s'abattra sur lui. En faisant éclater le fondement de toutes certitudes, l'absurde exige une posture d'humilité. Au premier abord, cette invitation à l'humilité peut sembler banale. Pourtant, découlent de cette démarche les diverses positions politiques de Camus, notamment son rejet conjoint du fascisme, du capitalisme et du régime soviétique. La question du procès, comme monde de certitudes écrasantes, est déjà mise en scène dans *L'Étranger*, premier roman du cycle de l'absurde :

> L'étranger n'est ni réaliste, ni fantastique. J'y verrai plutôt un mythe incarné, mais très enraciné dans la chair et la chaleur des jours. On a voulu y voir un nouveau type d'immoralisme. C'est tout à fait faux. Ce qui est attaqué de front ici ce n'est pas la morale, mais le monde du procès qui est tout aussi bien bourgeois que nazi et que communiste, qui est en un mot le chancre contemporain. Quant à Mersault il y a en lui quelque chose de positif : et c'est son refus, jusqu'à la mort, de mentir. Mentir ce n'est pas seulement dire ce qui n'est pas, c'est aussi accepter de dire plus qu'on ne veut, la plupart du temps pour se conformer à la société. Meursault n'est pas du côté des juges, de la loi sociale, des sentiments convenus. Il existe, comme une pierre, ou le vent, ou la mer sous le soleil, qui eux ne mentent jamais. Si vous envisagez ce livre sous cet aspect vous y verrez une morale de la sincérité et une exaltation, à la

> fois ironique et tragique, de la joie du monde. Ce qui exclut l'ombre, la caricature expressionniste ou la lumière désespérée[48]. (*OC* II, 2006, p. 1269)

Le maintien dans l'absurde implique le rejet de toute logique explicative qui dissimulerait la contradiction entre le réel et le soi. C'est en ce sens que Camus s'oppose au monde du « procès » ; peu importe le type d'idéologie défendue, lire la réalité et la comprendre depuis un socle prédéfini, c'est prendre le risque de condamner l'être humain et sa possibilité de révolte en l'enrôlant dans quelque chose qui relève d'une abstraction sur le monde.

La relation absurde est une invitation, une posture, une démarche. Aussi, parfois, la tentation peut être forte de se couper du monde (soit par le suicide, soit par le meurtre, soit par l'idéologie, soit, même, parfois par l'art) afin de ne plus vivre le non-sens révélé par l'absurde. Mais, avant toute fermeture de la relation entre le sujet et le monde, l'être humain a d'abord perçu et ressenti l'absurde. Car c'est pour faire taire le déchirement absurde que le sujet trouve refuge dans une totalité qui submerge la contradiction absurde (bien que l'expérience absurde puisse ressurgir par moment) :

> Je peux tout nier de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. Je peux tout réfuter dans ce monde qui m'entoure, me heurte ou me transporte, sauf ce chaos, ce hasard roi et cette divine équivalence qui naît de l'anarchie. (*MS*, 1942, p. 75)

Le premier apprentissage de l'être laissé à sa solitude est, pour Camus, celui de l'absurde. Ceci dit, si l'absurde est un premier apprentissage il n'est pas, au demeurant, un fondement balisant la condition humaine. L'absurde permet un type de rapport, une relation permettant de comprendre et d'agir dans le monde. L'absurde ne fonde rien, si ce n'est qu'il révèle certaines limites permettant à l'être humain de maintenir en lui cette ouverture, cette capacité à voir la pluralité des contradictions qui traversent la réalité. Toutefois, en analysant le rapport absurde, on remarque que la nostalgie d'unité et de cohérence associée à la déception absurde révèle, elle, une aspiration propre à l'humain qui est peut-être le socle fondateur de la notion de limite. Cette nostalgie d'unité, que Camus permet d'entrevoir à partir de l'absurde, trouve son fondement dans la relation entre la personne et la beauté du monde.

---

[48] Nous reviendrons au chapitre 6 sur la question du langage et du récit. On remarque déjà, avec Camus, que le langage vrai implique une capacité à s'arrêter ; un refus de dire plus que ce qu'on peut vraiment révéler. Nous le verrons grâce à Simone Weil, cette limitation dans le langage advient au travers d'une perte de « soi », une forme « d'aperception » : le langage, dès lors, n'est plus une mise en scène de l'ego.

1.2.2 Le souvenir de la beauté

a) Le sensible et la passivité

Parallèlement à l'absurde (mais aussi avant le cycle de l'absurde), Camus aborde la beauté et ce qu'elle a d'inhumain. Tout comme dans la relation absurde, l'arrêt de l'être humain devant la beauté confronte le sujet à sa propre limite. Seulement, plutôt que de constater la douleur d'un monde irrationnel et chaotique, la beauté dévoile à la personne l'image d'une harmonie qui la surpasse et la précède : la beauté lui fait entrevoir la place qui est la sienne dans un monde plus grand qu'elle. Cette beauté ne peut s'approprier, elle reste fondamentalement *autre*.

Simultanément à l'absurde, il existerait une autre contradiction propre à la condition humaine – celle qui provient de la relation à la beauté. Cette relation à la beauté se déploie dans une tension entre, d'un côté, l'être humain (lequel est tenu par son désir insatiable et inassouvi de faire partie de l'harmonie de la Nature, d'être de cette beauté et d'entrer dans son néant pour n'être rien à son tour) et, de l'autre, par la froide perfection de la nature, par son *inhumanité* qui confronte l'homme à cet *impossible* désir de fusion. En ce sens, l'absurde et la beauté illustrent deux types de contradictions différentes. Le premier assume la souffrance de l'absurde, et apprend l'expérience de l'existence sur le mode de la quantité et du non-sens ; le second, lui, prend conscience de la contradiction sur le mode d'un bonheur déchiré, celui d'un appétit toujours insatisfait pour un monde mystérieux : « [J]e ne m'approcherai jamais assez du monde », dira Camus (« Noces à Tipasa », 1959, p. 15).

La beauté apparaît comme l'*endroit* de l'absurde : les paysages méditerranéens dressés dans les romans de Camus, la chaleur du soleil et la douceur des bains de mer rappellent cette limite entre l'orgueil de l'homme et une forme de vie qui ne peut être arraisonnée par lui : « Tant de beauté pesante semble venir d'un autre monde » (« Le Minotaure », *L'été*, p. 55). Dans la relation esthétique à la beauté, Camus rappelle la douceur d'être présent à l'instant, de vivre à la mesure de l'homme, d'être sensible à la beauté des corps sur la plage, de contempler les temples grecs de Tipasa et les tableaux des peintres italiens de la Renaissance, etc. Tout comme dans l'absurde, Camus aborde la

notion de beauté dans un rapport au présent et à l'instant et qu'il oppose à la gloire immémoriale de l'action héroïque figée dans l'histoire[49].

La beauté limite l'homme par son impossibilité à être possédée. On ne peut jamais atteindre le beau ou détenir la beauté, on ne peut qu'y consentir. Comme le note Camus, « la volonté n'est rien, l'acceptation, tout. À condition qu'à l'expérience la plus humble ou la plus déchirante, l'homme soit toujours présent – et la supporte sans désarmer, muni de toute sa lucidité » (*OC IV*, 2008. p. 172). Si cette affirmation peut sembler contradictoire avec l'aspect volontaire que réveille la capacité de perdurer dans l'absurde, elle ne l'est pas fondamentalement. Car la volonté de persister est arrimée à un consentement premier. C'est dans le déchirement entre le refus et le consentement que Camus semble poser la possibilité de la lucidité. Nourrie par un désir de beauté, par un souvenir harmonieux du monde, l'adhésion au monde permet à la volonté de s'ancrer dans l'absurde sans chercher à subsumer le réel au fantasme. Pour le dire autrement, si elle garde intact le souvenir de la beauté, la volonté maintient son orgueil dans certaines limites, elle ne tente pas de nier le monde plus qu'elle ne tente de dominer. C'est ainsi qu'on peut observer chez Camus la primauté d'une adhésion passive, d'un consentement de l'être au monde, des *Noces* – avant toute réflexion sur l'incohérence du monde et son manque de signification. Bien entendu, cette acceptation ne signifie pas la réconciliation avec l'absurde, ni l'évasion hors de celui-ci, car elle le précède et a la force d'un souvenir qui retentit parfois. Elle stipule plutôt combien la réaction absurde est d'abord fondée sur un consentement, une lucidité généreuse et déchirée. Il s'agit d'une forme de « don », de « passion passive », comme l'avance Gérald Sfez :

> Le « Oui, je suis présent » n'est glorieux que du monde : *gloria mundi.* La présence au monde, c'est mon absence à moi-même, cela s'entend, et c'est la raison pour laquelle elle est résistance à la grandeur, il me faut y perdre mon nom, me marquer d'innommable. Aussi, le sens glorieux de l'actuel, c'est le don. En arriver là, cueillir le jour ou le présent, n'est pas une affaire de capture et de recel, mais bien de passivité essentielle : le désir, en sa vérité décisive, qui est la grâce, tient à cette ascèse, sur le champ, du désemparement et à cette capacité d'être tout entier dans cette « passion passive »[50]. (1997, p. 40)

---

[49] Nous reviendrons sur la question de l'histoire et de l'action dans les chapitres ultérieurs.

[50] Le terme *passion* doit être compris dans son expression première : passion, relevant du latin *patior* et *pati*, lesquels renvoient au supplice, à la souffrance et à la passivité dans la manière d'endurer ces éléments.

La passivité devant la beauté cultive chez la personne un souci pour le monde, une envie de se donner à lui ; en fait, l'esthétique camusienne apparaît ici comme une apothéose du sensible et du présent. « Chez Camus, c'est d'abord le corps qui fait sentir le monde : consentir au monde est d'abord le sentir par tous les sens. Il y a une évidence sensible, son *cogito* est un *sentio*, il y a accord de la terre et du pied d'où naît un bonheur solaire éclairant les premiers écrits » (Samana, 2008, p. 25). Partant du corps comme lieu sensible pour comprendre le monde et y donner sens, Camus se méfie de l'abstraction des idées : dès que l'on quitte le corps, les idées prennent un rythme effréné et ne sont plus vécues, croit-il. Elles ne sont plus incarnées et se transforment en système totalisant. Il y a une temporalité que la pensée doit respecter pour saisir pleinement le réel[51]. Pour Camus, « la pensée est toujours en avant. Elle voit trop loin, plus loin que le corps qui est dans le présent. Supprimer l'espérance, c'est ramener la pensée au corps » (*OC* IV, 2008, p. 128). Sans apporter de vérité et de réponse, la beauté, tout comme la laideur, trouble le corps. Investissant dans la chair l'expérience de la limitation, l'expérience de la beauté fait perdre de soi. Cette perte est positive, puisqu'elle prend part à l'éveil de la conscience tragique. Le désir d'éternité et l'impossibilité de durer, qui certes peuvent être compris depuis l'expérience de la souffrance, trouvent leur apogée au travers d'une expérience encore plus tragique que le malheur : celle du bonheur, qui expose notre attachement au monde et à la vie. « Dans l'été d'Algérie, j'apprends qu'une seule chose est plus tragique que la souffrance et c'est la vie d'un homme heureux » (*OC* I, 2006, p. 125). Cette fidélité entre le corps et les idées appelle un certain rythme de la pensée, plus lent, afin d'ancrer la pensée dans le corps – ce que Camus cherchera à rendre, tout au long de sa vie et dans plusieurs de ses écrits. Avant les idées, c'est la chair qui est touchée, passivement, par le monde, par sa laideur et par sa beauté. Pour Camus, penser *depuis* et *avec* le corps c'est faire preuve de générosité et d'indulgence devant ce qui vit ; c'est éviter de s'enfermer dans la sphère des idées et –surtout – de rester vulnérable et attentif à l'esthétique du monde.

C'est ainsi que la lucidité face au déchirement, cette conscience du tragique, peut être vécue à la fois depuis l'expérience absurde et depuis celle de la beauté. La conscience

[51] Cette idée, nous le verrons, se retrouve également chez Weil, qui considère un ensemble de signes abstraits (l'algèbre, le machinisme et l'argent) comme issus d'une manière de penser déconnectée de la réalité.

tragique prend donc deux formes – qui ne sont pas immuables et dont les deux expériences, bien que différentes, peuvent être partagées par une même personne à différents moments – mais nous les maintiendrons séparées afin d'observer de quelle manière elles partent de postures différentes. D'une part, il y a ce spectacle de la laideur, cette insignifiance violente du quotidien et ce sentiment terrible pour celui « qu[i] a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance » (*MS*, 1942, p. 20). D'autre part, il existe la conscience de la beauté, d'une nature dont la perfection et la douce indifférence nient l'être et le confrontent à son irréparable modestie. Ces deux éléments, absurde et beauté, peuvent être compris comme l'*envers* et l'*endroit* d'une même réalité, celle de la condition humaine dans son état de passivité. Pourtant, bien qu'ils soient associés, l'un précède l'autre : une première face apparaît en premier.

Il va sans dire que Camus a accordé la préséance à l'absurde dans sa trilogie conceptuelle[52]. L'absurde découle d'une constatation (l'incapacité de tout saisir par la raison) ; l'absurde est une forme de réflexivité sur cette incapacité, de laquelle découle une relation. Cette relation est par la suite transformée en méthode (ne nier ni le divorce entre le monde et soi-même, ni les contradictions qui en découlent), ce qui explique pourquoi Camus en fait le point de départ de ces trois cycles. Pourtant, avant *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger,* tous deux publiés en 1942, Camus écrit *L'envers et l'endroit* (1937) et *Noces* (1939). Ces écrits, très imagés, illustrent un rapport au monde qui renvoie à une forme d'expérience première[53]. Dans ces différentes nouvelles à caractère fortement autobiographique, le narrateur transmet des sensations, des impressions et des émotions qu'il éprouve au contact du monde alors qu'il ne fait rien. L'inactivité, l'immobilité, le silence et la solitude reviennent constamment au fil de ces récits, comme si ces éléments étaient des conditions permettant de saisir l'instant de beauté, moment fugace de mise entre

---

[52] En fait, Camus a senti l'absurde comme « l'air du temps » de son époque. « Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps ? […] À quoi bon dire encore que, dans l'expérience qui m'intéressait et sur laquelle il m'est arrivé d'écrire, l'absurde ne peut être considéré que comme une position de départ, même si son souvenir et son émotion accompagnent les démarches ultérieures. De même, toutes proportions soigneusement gardées, le doute cartésien, qui est méthodique, ne suffit pas à faire de Descartes un sceptique » (« L'énigme », *L'Été*, p. 91-92).

[53] Moins connues que ses œuvres ultérieures, nous citerons plus longuement dans la section suivante ces premières nouvelles afin de rendre, dans la mesure du possible, le pouls des écrits du jeune Camus.

parenthèses de soi dans lequel le reste des hommes, du monde et des soucis semblent s'évanouir le temps d'un bref intervalle.

b) Beauté et dénuement de soi

Pour schématiser quelque peu, bien que ces distinctions soient perméables, on peut dire que l'absurde apparaît grâce à la raison, lorsque la personne *nomme* son rapport au monde et constate le décalage entre sa capacité à saisir le monde et ce qui lui échappe. Le rapport à la beauté, lui, est sensible et souvent innommable ; les mots ne peuvent ni rendre compte, ni épuiser la signification de cette expérience. Si Camus le restitue grâce à l'écriture, c'est dans un style lyrique, presque poétique, comme si cette expérience du corps ne pouvait être complètement transmise par la raison. Il demeure un surplus de l'expérience esthétique du beau qui est vécu, mais non compris. Ainsi, dans « Le Désert », nouvelle publiée dans *Noces* (1939, soit trois ans avant *Le Mythe de Sisyphe*), Camus aborde l'effet qu'a sur lui la beauté des paysages italiens :

> [D]ans la beauté, l'intelligence fait son repas de néant. Devant ces paysages dont la grandeur serre la gorge, chacune de ses pensées est une rature sur l'homme. Et bientôt, nié, couvert, recouvert et obscurci par tant de convictions accablantes, il n'est plus rien devant le monde que cette tache informe qui ne connaît de vérité que passive, ou sa couleur, ou son soleil. Des paysages si purs sont desséchants pour l'âme et leur beauté insupportable. (*Noces suivi de l'été*, 1959, p. 64)

Les premières nouvelles de Camus révèlent un attachement profond à la terre, à la nature, à ce qui n'est pas du domaine de l'humain et qui, pourtant, lui offre, comme un don, un bonheur simple : la chaleur du soleil, l'horizon du désert, la fraîcheur de la mer. Plus qu'une rhétorique d'écrivain, la répétition des éloges, la réappropriation de certains termes issus du langage sacré[54], l'aspect autobiographique des nouvelles ; tous ces éléments donnent au lecteur l'impression que l'auteur tente de transmettre une expérience première, voire « originaire » ; expérience que les mots trahissent et rendent maladroitement. Inlassablement, Camus cherche dans chacune de ces premières nouvelles à traduire en mots ce mariage entre le monde et soi.

---

[54] Comme le mentionne Maria Clara Lucchetti Bingemer : « Ce qui est fascinant en outre chez Camus, c'est le fait que, en contre-point de sa mystique païenne du bonheur, il utilise les concepts de la théologie judéo-chrétienne : la chute, le mal et la mort, la culpabilité et l'innocence, la nostalgie du royaume au milieu de l'exil, la sainteté » (« Simone Weil et Albert Camus, Sainteté sans Dieu et Mystique sans Église », *Cahiers Simone Weil,* p. 373).

Ainsi, pour Camus, « dans les fêtes de la terre et de la beauté [la personne] abandonne devant son dieu la petite monnaie de sa personnalité. Oui, il y a un bonheur plus haut où le bonheur paraît futile » (*Noces suivi de l'été*, 1959, p. 66). Cette expérience se présente sous les traits du sublime : un mélange d'effroi et d'admiration devant ce qui est parfait, presque innommable. Plutôt que de susciter le rejet, l'effroi de la beauté engendre un certain néant, un abandon de « la petite monnaie de sa personnalité ». En effet, on perd de soi devant la beauté du monde, mais cela n'est pas pour autant vécu négativement. L'effet de « dénuement » de la beauté façonne une expérience de vulnérabilité, par laquelle le bonheur de vivre et la conscience de notre mortalité se trouvent conjointement réunis dans un même état :

> L'oubli de soi-même puisé dans l'ardeur de cette première Italie. Voici qu'il prépare à cette leçon qui nous délivre de l'espérance et nous enlève à notre histoire. Double vérité du corps et de l'instant, au spectacle de la beauté, comment ne pas s'y accrocher comme on s'agrippe au seul bonheur attendu, qui doit nous enchanter, mais périr à la fois[55]. (*Noces suivi de l'été*, 1959, p. 59)

L'amour de vivre, le souci du monde, le besoin de s'y fusionner éternellement postulent pour Camus l'absence d'espoir qui, lui, révèle *la vérité du corps* : « Et le corps doit pourrir » (*OC* II, 2006, p. 863). C'est pourquoi l'amour et le bonheur sont toujours, pour Camus, désespérés – c'est-à-dire vécus sans résignation. Il s'agit d'habiter le présent sans s'échapper dans l'espoir, dont l'effet se résume à la fuite de la vie hors du monde. L'effet « néantisant » de la beauté, la perte de soi qu'elle produit, le désir sans objet[56] que cet état de joyeuse indifférence suscite, en somme, toute cette expérience première du monde est au cœur de l'anthropologie camusienne et trouve écho, nous le verrons, dans ses positions éthico-politiques, plus particulièrement dans le refus d'une perspective de « l'efficacité » où l'action politique est comprise en termes d'échec ou de réussite (perspective qui pose un objet très précis au désir et en appelle à sa réalisation)[57]. Ainsi,

---

[55] Les liens sont forts avec Weil, qui conçoit l'instant comme un moment d'innocence et d'attention particulier : « Si nous nous considérons à un instant déterminé – l'instant présent, coupé du passé et de l'avenir – nous sommes innocents. Nous ne pouvons être à cet instant que ce que nous sommes ; tout progrès implique une durée. Il est dans l'ordre du monde, à cet instant, que nous soyons tels. Isoler ainsi les instants implique le pardon. Mais cet isolement est détachement. Tous les problèmes se ramènent au temps » (*OC*, *Cahiers de Marseille* VI, hiver 41-42, p. 835-836). Nous y reviendrons au chapitre 3.

[56] Ce terme entre en résonance très forte avec la notion d'« attention à vide » de Simone Weil.

[57] Nous aborderons la question de la réussite et de l'échec de l'action en politique à partir de la phénoménologie de l'apparaître arendtien au chapitre 4.

dans l'isolement et la passivité, le simple fait de considérer l'humain comme un être présent à l'instant, qui désire le monde sans l'objectiver, entremêlant désespoir et bonheur, c'est affirmer, avant même l'avènement de l'action et de la vie avec autrui, une opposition à cette force qui fait « que les hommes sont adéquatement devenus les fonctionnaires d'un monde dont la rationalité (guerrière et instrumentale) détruit l'idée même de "monde" (de monde-commun) et par là même d'une nature (et/ou d'une vie) véritablement humaine, inséparable d'un temps anthropogène » (Bove, 2014, p. 81). En fustigeant contre l'espoir, Camus ne discrédite pas l'importance de se projeter dans l'avenir, mais s'oppose à toute forme de nécessité téléologique du temps, dans une perspective qui rejoint une vision tragique de la temporalité : les intentions ne concordent pas toujours avec les actions, ces dernières déploient parfois des conséquences imprévisibles, le monde est entremêlé de logiques diverses et l'humain tiraillé par ces dernières ne peut prétendre à un « sens » qui dicterait la marche du temps. Revenant encore aux Grecs, Camus affirme : « De la boîte de Pandore où grouillaient les maux de l'humanité, les Grecs firent sortir l'espoir après tous les autres, comme le plus terrible de tous. Je ne connais pas de symbole plus émouvant. Car l'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, ce n'est pas se résigner » (*Noces suivi de l'été*, 1959, p. 64). Perdre l'espoir libère alors de toutes attentes et ouvre à un « dénuement »[58], une vulnérabilité que l'absence de sur-rationalisation du monde permet, et par lequel notre bonheur de vivre et la conscience de notre mortalité se trouvent vécus conjointement.

c) L'absurde, la beauté et le tragique

Que ce soit depuis l'expérience de l'absurde ou de la beauté, l'avènement de la conscience tragique révèle à la personne son ultime force, celle d'un héroïsme modeste qui assume la déchirure et la combat sans pourtant la nier. Les relations que la personne entretient avec l'absurde et la beauté se rejoignent sur un élément et diffèrent sur un autre. La confrontation de l'être devant ces deux décors du monde provoque chez lui, au premier abord, le même type d'expérience, soit celle de la limitation. La personne prend alors

[58] Camus associe le « dénuement » à une présence plus haute, plus pure, au monde, présence qui peut prendre différentes formes et choix de vie : « Dans la vie de ces franciscains, enfermés entre des colonnes et des fleurs, et celles des jeunes gens de la plage Padovani à Alger qui passent toute l'année au soleil, je sentais une résonance commune. S'ils se dépouillent, c'est pour une vie plus grande (et non pour une autre vie). C'est du moins le seul emploi du mot "dénuement" » (*Noces suivi de l'été*, 1959, p. 62).

conscience de son incapacité à saisir l'irrationalité du monde absurde ; tout comme elle réalise son impossibilité à rejoindre la beauté qui l'entoure. Dans un second temps, ces deux relations divergent : la situation absurde incite au *refus* ; tandis que la relation à la beauté appelle au *consentement*. Il s'agit, d'une certaine manière, d'une double logique tragique : parallèlement vécues, ces types d'expériences se rejoignent puisqu'elles cristallisent toutes deux la non-réconciliation du sujet avec le monde : conjointement vécues par la personne, ces deux logiques s'opposent et leurs tensions oscillent entre refus et consentement. Il n'y a donc pas à choisir entre d'un côté la beauté, le consentement, le sensible et, de l'autre, l'absurde, le refus, la raison. Pourtant, l'absurde, tout comme la beauté, ne peut suffire entièrement à la personne. Poussée jusqu'à sa limite, la personne finit par sombrer dans le nihilisme en accueillant l'absurdité (soit en célébrant la déchirure entre le monde et elle, soit en la haïssant). Ce faisant, jouir de la contradiction absurde revient à la dissimuler, de la même manière que ne le fait le suicide en tant qu'aveu d'abdication.

La beauté, elle aussi, ne doit pas être réduite à elle-même, mais être maintenue dans une *relation* entre la personne et le monde. Le rapport du sujet camusien à la beauté est celui d'une profonde attirance qui se clôt sur un sentiment de négation de soi, liant ainsi indifférence et beauté. C'est, d'ailleurs, sur cette note mystérieuse que se termine *L'Étranger :* « Devant la nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde […] il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine » (*OC*, Essais, 1962, p. 1209-1210). Si le soleil est un des vecteurs principaux de la pensée du midi, l'éblouissement de la beauté solaire déchaîne aussi une certaine noirceur, comme cela arrive lorsqu'on fixe trop longtemps le soleil : il y a dans les paysages du midi une obscurité qui, à force d'un sens trop énigmatique, néantise l'être au point de lui faire perdre le sens de l'humain. Le bonheur associé à la relation à la beauté est vivifiant, mais il s'agit seulement d'un instant, d'un moment qui prépare à la vie en commun. Comme le fait remarquer Étienne Barilier, « s'approcher du monde, c'est le découvrir immobile, inhumain, image radieuse de notre mort ; et c'est, à son contact, perdre, avec la "poésie", l'individualité, le temps et la conscience, l'humanité elle-même » (1977, p. 21). Camus a par moment mentionné l'effet du désert qui suscitait chez lui le désir de devenir *pierre*, de

se défaire de son humanité, d'être indifférent à tout pour enfin rejoindre ce monde harmonieux qui le subjugue. Suivi jusqu'à son extrême logique, cet anéantissement de soi dans le monde mène paradoxalement au plus facile conformisme. Abordant Lautréamont, Camus dira de ce dernier : « Il s'agit de ne plus être, soit en refusant d'être quoi que ce soit, soit en acceptant d'être n'importe quoi. Dans les deux cas, il s'agit d'une rêveuse convention. La banalité aussi est une attitude » (*HR*, 1951, p. 116-117).

L'homme tragique, tout comme l'artiste tragique, ne « peut ni se démettre du réel ni s'y soumettre[. Il] est en même temps refus et consentement » (Samana, 2008, p. 30). En ce sens, l'absurde ne se suffit pas à lui-même, tout comme la beauté. Autant dire que la personne ne se suffit pas en elle-même : elle a besoin des autres. Ainsi, bien que ces deux expériences solitaires s'exécutent dans une logique tragique (décalage entre la raison et le monde d'un côté ; impossible fusion entre les sens et le monde de l'autre) et qu'elles-mêmes soient contradictoires l'une par rapport à l'autre (rejet d'une part ; consentement, de l'autre), elles ne peuvent durer indéfiniment sans se transformer en nihilisme (de la destruction d'un côté ; du conformisme de l'autre) par lequel toutes distinctions apparaissent *futiles* : « Car si rien n'est vrai ni faux, si rien n'est bon ni mauvais, et si la seule valeur est l'efficacité, alors la règle doit être de se montrer le plus efficace, c'est-à-dire le plus fort » (*OC* II, 2006, p. 742). Au-delà du danger nihiliste, il y a un second pôle essentiel à la pensée camusienne qui fait suite à cette passivité de l'être devant la beauté du monde (ou devant son incohérence). En effet, si la passivité se déploie dans la solitude de la personne devant le monde, il arrive un moment où cette dernière est arrachée à son isolement et confrontée à l'obligation d'agir dans le monde. Camus, qui devait partir pour la Grèce en 1939, écrit :

> [J]e n'étais pas allé en Grèce, comme je le devais. La guerre en revanche était venue jusqu'à nous, puis elle avait recouvert la Grèce elle-même[.] Élevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit : la beauté du jour n'était qu'un souvenir. (« Retour à Tipasa », *L'été*, 1959, p. 102)

Malgré l'appel de la beauté, les aléas du monde obligent parfois à substituer le mode solitaire de la contemplation et de la passivité pour de l'action. Il demeure que, et nous y reviendrons, le monde de la contemplation est nécessaire à celui d'une action *mesurée*.

1.3 L'obligation éthique en tension

Devant les soubresauts de l'histoire, Camus se disait « embarqué » plutôt « qu'engagé ». Il y a, en effet, des moments où le choix de la neutralité n'est plus possible puisqu'il signifie alors la collaboration avec l'injustice. « [U]ne fois reconnue l'absurdité de l'existence, l'action humaine, le comportement humain, ont lieu dans le domaine de l'éthique » (R. Ellison, 2009, p. 19). Ainsi, parfois malgré elle, la personne est arrachée à sa solitude et plongée dans l'action. C'est ce que révèle, chez Camus, le passage de l'absurde à la révolte, celui du « je » vers le « nous ». Moment douloureux qui sédimente la deuxième logique tragique de la pensée camusienne, celle de l'action humaine : « La tragédie n'est pas qu'on soit seul, mais qu'on ne puisse l'être » (*OC IV,* 2008, p. 60).

Le temps de l'action est, lui aussi, vécu de manière duelle ; d'une part au travers du refus véhiculé par la révolte et la limite qu'elle pose face à la souffrance ; d'autre part depuis un consentement quasi amoureux, qui rappelle le *oui* posé par la relation à la beauté. Ces deux positions doivent être en tension, et le rester. En ce sens, que ce soit dans une perspective solitaire et passive comme solidaire et active, l'existence, chez Camus, se comprend depuis la *tragédie des limites*. Nous aborderons d'abord la révolte pour ensuite exposer le rôle fondamental qu'y joue la mesure.

a) La révolte

Ce qui apparaît entre l'absurde et la révolte, c'est l'impossibilité de tout nier entièrement ; foncièrement, l'homme est révolté contre l'absurde. Du cri de la révolte se divulgue à l'homme la réalité de sa propre vie et, aussi, de celle d'autrui : « Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri […] la seule évidence qui me soit ainsi donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte » (*HR*, 1951, p. 23).

On remarque que, dans *Le mythe de Sisyphe,* Camus aborde l'existence humaine dans sa solitude et qu'il est très peu question de la personne dans son rapport aux autres et de la communauté humaine en général. Suite à la Seconde Guerre mondiale, à l'expérience de la résistance et aux dérives du stalinisme, Camus façonne son individualisme autrement. Il passe d'une pensée solitaire à une pensée solidaire. Il ne faut cependant pas comprendre la seconde comme un reniement de la première : les deux sont intrinsèquement liées. À la question du suicide correspond la question du meurtre dans *L'Homme révolté* : peut-on

justifier de tuer autrui ? Le meurtre logique est au centre de cette question. Ce dernier doit être distingué du meurtre passionnel, puisqu'il est justifié par des idées ou par un système politique et est décrit comme un meurtre rationnel, compréhensible et méthodique. Si le suicide se rapporte à l'individu seul, le meurtre, lui, se déploie toujours au moins à deux.

D'abord, il faut comprendre que la révolte, bien qu'elle parte de l'individu, n'est pas un état égoïste. Découvrant son amour de la vie et sa douleur de ne pas pouvoir la posséder entièrement, le sujet se rebelle contre l'absurdité pure et suprême, celle de la mort. Ce faisant, en saisissant réellement cette condition de finitude qu'il partage avec toutes et tous, il ne peut rester insensible face aux vies mutilées que font foisonner les injustices. En ce sens, la révolte crée un sentiment de solidarité avec l'autre. Car ce que la personne réclame, ce qui la pousse à s'insurger, ne concerne pas qu'elle-même :

> C'est pour toutes les existences en même temps que l'esclave se dresse, lorsqu'il juge que, par un tel ordre, quelque chose en lui est nié qui ne lui appartient pas seulement, mais qui est un lieu commun où tous les hommes, même celui qui l'insulte et l'opprime, ont une communauté prête. (*Ibid.,* p. 30)

C'est pourquoi l'homme révolté, tout en continuant de se maintenir dans la contradiction de l'absurde, voit poindre en lui et dans le monde une valeur, et donc un sens, qui à la fois le dépasse et est au fondement de son humanité[59]. En effet, selon Laurent Bove :

> [l]'identification à soi, dans la révolte, c'est donc l'identification à un être positif et « commun » qui n'est pas celui de l'*ego* de l'individualisme, mais, bien au contraire, d'un singulier *nécessairement inscrit dans une « communauté »* dont celui-ci tire sa vie, son mouvement et son être (Bove, 2014, p. 114).

La révolte, pour se poursuivre dans la radicale confrontation de l'homme à l'absurde, doit ainsi se déployer en restituant continuellement ce qui l'a fait apparaître. La révolte ne peut donc ni faire taire l'absurde ni rompre avec la solidarité humaine selon Camus. Le meurtrier, en ce sens, brise la communauté en donnant la mort et, en même temps, en s'en excluant lui-même : « Celui qui nie tout et s'autorise à tuer […] revendique en somme la liberté totale, le déploiement sans limites de l'orgueil humain » (*Ibid.,* p. 353). Si le meurtre est à rejeter, il arrive que le révolté place ce qu'il défend comme un bien suprême. Non

[59] On remarquera que cette valeur demeure floue chez Camus : jamais définie, elle se présente sous la forme de certains repères qui se transforment au fil des exigences du présent, repères qui visent à faire perdurer la possibilité de se maintenir dans la mesure et d'aimer.

seulement cette dignité le définit, mais elle lui fait entrevoir ce qui est irréductible à toute humanité et qui exige d'être préservé. Il peut alors décider de dédier sa vie à l'amour des autres et à la révolte suprême : il tue l'oppresseur en se tuant également ; il quitte le monde pour le monde, dans un ultime adieu qui est une révolte sacrificielle contre l'injustice. Plutôt que de se réfugier dans les idées, les révoltés qui vont jusqu'au sacrifice d'eux-mêmes vivent à la hauteur des idées. Jusque dans la mort, le sacrifié s'oppose à l'injustice dans un sentiment de solidarité qui dépasse sa propre individualité. Il meurt irréconcilié, dans une dernière confrontation à l'injustice, considérant que c'est « la mort qui donne au jeu et à l'héroïsme son vrai sens » (*OC* IV, 2008, p. 29). Ainsi, comme l'explique bien Carole Auroy, c'est dans le déchirement et le sacrifice de soi que la violence peut être une réponse qui, sans être justifiable, s'inscrit dans :

> […] une lucidité tragique sur le caractère « nécessaire et inexcusable » de la violence meurtrière ; c'est cette lucidité qui pour Camus départage les « cœurs médiocres » et les « cœurs extrêmes ». Les uns oublient confortablement un des termes de la contradiction : ce sont les nihilistes bourgeois, qui se font complices de la violence diffuse dans le monde en refusant la nécessité de la violence politique immédiate, et les nihilistes révolutionnaires, qui accroissent cette violence en fermant les yeux sur le caractère inexcusable du meurtre (2013, p. 777).

D'ailleurs, les pièces de Camus ont toutes, en général, une teneur tragique – au sens où deux ordres légitimes se confrontent. Ainsi, la pièce *Les Justes* examine le dilemme suivant : peut-on tuer un enfant innocent afin de sauver de nombreuses personnes de l'oppression ? Ce déchirement est vécu sensiblement ; il est, en fait, pleinement vécu lorsque totalement perçu. Ainsi, Dora avertissant Yanek qui se préparait à tuer le Grand Duc : « Un homme est un homme. Le grand-duc a peut-être des yeux compatissants. Tu le verras se gratter l'oreille ou sourire joyeusement. Qui sait, il portera peut-être une petite coupure de rasoir. Et s'il te regarde à ce moment-là... » (*OC, Essai,* 1962, p. 325). Ce même raisonnement, porté par le chœur dans *L'État de siège*, rappelle l'importance des limites : « Non, il n'y a pas de justice, mais il y a des limites. Et ceux-là qui prétendent ne rien régler, comme les autres qui entendaient donner une règle à tout, dépassent également les limites » (*Ibid.,* p. 299-300).

On remarque que les propos de Camus nous laissent dans l'ambiguïté et le paradoxe, puisqu'à la question de la révolte, de la violence et du meurtre, il répond à la fois « non », il ne faut pas tuer, et « oui », parfois le meurtre est inévitable, bien que toujours

injustifiable. Selon Camus, « [l]'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a pas, en soi, rien de permanent à préserver ? » (*HR,* 1951, p. 30). Cette nature humaine, dévoilée partiellement par la révolte, semble elle aussi paradoxale et ambiguë.

En fait, dans la révolte, l'homme est en tension ; il dit *oui* à la vie et *non* à l'injustice. Ce *non* signifie l'affirmation d'une limite. Quelque chose ne peut être franchi sans susciter d'indignation, de résistance, sans briser la dignité humaine. La révolte implique la recherche de la justice, qui n'existe pas partout, et appelle les êtres à agir en vue de diminuer les oppressions sociales. Seulement, elle tente le moins possible d'opprimer à son tour. C'est pourquoi « [l]e drame de la révolte est d'oublier "le double être", la contradiction, et finir par trouver la violence justifiée » (Weremberg, 2012, p. 60). Pour Camus, la raison et l'histoire sont des forces devenues illimitées, grugées par un désir de totalité et mutilant la tension tragique initiale qui, il me semble, ne peut être que plurielle et hétérogène. Camus associe cette volonté de tout saisir et contraindre à la pensée allemande moderne :

> Dès l'instant où les principes éternels seront mis en doute en même temps que la vertu formelle, où toute valeur sera discréditée, la raison se mettra en mouvement, ne se référant plus à rien qu'à ses succès. Elle voudra régner, niant tout ce qui a été, affirmant tout ce qui sera. Elle deviendra conquérante. (1951, p. 170-171)

Dès lors, la justice est réservée aux vainqueurs de l'histoire.

Ce que Camus reproche particulièrement à l'Europe[60], c'est une démesure vidée de toute forme d'amour. En effet, devant l'absurdité du réel, le désir d'unité des hommes tend souvent à trouver refuge dans un absolu qui occulterait la contradiction tragique. Camus observe que les absolus sont toujours une *tentation* sociale, politique et affective. L'Europe[61], en s'aliénant la beauté de la nature, qu'elle ne contemple plus mais qu'elle tente de maîtriser, sombre dans une démesure technique (voire écologique) ; en

---

[60] Camus reste vague et aborde l'Europe dans plusieurs sens, sans prendre le temps de les distinguer. Il mentionne la démesure de l'Europe lorsqu'il parle de la philosophie, en faisant figure de cas de la pensée hégélienne qu'il oppose à la Méditerranée en tant qu'elle symbolise la pensée grecque. Les reproches de Camus envers l'Europe concernent également l'aspect politique ; notamment la colonisation française et les deux guerres mondiales sont associées à la démesure de l'Europe, qui cherche, selon Camus, à tout maîtriser.

[61] Camus parle de l'Europe, en homme de son temps. Nous parlerons, pour notre part, de l'Occident.

absolutisant l'histoire, elle déploie une démesure politique et humanitaire ; en faisant de l'art un nihilisme, elle exacerbe une démesure existentielle. Ainsi, devant cette volonté de domination de l'Europe sur les hommes, sur les femmes et sur la nature, Camus affirme : « [L]e problème de l'Europe est qu'elle n'aime pas la vie » (*HR,* 1951, p. 366). En revenant de nouveau aux Grecs, Camus y retrouve la beauté qui, vécue depuis l'action plutôt que la passivité, rejoint cet amour qui manque tant à l'Europe selon lui.

En ce sens, si la révolte se fonde particulièrement sur le rejet de l'injustice, sur un *non* fondateur qui rappelle le refus premier de l'homme devant sa condition absurde, l'équilibre de la perpétuation du révolté tient également à un *oui* qui, lui, réfère à la relation passive de l'être devant la beauté du monde : « La beauté, sans doute, ne fait pas de révolutions. Mais un jour vient où les révolutions ont besoin d'elle. […] Peut-on, éternellement, refuser l'injustice sans saluer la nature de l'homme et la beauté du monde ? » (*Ibid.,* p. 345). Ce rapport à une beauté vécue est illustré par Camus au travers de la figure de Némésis, qu'il tente de réintroduire dans l'imaginaire mythique contemporain :

> L'histoire des hommes est l'histoire des mythes dont ils ont recouvert cette réalité. Depuis deux siècles la disparition des mythes traditionnels a convulsé l'histoire parce que la mort est devenue sans espérance. Et pourtant il n'y a pas de vérité humaine s'il n'y a pas enfin acceptation de la mort sans espoir. C'est l'acceptation de la limite, sans résignation aveugle, dans une tension de tout l'être qui coïncide avec l'équilibre. (*OC* IV, 2008, p. 21)

Camus se réapproprie Némésis d'une manière nouvelle par rapport à la tradition grecque, qui la considérait habituellement comme faisant partie des « filles de la nuit », soit une déesse vengeresse des dieux qui châtie la démesure des hommes. Camus en fera plutôt la figure non de la vengeance, mais de l'amour. Bien que la tradition helléniste ait fait très peu de place au mythe de Némésis, il appert que certains récits retracent l'histoire d'une autre légende entourant la déesse qui « n'aurait pu échapper à l'ardeur de Zeus et aurait donné naissance à Hélène » (Crochet, 1973, p. 83). Beauté, amour et mesure semblent ici intrinsèquement liés.

b) De la passivité tragique à l'action mesurée

En abordant la révolte, Camus avance que si cette dernière « pouvait fonder une philosophie […] ce serait une philosophie des limites. [La révolte] prend le parti d'une limite où s'établit la communauté des hommes » (*HR*, p. 347). Mesure et révolte sont donc intrinsèquement liées : la première est le principe fondateur de la seconde, tandis que la

seconde rend possible la communauté des hommes : « En même temps que la révolte suggère une nature commune des hommes, la révolte porte au jour la mesure et la limite qui sont au principe de cette nature » (*Ibid.,* p. 352). Entre consentement et refus, Camus propose une morale à la hauteur de ce que peut tout homme, laquelle s'inscrit dans « un bonheur sans espoir, l'appel du sacré et l'impossibilité d'y croire » (Samana, 2012, p. 101). Il s'agit de mettre à jour la solidarité entre les hommes, sans bafouer la liberté humaine de révolte, qui est le berceau de la solidarité. Contre la pensée de minuit, associée à la pensée allemande – et particulièrement à Hegel – Camus aborde la pensée du midi. Si la pensée de minuit présente une réconciliation de la société avec elle-même dans un avenir qui justifie le sacrifice du présent au nom de l'histoire divinisée, Camus rappelle la mesure de la pensée de midi : une tension vivifiante entre nature et histoire, entre sacré et raison. Longuement influencé par Nietzsche et par son professeur (et ami) Jean Grenier, tous deux lecteurs d'Héraclite, Camus reprend à son compte la Némésis d'Héraclite et sa vision d'harmonisation du *logos* entre l'existence humaine et le cosmos. Pour Camus, la mesure est ce lieu où rien n'est nié. Cet équilibre des oppositions n'implique pas de synthèse ; plutôt, il s'agit de se maintenir dans les diverses contradictions, au point fragile où elles se rencontrent. Il s'agit d'une dialectique sans synthèse ; les opposés se rencontrent et restent en tension, sans perdre leur singularité propre.

Cette rencontre entre opposés crée une unité du monde, un devenir. Comme l'explique Linda Rasoamanana, en prenant l'exemple de l'opposition entre la vie et la mort :

> Pour nous, modernes, le devenir implique un changement inscrit dans une vision linéaire du temps [; ainsi, la vie et la mort se suivent dans le temps, sans se rencontrer]. Or ceci ne correspond nullement au devenir grec [pour qui], pour *entrer dans la présence,* vie et mort doivent s'affirmer différentiellement. (2005, p. 344)

En ce sens, la vie s'affirme par la mort, l'une et l'autre se définissant mutuellement et créant un tout au travers de leur différence. C'est donc le *rapport* entre contraires qui donne sens au tout. Dans les mots d'Héraclite, il s'agit de comprendre que « [c]e qui s'oppose coopère, et de ce qui diverge procède la plus belle harmonie, et la lutte engendre toutes choses » (Héraclite, *Fragments 8*). C'est bien parce que la mort existe que la vie a tant de valeur. La réappropriation par Camus de la Némésis laisse place à l'énigme. Pour lui, derrière ce qui paraît opposé et irréconciliable, se cache une harmonie du tout. Pour le dire simplement, il faut, malgré les conflits, maintenir un souci pour l'unité du monde.

Selon Camus, la démesure apparaît justement lorsqu'on fait de soi-même la mesure du monde. Ainsi, il observe que la démesure est un trait marquant de l'Europe et que « [les Occidentaux] se sont divinisés et leur malheur a commencé : ces dieux ont les yeux crevés » (*HR,* 1951, p. 366). Contre la morne Europe et sa volonté de domination de la nature, la mesure présente dans la pensée du midi est un équilibre lumineux. Cette dernière, en tant que référence à la Méditerranée et au rapport qu'entretenaient les Grecs avec la nature, permet à l'homme d'apprendre à vivre dans le bonheur des limites, dans une humilité qui permet de refuser de diviniser l'homme. La mesure est un continuel balancement entre des couples d'opposés, une tension entre contraires qui est présentée par Camus comme vivifiante ; entre la nature et l'histoire ; le sacré et la raison ; le corps et l'esprit ; la solitude et la solidarité ; l'esthétique et le philosophique ; le refus et le consentement ; la liberté et la responsabilité. Citant Blaise Pascal, Camus rappelle qu'on ne montre pas sa grandeur en étant à une seule extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois[62]. Il s'agit ici de ne rien exclure ; de maintenir ensemble la raison et le sacré[63].

Une fois posée la mesure du midi contre la démesure de l'Europe, on remarque pourtant que Camus assume une forme de démesure à l'intérieur même de la mesure. Le balancement mesuré implique ainsi une force démesurée. Mais cette dernière n'est pas laissée à elle-même ; elle ne se transforme pas en absolu. Camus dira que cette démesure est celle de Dionysos mise au service d'Apollon. Elle est ce qui, à l'intérieur même de la mesure, appelle l'homme à dépasser sa propre individualité.

Ainsi, l'on peut avancer que la révolte, en tant que révélatrice d'une possible nature humaine, ne trouve son point d'appui originaire qu'en deçà d'elle-même et de l'absurde, et elle le trouve précisément dans l'amour : dans cet acquiescement originaire à la vie, aux êtres, à la terre, qui empêche la révolte de se perdre dans le nihilisme, cette haine de la vie et de l'homme au nom de l'absurdité des choses. C'est pourquoi, en revenant aux Grecs, Camus les décrit comme la civilisation au double visage ; mesure-démesure ; sacré-raison ;

---

[62] Voir à ce sujet Ines De Cassagne, « Tension et équilibre des extrêmes dans l'idéal classique d'Albert Camus », *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre,* David H. Walker (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 184.

[63] Ce qui ne veut pas dire qu'il faut tout accepter : le mal commis, contrairement à la souffrance naturelle, doit être combattu. Pour cela, il faut d'abord bien le distinguer. Nous reviendrons sur cette question à partir de la pensée weilienne au chapitre 2.

soleil-ombre. Pour lui, les Grecs – et particulièrement les présocratiques (notamment Héraclite et les tragiques) – n'ont jamais rien poussé au bout, ni le sacré, ni la raison, parce qu'ils n'ont jamais rien nié, ni le sacré, ni la raison. Les Grecs ont su équilibrer l'ombre par la lumière. C'est pourquoi :

> […] le chœur des tragiques antiques donne principalement des conseils de prudence. Car il sait que sur une certaine limite tout le monde a raison et que celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir (*OC* III, 2008, p. 431).

Au travers du tragique, que l'on peut, chez Camus, comprendre comme le revers esthétique de la notion de mesure, Camus cherche à réintégrer du sacré[64] dans l'époque moderne. Devant la rationalité historique, qui justifie le meurtre logique au nom d'un avenir réconfortant, Camus observe que « l'histoire n'explique ni l'univers naturel qui était avant elle, ni la beauté qui est au-dessus d'elle. Elle a donc choisi de les ignorer » (« L'exil d'Hélène », *L'été*, 1959, p. 79). Pour lui, cette nature et cette beauté constituent une partie du sacré. Mais ce dernier, en tant qu'énigme qui limite l'orgueil de l'homme, ne doit pas être confondu avec une pensée de la consolation. C'est pourquoi à la célèbre phrase de Jésus Christ « Mon royaume n'est *pas de* ce monde », Camus fait dire aux Grecs « Notre royaume *est de* ce monde » (*OC* I, 2006, p.1000). Il s'agit de tout donner au présent comme générosité d'un royaume sans refuge.

Il ne faut pas confondre chez Camus les notions de mesure et de limite avec celle de *statu quo*. Se révolter en maintenant la mesure, c'est permettre à la lutte de perdurer sans briser l'équilibre qui lui a permis d'advenir. Il s'agit de mettre au jour la révolte sans bafouer la solidarité et l'amour qui l'a fait apparaître. Être mesuré, ce n'est donc pas rester neutre et accepter le *statu quo* des injustices. Comme l'explique Simone Weil[65], que Camus a beaucoup lue et éditée, en abordant la question de la limite :

> Ceux qui, en recommandant la paix sociale, entendent conserver les privilèges intacts ou du moins subordonnés au bon vouloir des privilégiés, ceux-là sont les ennemis les plus dangereux de la paix internationale et civile. Il ne s'agit pas d'immobiliser artificiellement des rapports de force essentiellement variables, et que ceux qui souffrent chercheront toujours à faire varier ; il s'agit de discriminer l'imaginaire et le réel pour diminuer les risques de guerre sans renoncer à la lutte, dont Héraclite disait qu'elle était la condition de la vie. (1989, p. 66)

---

[64] Un sacré qui, cependant, n'implique pas l'espoir. Nous y reviendrons.

[65] Nous reviendrons plus exhaustivement sur la question de la mesure chez Weil au prochain chapitre.

Pour Camus, il s'agit alors de baliser la raison et l'histoire – qui sont devenues des forces illimitées[66] – par un certain retour au sacré et, ainsi, d'éviter à la raison de se prendre pour sa propre finalité. Par sacré, Camus renvoie aux Grecs et à la dynamique de l'opposition : la contradiction des pôles en présence joue le rôle d'un sacré, car elle introduit l'être à sa propre limite, à ce qu'il ne peut saisir : « La plénitude d'être ne s'éprouve ici encore que dans l'entre-deux, dans la polarité entre cette présence au monde et la menace de l'absence à venir » (Werembergh, 1998, p. 38). Par la contradiction et la tension se révèlent le sacré et l'amour qu'il engage. Les contraires, par exemple la vie et la mort, toujours, se limitent et se renforcent dans l'énigme de la mesure qui devient, elle, énigme ontologique. Comme l'avance Maurice Werembergh : « La tension qui unit les éléments opposés projette celui qui les accueille dans un état plénier. Laisser être les contraires en les conjuguant rapproche du secret ou du mystère ontologique » (*Loc. cit.*). Conscient des exigences de son temps dans une société désacralisée où la raison d'État proclame la mort de Dieu et sacrifie le présent par la promesse d'un avenir réconcilié, Camus présente un sacré énigmatique, rappelant l'ambiguïté du tragique ; un mystère limité auquel se confronte la raison humaine. Ni le sacré, ni la raison ne l'emportent l'un sur l'autre. Ils se confrontent *dans* ce monde. Comme l'avance Camus en abordant son époque :

> Paradoxe curieux, l'humanité, par les mêmes armes avec lesquelles elle avait rejeté la fatalité, s'est retaillé un destin hostile. Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation, à la fois combattant et dérouté, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un *climat tragique.* […] L'homme d'aujourd'hui, qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a ses limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence. (*OC* III, 2008, p. 434)

Être homme révolté, c'est se maintenir *dans* cette mesure, que les extrêmes cherchent à faire taire en présentant un absolu. La condition humaine, idéalement vécue sous le signe de la révolte, implique donc un déchirement interne constant, qui est une lutte incessante contre la démesure. Pour Camus, être pleinement humain, c'est embrasser cette condition tragique de déchirement initial tout en luttant contre les tragédies créées par les hommes entre eux, en veillant à en causer soi-même le moins possible.

---

[66] Chaque période historique, chaque société et même chaque situation individuelle peut être traversée par des forces différentes. C'est pour cela que l'équilibre dans le rapport au monde est une forme de mesure qui change selon les exigences du temps et l'extériorité.

1.4 Conclusion

On découvre chez Camus une double logique tragique : la première se dévoile dans le rapport de l'être humain au monde, dans cette passivité première. Elle peut prendre le visage de l'absurde ou celui de la beauté : dans les deux cas, la personne prend conscience de ses limites devant un monde qui ne peut être ni arraisonné, ni dominé par elle, et dans lequel elle ne peut entrer en symbiose parfaite. Il y a, cependant, un certain plaisir esthétique découlant de ce premier rapport. L'homme y découvre une liberté pleinement vécue au présent et qui ne s'enlise pas dans une pensée de la consolation. La seconde logique tragique rappelle à l'être qu'il ne peut vivre en dehors de l'histoire et des horreurs proprement créées par l'homme. Il lui faut, alors, agir en maintenant cette lucidité première des limites. Il s'agit d'une éthique de la solidarité qui ne nie pas la mesure propre à la perpétuation même de l'action. En ce sens, il n'y a pas une action ultime qu'il s'agit de prôner pour mettre fin aux divers conflits (et, ce faisant, pour réconcilier l'histoire).

Si le tragique, chez Camus, révèle la douleur de l'être face à sa finitude, devant l'étrangeté du monde, ses injustices et ses dilemmes irrésolubles, il réveille aussi chez lui le goût de vivre rappelant le registre de l'*amor fati*. La pensée de Camus s'enracine dans une double fidélité, celle envers ceux qui souffrent, d'une part, et celle envers la beauté qui perdure en ce monde, d'autre part. Deux sensibilités, différentes, réfléchies parallèlement et invitant toutes deux à une humilité qui décentre l'ego, comme l'avait observé d'ailleurs Blanchot :

> L'une dit le silence du monde souffrant, l'autre la beauté du monde silencieux ; l'une découvre l'impossible qui est l'injuste misère et l'injuste malheur des hommes ; l'autre dévoile l'impossible dans « la nature sans hommes », l'aride immobilité du paysage, le présent de lumière qui nous destitue de tout projet et de tout espoir. Des deux côtés, une indifférence muette, une passion à la mesure de l'indifférence, une parole au niveau du mutisme. Et chaque fois il y a refus, chaque fois il y a assentiment : refus de ce qui nous refuse, le rocher, le vent nu, le désert de souffrance, refus qui se renverse en affirmation, dès que l'homme prend à son compte et prend au mot ce qui le nie : lumière vide du jour, lucidité inflexible de l'homme ; volte du rocher, révolte de Sisyphe. (1972, p. 218-219)

Le tragique reste une impasse ; il n'y a pas, chez Camus, d'au-delà du tragique pour penser la relationnalité du soi avec le monde. Ne promettant rien en dehors du tragique, Camus ne propose pas non plus une victoire du tragique : en abordant la notion de mesure – cette tension entre opposés maintenue dans un équilibre précaire – Camus rappelle

combien cette posture est difficile à conserver et toujours à recommencer, au gré des désordres du temps. En fait, dévoiler le tragique, c'est aussi révéler son échec, dont l'ultime défaite reste la mort : l'un des termes de la mesure finit toujours par céder sous le poids du temps. C'est en cela, pour Camus, que la condition tragique est une perpétuelle renaissance qu'il s'agit d'embrasser à nouveau : le tragique apparaît ainsi comme un éternel enjeu contemporain vécu par la personne, d'une part, de manière tout à fait singulière, dans la solitude de sa propre existence ; et, d'autre part, universellement, en tant qu'expérience de tensions et d'oppositions ambiguës et insolubles qui, si elle ne génère pas chez chacun les mêmes effets, reste tout de même partagée par tous.

Si la condition tragique de l'homme, chez Camus, ne propose pas une finalité en dehors du tragique, elle rappelle cependant la beauté de la lutte. Car c'est en vivant le tragique que l'être découvre la plus grande noblesse humaine, celle de l'amour. S'interrompt alors le cours de l'histoire, de ses horreurs, l'espace d'un instant. L'être tragique, « embarqué », surpasse sa condition déchirée en l'embrassant *malgré tout.* Il rencontre, au travers des luttes, la beauté du monde et de ceux qui le rendent possible : « Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour. Nos frères respirent sous le même ciel que nous, la justice est vivante. Alors naît la joie étrange qui aide à vivre et à mourir et que nous refusons désormais de renvoyer à plus tard » (*HR*, 1959, p. 381).

À partir de la pensée de Camus, on peut avancer une certaine vision anthropologique du tragique en tant que manière de saisir la relationnalité humaine. Par là, Camus n'affirme pas un bien dernier, mais permet de réfléchir, d'une part, à la limite entre la mesure et la démesure vivifiante qui y est inhérente et, d'autre part, à l'orgueil démesuré de l'homme qui tente de dominer la nature et les autres. Cette conception plus modeste de la place de l'humanité dans le monde reste empreinte d'une beauté tragique : « Eschyle est souvent désespérant : pourtant, il rayonne et réchauffe. Au centre de son univers, ce n'est pas le maigre non-sens que nous trouvons, mais l'énigme, c'est-à-dire un sens qu'on déchiffre mal parce qu'il éblouit » (*OC* I*,* 2006, p. 865). Ce sens énigmatique prend parfois dans l'œuvre une aura « sacrée », et l'amour chez Camus est souvent associé à la sainteté. Comme le mentionne Frédéric Worms :

> […] en retrouvant de l'intérieur de l'expérience humaine, de l'absurde comme de la révolte, la dualité fondamentale du malheur et de la joie, de l'injustice et du bien, [Camus] redonne à ces derniers, que l'on aurait pu croire chez Simone Weil tenir

> avant tout à une révélation d'un autre ordre, une portée dans l'existence humaine. C'est ainsi qu'il la révèle. Mais la relation va aussi dans l'autre sens. Car tout se passe comme si la découverte de Simone Weil confirmait à Camus la portée ultime, on devrait dire métaphysique, de ce qu'il avait pressenti, et formulé. On aurait pu croire que l'absurde était un sort dérisoire et non pas une condition nécessaire ou tragique ; que le refus du suicide ou du meurtre, que la persistance de l'art et notamment de la littérature, relevaient d'une obstination morale ou esthétique sans fondement réel. On comprend dans les années d'après-guerre, et la rencontre de Simone Weil ne put pas y être pour rien, qu'il y avait là une orientation absolue. (2012, p. 13)

Il y a chez les deux auteurs à la fois une volonté de maintenir leur attention sur la beauté et le malheur, la joie et la souffrance, et de chercher, dans ce déchirement des logiques qui traversent la condition humaine, quelque chose qui ressemble à un absolu incarné dans les particularités de chacun. Nous analyserons la question de la transcendance chez Camus à la faveur d'un dialogue avec Weil. Pour ce faire, il faut d'abord se pencher sur l'interprétation des tragédies grecques développée par Simone Weil.

Chapitre 2 :

Simone Weil et le tragique : une double conception du « soi »

D'Albert Camus à Simone Weil, un certain décalage s'impose. Le style n'est plus le même, le lyrisme fait place à un peu plus de rigueur philosophique. Aussi, le lecteur se surprendra peut-être du ton qui diffèrera entre les deux chapitres. Pourtant, une sensibilité commune traverse ces deux œuvres et permet de lire dans leurs écrits réciproques un enjeu partagé : tenter d'ancrer une certaine conception du tragique dans une vision philosophico-politique.

Contrairement à Camus, qui, nous l'avons vu, fait référence aux tragédies et aux mythes dans une approche souvent métaphorique (Sisyphe illustre l'absurde, Hélène rappelle la beauté oubliée par l'Occident, Prométhée évoque les révoltés de toutes époques), on retrouve chez Weil, en plus d'un usage métaphorique des tragédies, des écrits dans lesquels la philosophe se penche très précisément sur l'analyse et le *contenu* des tragédies. Plus particulièrement, Weil a traduit les pièces *Antigone* et *Électre* afin de les rendre accessibles aux ouvriers et ouvrières. Elle a également analysé *Prométhée* et s'est longuement penchée sur l'épopée de *L'Iliade*.

L'analyse weilienne des tragédies a, évidemment, à maintes reprises fait l'objet d'étude pour les commentateurs de Weil. Par exemple, Katherine T. Brueck, dans son livre *The Redemption of Tragedy. The literary vision of Simone Weil*, propose une relecture de plusieurs tragédies à l'aune de la vision weilienne du tragique, qui est considérée par l'auteure comme une vision foncièrement chrétienne. Brueck met donc tout particulièrement l'accent sur :

> […] *the supernaturalist [in] Weil's conception of the connection between tragedy and Christianity and between tragedy and Platonic thought. Simone Weil regards the genius of the Christian religion in terms of its attitude toward* suffering. *More specifically, she conceives the Christian view of human wretchedness in a fashion comparable to that of classical tragedy* (1994, p. 3).

À l'instar de Brueck, plusieurs auteurs soulignent l'importance du concept de « malheur » et de « souffrance » dans l'analyse que propose Weil des tragédies. Massimiliano Marianelli, par exemple, affirme : « Je pense que l'interprétation weilienne du mythe d'Antigone tourne justement autour du thème du *malheur*, une dimension par

rapport à laquelle l'homme est complètement impuissant » (2009, p. 384). Le malheur, selon Marianelli, est la trame centrale qui permet de comprendre l'intérêt de Weil pour les tragédies. Inexplicable, irrévocable, le malheur invite, paradoxalement, à l'obéissance, comme le révèle la tragédie la plus célèbre de Sophocle pour Weil : « L'acte héroïque d'Antigone consiste précisément dans l'acceptation d'une contrainte supérieure, qui lui impose inconditionnellement le malheur » (*Ibid.,* p. 395). Encore plus pertinent pour nous ici, Marianelli aborde les mythes chez Weil comme un *espace narratif de relation*[67], dans lequel les relations les plus importantes s'avèrent celles qui nous lient au malheur, d'une part, et à l'attention au passé, d'autre part. Pour Simone Weil, le malheur n'est pas séparable de la souffrance physique, ou de la peur de la souffrance physique. En effet, la souffrance physique permet d'éprouver la douleur de façon réelle. Mais la souffrance physique n'est pas l'équivalent du malheur, bien qu'elle soit incluse dans ce dernier. Il faut, pour qu'il y ait malheur, que la douleur soit à la fois ressentie par le corps et par l'âme. Weil écrit :

> Même dans l'absence ou la mort d'un être aimé, la part irréductible de chagrin est quelque chose comme une douleur physique, une difficulté à respirer, un étau autour du cœur, ou un besoin inassouvi, une faim, ou le désordre presque biologique causé par la libération brutale d'une énergie jusque-là orientée par un attachement qui n'est plus dirigée… l'humiliation aussi est un état violent de tout l'être corporel, qui veut bondir sous l'outrage, mais doit se retenir, contraint par l'impuissance ou la peur (*OC* IV, 1, 2008, p. 347).

En plus de la douleur physique et de la souffrance intérieure, le véritable malheur est accompagné d'une déchéance sociale. En ce sens, le malheur est également une humiliation sociale, une perte de prestige, et ainsi, le malheureux est souvent marqué au plus profond de sa personne par la « répulsion de soi-même » (*OC* IV, 1, 2008, p. 382). Ce qui peut contribuer, parfois, à l'acceptation par la personne malheureuse de mauvais traitements, puisqu'elle en vient à se considérer elle-même comme « créé[e] pour être sujet à de mauvais traitements » (Vetö, 2014, p. 95). À la différence de Créon et à l'image du Christ, Antigone consent au malheur sans en être dégradée, insistera Weil.

---

[67] Massimiliano Marianelli, « La vérité des mythes chez Simone Weil », *Simone Weil, Action et contemplation,* Emmanuel Gabellieri, Maria-Clada Lucchetti Bingemer (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 111. Toujours selon Marianelli, « Les *mythes* serviraient d'*intermédiaires* entre l'être humain et son origine transcendante » (*Ibid.,* p. 111).

On remarque que plusieurs interprètes associent la lecture weilienne du malheur dans les tragédies à une forme de mysticisme. Ainsi, Marie Cabaud (2007) propose une lecture christologique des tragédies grecques chez Weil. Je constate que la question du malheur et de la souffrance est certes illustrée par Antigone, mais cette dernière semble *presque toujours* être lue par les interprètes comme une résurgence du Christ. Les personnages tragiques illustrent l'humilité propre aux saints jetés dans le malheur. En ce sens, il est vrai que la lecture des tragédies que propose Weil est profondément influencée par son christianisme, et c'est cela, surtout, qui a été analysé par les interprètes. Ainsi, Pierre Savinel conclut non sans raison que le « sens profond de la tragédie grecque […] est une leçon de piété ; elle est la représentation charitable[.] La tragédie, c'est l'ordre du monde qui nous entre dans le cœur, nous fait passer d'une royauté imaginaire à une obéissance salvatrice qui nous donne à Dieu » (1960, p. 134). Néanmoins, si Brueck, Cabaud, Marianelli et Savinel ont souligné avec justesse la lecture christologique que fait Simone Weil des tragédies grecques, le cœur de ce chapitre ne fera pas état des liens entre christianisme et hellénisme, puisque ceux-ci ont déjà été amplement discutés[68]. Ainsi, l'idée n'est pas de remettre en question les interprétations précédentes ; mais je me désole de constater que la lecture des tragédies chez Weil est presque uniquement mise en parallèle (et parfois même confondue) avec son christianisme. Pourtant, Weil s'est intéressée aux tragédies avant sa conversion. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, on retrouve dans son analyse d'*Antigone* et de *L'Iliade* la même volonté de comprendre les rapports de force et les effets de la nécessité sur les personnes qui traversent son œuvre. Le tragique, dès lors, n'a pas selon moi comme point de départ une orientation métaphysique (bien que Weil, à partir de 1936, fasse une lecture plus christique des tragédies, nous le noterons), mais est d'abord une illustration sensible d'enjeux politiques et existentiels (que, par ailleurs, l'orientation métaphysique ultérieure ne renie pas). D'autant que Weil, même après son expérience mystique, ne prétendait pas écrire sur Dieu, mais bien sur ce monde-ci. Selon la philosophe, il n'est pas possible de parler du surnaturel sans l'amoindrir : « L'objet de ma recherche n'est pas le surnaturel, mais ce monde. Le

[68] Bien entendu, nous ne passerons pas sous silence les multiples passages dans lesquels Weil associe les figures tragiques à des figures christiques. Mais cet aspect n'est pas au centre de notre préoccupation actuelle, qui est d'interroger l'aspect relationnel de l'éthique weilienne dans une dimension moins métaphysique.

surnaturel est la lumière. On ne doit pas oser en faire un objet, ou bien on l'abaisse » (*OC* VI, 2008, p. 324). Aussi, même lorsqu'il sera question du christianisme dans les interprétations weiliennes des tragédies, il ne s'agira pas de définir le surnaturel, mais de montrer la manière dont il se manifeste dans la personne (soit par la contradiction – et qui peut être compris dans une perspective phénoménologique plutôt que purement métaphysique). Cette structure de contradiction est celle-là même qui permet l'universalité du sacré weilien, universalité qui renvoie à la notion « d'impersonnel », laquelle ouvre à une relation au monde précieuse et rare. Bref, ce n'est pas Dieu qui sera le sujet principal ce chapitre, mais le type de relation dégagée par Weil lorsqu'elle en parle et les effets des contradictions sur les relations humaines. À l'instar de Weil, l'objet principal de cette recherche ne sera pas le surnaturel, mais la relationnalité du monde.

Dans le présent chapitre, je me pencherai particulièrement sur la logique en tension révélée par la lecture weilienne des tragédies, logique qui se présente comme une lucidité et une capacité d'habiter la contradiction entre la force (et le malheur qu'il peut induire), d'une part, ainsi que l'amour, lequel ne sauve pas de la souffrance, mais en permet un autre usage, d'autre part. Bien que Weil aborde la question de Dieu en analysant les tragédies, mon attention se portera surtout sur la réalité sociale, politique et personnelle du tragique compris comme expérience de contradiction, de laquelle fait partie, parfois, Dieu.

Ce chapitre sera l'occasion de relire les analyses de Simone Weil sur *L'Iliade* et les tragédies d'une façon plus structurée qu'avec Camus, dont l'inspiration grecque se laisse saisir partout au travers de l'œuvre, mais nulle part de manière systématique ; contrairement à Weil, Camus n'a pas écrit proprement sur les tragédies grecques. Ceci dit, ce premier regard ne permettra pas de saisir l'ampleur de l'inspiration tragique, notamment en ce qui concerne des domaines précis (comme le politique, le social et le privé)[69]. Du moins, mon analyse s'arrêtera pour l'instant sur les différences fondamentales que mettent en lumière les réflexions weiliennes des pièces antiques, notamment entre le niveau intérieur, soit une contradiction portée en soi, et le niveau politique des contradictions, en prenant soin de distinguer leurs divers effets sur la condition humaine.

[69] Voir infra, chapitres 3, 4 et 5.

En bref, je proposerai : que *L'Iliade* illustre le monde du politique, dans lequel la puissance et l'illimité de la force dominent les êtres humains (bien qu'adviennent, parfois, des moments quasi miraculeux où les hommes se reconnaissent mutuellement) ; qu'*Antigone* renvoie à la capacité d'un héros à prendre sur soi le malheur sans jamais le déverser sur autrui (cela tout en luttant pour la justice, même isolé, même seul face à la force) ; que *Prométhée* peut être lu comme une analogie de l'âme tiraillée entre la nécessité et l'amour – analogie qui permet de saisir l'importance de la mesure et l'acceptation du vide causé par l'écartèlement entre différentes forces ; enfin, que la tragédie *Électre* évoque d'un côté la figure du héros juste dont l'âme est une balance entre nécessité et amour, d'un autre, ces moments où la force redevient maître du jeu et éteint toute forme de rencontre. Au travers de l'analyse weilienne de l'épopée et des pièces apparaîtront les contradictions de la condition politique de l'humain, les rapports intrinsèques entre l'éthique et l'action ; entre le désir du bien, les modifications qu'entraîne la mécanique de la domination et les exigences d'une pensée lucide.

2.1 L'inspiration des grandes œuvres

Dans *Leçons de philosophie,* Simone Weil observe que :

> [le] langage crée la fraternité entre les hommes. Cela est surtout vrai pour les œuvres, mais aussi pour les dictons, les mythes […] les poèmes, les œuvres d'art. Tout cela établit entre les hommes une communion non seulement de pensée, mais aussi de sentiments. Tout le monde reconnaît dans *Phèdre* la jalousie, l'amour… Si quand deux hommes se battent, l'un reconnaissait que la colère de l'autre est la même que la sienne, la dispute cesserait (1959, p. 61).

La philosophe, qui s'est longuement intéressée à l'épopée et aux tragédies grecques, comme mentionné plus haut, constate la même puissance de communion dans la lecture de ces anciens textes. Il y a dans *L'Iliade* et les tragédies une pureté du langage qui permet au lecteur, par-delà les âges et les situations sociales, d'accéder à des sentiments universels. Au travers de l'interprétation que nous propose Weil de *L'Iliade*, d'*Antigone*, de *Prométhée enchaîné* et d'*Électre*, il s'agira, dans ce qui suit, de réfléchir aux sentiments et aux phénomènes communs qu'elle y décèle. On pourrait croire, au premier abord, que les récits antiques – parsemés de violence, de meurtre et de désespoir – nous offrent une vision globale du malheur et de l'injustice. Après tout, la notion même de « tragique », dans son utilisation courante et quotidienne, a une connotation pessimiste, voire mortifère. Pourtant,

Weil perçoit tout autrement ces textes ; le malheur y est certes présent, mais ce qui fait la spécificité des tragédies provient de la résistance intérieure des héros, de leur « folie d'amour », laquelle s'avère plus grande que la dégradation subie par le malheur. En ce sens, les tragédies grecques peuvent toucher les malheureux et ceux qui souffrent.

Les vieux poèmes grecs, écrit Weil, « sont tellement humains qu'ils sont encore très proches de nous et peuvent intéresser tout le monde. Ils seraient même bien plus émouvants pour le commun des hommes, ceux qui savent ce que c'est que lutter et souffrir, que pour les gens qui ont passé leur vie entre les quatre murs d'une bibliothèque » (1953, p. 57).

En fait, les poètes et les grands artistes pour Weil n'inventent rien, mais tentent de rendre à une époque la capacité de voir la beauté – et même la beauté de la souffrance. Si la souffrance est tributaire de forces et de blessures particulières à chaque époque, société ou personne, le silence de la personne qui, à force de souffrance, entre dans le mutisme du malheur est, lui, intemporel. Ainsi, les œuvres qui sont capables de rendre ce silence parlent à toutes et tous, par-delà les époques et les lieux. C'est en ce sens que « le poète n'est pas producteur de formes, mais auditeur du dire, traducteur en paroles humaines de ce que le dire lui envoie silencieusement » (Marchetti, 2006, p. 220). Weil a notamment traduit *Antigone* et *Électre* pour les rendre plus accessibles aux ouvriers, en proposant une traduction qui ne diminue pas le cœur du tragique (notamment la beauté pleine d'amertume du malheur). Dès 1936, elle publie sa première interprétation d'*Antigone* avec l'espoir « de rendre les chefs-d'œuvre de la poésie grecque […] accessibles aux masses populaires […] cela doit pouvoir toucher et intéresser tout le monde – depuis le directeur jusqu'au dernier manœuvre » (*CO*, 1951, p. 154). D'une certaine manière, Weil cherche à restituer les tragédies grecques dans l'actualité et dans les enjeux de son temps, notamment au travers de la notion de contradiction[70].

Plus spécifiquement, la lecture que fait Weil de *L'Iliade* et des tragédies dévoile deux types de contradictions, qui se déploient sur deux plans distincts et dont les effets sont opposés. La première contradiction est vécue dans l'intériorité de la personne. Le héros est

[70] Ainsi, Weil voit des similarités entre les combattants de *L'Iliade* et ceux de Craonne ; dans les deux cas, il s'agit de personnes brisées par les effets de la force.

Bien que *L'Iliade* ne soit pas une tragédie proprement dite, elle est considérée par Weil comme précurseure des tragédies et les deux registres révèlent, pour la philosophe, le même type de beauté.

poussé, exposé et habité par les forces extérieures. L'extériorité l'affecte, mais ne l'envahit pas complètement. La contradiction intérieure révèle le combat du héros contre la force et sa capacité de résister à la propension « naturelle » à utiliser la force. La seconde contradiction est d'ordre plus politique. Elle relève soit de l'arbitraire du pouvoir, des luttes ou de la contingence, et elle illustre la dimension irréconciliable de la vie en société. C'est en embrassant la contradiction intérieure qu'il est possible de résister à la contradiction politique. En effet, on remarquera que la reconnaissance d'une humanité commune peut surgir au moment où l'être est écartelé entre deux logiques contraires, celle de la force[71], d'une part, et celle du sens[72], d'autre part. Ce tiraillement dans lequel se trouve l'être le décentre et lui permet de percevoir autrui autrement que dans un rapport de force et de lutte. Ces moments sont rares et précieux, considérant que, selon Simone Weil, l'histoire humaine est celle de « l'asservissement qui fait des hommes, aussi bien oppresseurs qu'opprimés, le simple jouet des instruments de domination qu'ils ont fabriqué eux-mêmes, et ravale ainsi l'humanité vivante à être la chose de choses inertes » (1955, p. 61).

C'est que la contradiction intérieure est en lutte contre une contradiction bien plus présente et puissante : la contradiction politique. La contradiction centrale du politique est illustrée par la rencontre entre ceux qui détiennent la force et ceux qui la subissent. Pourtant, cette dernière ne révèle ni aux dominants ni aux dominés une quelconque humanité commune. Poussée à son paroxysme, la contradiction politique peut faire taire la contradiction intérieure en abaissant l'être au statut de chose.

2.2 *L'Iliade* ou la connaissance de la force

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, de plus en plus inquiète par la montée du fascisme et du nazisme, Simone Weil tente de saisir l'importance de la force dans les rapports sociaux, dont le point culminant est la guerre. Les premières ébauches de *L'Iliade ou le poème de la force* remontent à 1936-1937 et le texte est finalement publié en 1940 aux *Cahiers du Sud*. Selon Simone Fraisse, « [i]l n'est pas d'article que Simone Weil ait

---

[71] Qu'on peut aussi associer selon les situations – mais sans les confondre car leurs significations diffèrent grandement dans la pensée de Weil – à la pesanteur, à la nécessité et au malheur.

[72] Soit cette part de l'être qui demande « pourquoi » lorsqu'on lui fait du mal, et qui entre en résonance avec le désir du bien, la beauté, l'amour et l'attention. Nous y reviendrons, mais voir pour le moment, l'essai de Weil « La personne et le sacré ».

autant travaillé » (*OC* II, 3, Appendice, 1989, p. 308). Pour Marie Cabaud, l'article de Weil constitue une première étape vers ce qu'elle nomme la préparation à la conversion chrétienne :

> *Without directly introducing Christianity (except at the end of her article on the Iliad), she gives a Christian view of a world lacking redemption, thus underlining its necessity. Without calling for conversion, she prepares the way for it. Instead of letting affliction purposelessly crush human beings, as so often happens, she tries to make use of its potential, which is to awaken them from their dream world, this being the first step on the path towards truth* (2007, p. 116).

L'interprétation proposée par Cabaud tire *L'Iliade ou le poème de la force* vers l'aspect plus mystique de la pensée weilienne. De fait, Cabaud réfère aux écrits religieux de Weil (notamment *Attente de Dieu*, qui constitue un recueil de lettres envoyées au Père Perrin que Weil a écrites entre janvier et mai 1942, soit environ cinq ou six ans après avoir commencé l'ébauche de *L'Iliade ou le poème de la force*). Bien que la lecture de Cabaud ouvre à de riches parallèles entre l'article de *L'Iliade* et les écrits ultérieurs de Weil, mon objectif diffère, cependant, du sien. Je crois en fait que la pensée de Simone Weil peut se passer de métaphysique et garder intact le cœur de sa philosophie. Ainsi, si Simone Weil développe une métaphysique forte, sa pensée peut tout aussi bien être comprise depuis une perspective ancrée sur la phénoménologie de la perception et de l'existence[73]. Je chercherai à montrer que *L'Iliade ou le poème de la force* constitue une étude par laquelle Simone Weil propose une double conception de la nature humaine. Cette lecture de *L'Iliade* est par ailleurs en harmonie avec ce que suggère Valérie Gérard, qui souligne chez Weil le désir constant de proposer une *double* définition de la condition humaine :

> Deux types de rapports entre l'intérieur de l'individu et l'extérieur se dessinent donc, normés en fonction de leur effet sur la constitution d'un soi capable de s'attribuer réalité et valeur : l'un aliène l'individu, l'autre lui permet de construire son unité dans le contact avec l'extériorité. Dans un cas, l'individu se retrouve dans l'extériorité, dans l'autre il est rendu étranger à lui-même du fait de la présence en lui de mobiles qu'il ne peut assumer (2007, p. 140).

Une première vision de la condition humaine pose cette dernière comme étant façonnée par l'extériorité : la personne plie sous le poids des contraintes, qui sont multiples. Dans *L'Iliade*, Weil aborde certes la notion de force, mais aussi celle de nécessité. Dans

---

[73] Comme l'ont par ailleurs montré plusieurs des chapitres du collectif *Weil and Continental Philosophy,* edité par R. Rozelle-Stone (Rowman & Littlefield, 2017). Nous y reviendrons plus longuement au chapitre 6, « La condition humaine comme travail de perception ».

les deux cas, il s'agit de formes d'extériorités qui ont des effets sur les êtres humains. Mais ces termes, force et nécessité, sont distincts dans la pensée weilienne (même si la philosophe n'est pas toujours systématique). En bref, la nécessité constitue un ensemble d'éléments extérieurs à l'humain auquel celui-ci doit se plier, dans son corps comme dans son âme, et qui font de lui un être incomplet et régi par ses besoins : la faim, le froid, la fatigue rappellent à la personne qu'il lui manque quelque chose. Et en effet, la nécessité est mise en scène par Weil dans *L'Iliade* à partir de l'exemple de la faim (un exemple qui, on le sait, sera aussi absolument central pour sa théorie des besoins et obligations dans *L'Enracinement*) : « Le besoin de manger suspend la souffrance morale la plus légitime, le deuil d'un père ou d'une mère […] Priam accepte la nourriture que lui offre le meurtrier de son fils » (Fraisse, 1991, p. 151). On peut penser également à Niobé, qui a pleuré pendant neuf jours la mort de ses neuf enfants, tombés sous les flèches d'Apollon. Or, Niobé « a songé à manger quand elle fut fatiguée des larmes » (Weil, *OC* II, 3, 1989, p. 233). Il est difficile, le ventre vide, de penser à autre chose qu'à la nourriture. Cette nécessité est une condition partagée par toutes et tous, bien que les personnes ne la ressentent pas au même degré. La force sociale est ainsi organisée qu'à certaines catégories de personnes on veille à combler les besoins (parfois plus que nécessaires), tandis qu'on fait très peu de cas des besoins d'autres catégories de personnes. Ainsi, la nécessité « naturelle » ou partagée en commun par toutes et tous est souvent camouflée par une autre forme de nécessité, celle-là créée par les hommes[74]. Dans *L'Iliade*, Weil présente la notion de force comme étant intimement liée à l'idée d'une nécessité créée par les hommes entre eux, bien que le terme « force » renvoie à l'aspect le plus extrême de la nécessité et évoque les situations de guerre et d'esclavage. Lorsque la force s'exerce, elle peut

[74] Ainsi, on trouve chez Weil deux sortes de nécessités, parfois difficiles à distinguer en ce qu'elles produisent toutes deux certaines formes de souffrance : une souffrance associée à la nature des choses et une autre liée aux effets de nos crimes. Seule la seconde serait source d'injustice et mériterait d'être combattue. On peut observer certains points communs avec la pensée de Camus, notamment dans ses réflexions de DES sur Plotin et Saint-Augustin. Pour Camus, à l'instar de Weil, le mal naturel (la maladie, la mort, les besoins du corps), bien que douloureux et parfois même scandaleux, « s'explique dans la mesure où les ombres se justifient dans un tableau. Il sert l'harmonie universelle » (*OC* II, p. 1297.) Pour Weil comme pour Camus il est important de départager et de distinguer ce qui relève de la nécessité et ce qui est associé au mal commis par les hommes. Arendt rejoint également Weil et Camus, car pour elle, l'espace politique est limité par la nécessité, qu'elle considère comme ces choses qu'on ne peut changer. Comme le mentionne Arendt : « l'élimination de la nécessité, bien loin d'entraîner automatiquement l'instauration de la liberté, ne fait que brouiller la ligne qui distingue la liberté de la nécessité » (*CHM*, 2009, p. 112). On y reviendra au chapitre 5.

fondamentalement transformer l'humain jusqu'au plus profond de lui-même. La force écrase et défigure les personnes au point de donner l'illusion aux uns et aux autres de ne pas être issus de la même humanité. Ainsi en est-il de cette première conception de la condition humaine contenue dans l'article sur *L'Iliade*.

D'autre part, on retrouve dans *L'Iliade* une seconde conception de l'humain selon Weil. Bien qu'il soit conditionné par l'extérieur, l'humain porte en lui quelque chose d'inconditionné. Une certaine forme d'inconditionné qui peut être perçue dans le monde chaque fois que la personne arrive à s'arracher, en partie, aux conditionnements qui forment sa manière d'être et ses désirs. Cet arrachement aux logiques de la force implique une souffrance et une acceptation du vide. Il faut prendre le temps de faire apparaître et de faire vivre en soi quelque chose qui n'est pas du domaine du prestige, de la puissance ou des nécessités sociales, et ce temps d'arrêt est douloureux, insiste Weil.

Selon Simone Weil, *L'Iliade* est un des rares portraits qui rend compte des effets de la force sur les corps, sur les âmes, et qui le fait sans aucune illusion réconfortante (ce qui est détruit est perdu à jamais) et sans justification (les pertes des vaincus sont tout aussi terribles que celles des vainqueurs). Portrait, pourrait-on dire, de la réalité du politique où règne la force, où la pensée et l'action ne sont pas toujours cohérentes, où l'effet d'une action dépasse l'objectif escompté et où la fin est souillée par les moyens. Le politique est associé à des jeux démesurés. L'illimité des ambitions et des illusions rend bien souvent les hommes insensibles à une limite à partir de laquelle il serait pourtant possible, pour eux, de partager un certain sens commun. Ce fut la sagesse des Grecs de reconnaître les dangers et l'irréversibilité de la force sans dissimuler ses effets par des justifications ou par de bons sentiments :

> Rien de précieux, destiné ou non à périr, n'est méprisé ; la misère de tous est exposée sans dissimulation ni dédain ; aucun homme n'est placé au-dessus ou au-dessous de la condition commune à tous les hommes ; tout ce qui est détruit est regretté. Vainqueurs et vaincus sont également proches, sont au même titre les semblables du poète et de l'auditeur. S'il y a une différence, c'est que le malheur des ennemis est peut-être ressenti plus douloureusement (Weil, *OC* II, 3, 1989, p. 248).

Weil ne cessera de mentionner à quel point l'amertume présente dans *L'Iliade* est authentique. Cette juste cause d'amertume relève de l'impitoyable subordination de l'âme humaine à la force, couplée de quelques rares moments où les hommes font preuve

d'humanité. Ces instants de beauté dans la violence des combats rendent, avec une certaine pudeur, les regrets de toutes pertes humaines.

Weil considère la force comme le véritable « héros, le vrai sujet, le centre de l'Iliade » (*Ibid.*, p. 227). La force est une mécanique insaisissable et froide. Elle déshumanise : l'âme se trouve modifiée à son contact. Peu importe les enjeux, les objectifs, les personnes, les époques et les lieux, quiconque entre en contact avec la force s'abime lui-même. Que ce soit celui qui en use ou celui qui s'y broie, les bons comme les méchants sont altérés par ces effets. Bien que la force puisse anéantir et tuer, elle s'exerce également dans la durée en transformant l'être humain en esclave. « On ne peut perdre plus que ne perd l'esclave ; il perd toute vie intérieure. Il n'en retrouve un peu que lorsque apparaît la possibilité de changer de destin » (*Ibid.,* p. 233). La force ne s'exerce pas seulement par la mort immédiate, ou la peur de la mort prochaine : elle peut aussi quasiment détruire l'âme, réduire la personne à une vie sans intériorité. Pour Weil, la force a le pouvoir :

> […] de faire une chose d'un homme qui reste vivant. Il est vivant, il a une âme ; il est pourtant une chose. Être bien étrange qu'une chose qui a une âme ; étrange état pour l'âme. Qui dira combien il lui faut à tout instant, pour s'y conformer, se tordre et se plier sur elle-même ? Elle n'est pas faite pour habiter une chose ; quand elle y est contrainte, il n'est plus rien en elle qui ne souffre violence (*Ibid.,* p. 229).

Ainsi, la force tue graduellement la vie intérieure en assurant la disparition de toutes aspirations. La force et le malheur ne sont pas à confondre. Le malheur, nous dit Weil, est ressenti comme une humiliation par les malheureux eux-mêmes. Mais Weil semble parfois rapprocher les effets sur l'âme des personnes qui sont dans le malheur à celles qui sont sous le joug de la force : « Le malheur n'est pas un état d'âme. C'est une pulvérisation de l'âme par la brutalité mécanique des circonstances » (1999, p. 712). Les véritables criminels[75], contrairement aux malheureux, ne ressentent pas la honte d'avoir fait du mal à d'autres. Avec la notion de force, on remarque une logique semblable, puisque le dominant, celui qui croit posséder la force, est transformé par elle ; mais, la plupart du temps, il ne s'en rend pas compte. De fait, qui possède la force se croit puissant et invincible. Les hommes qui entourent le fort, dominés par lui, sont lus et se lisent comme des choses,

[75] Véritable, au sens où le criminel ne cherche pas à combler des besoins limités et nécessaires (ainsi, la personne qui vole pour contenter sa faim peut doublement avoir honte : de sa situation et de son geste). Le véritable criminel désire la puissance de la force et aucun sacrifice n'est honteux pour lui, puisqu'il sert un but illimité.

comme une matière inerte que le fort peut manipuler à sa guise. La présence humaine, l'âme qui la constitue, est terrée derrière cette mécanique. Rien, alors, n'arrête celui qui la possède, car il est grisé par l'impression de puissance. Comme l'explique Bernard Saint-Sernin :

> Que toute force soit limitée, alors que tout détenteur d'une force a une propension à déborder ses limites, entraîne une variabilité foncière des situations. La mécanique nous incline à croire qu'une justice immanente au monde matériel proportionne les effets aux causes : *causa aequat effectum*. En réalité, la vie sociale fait apparaître tout autre chose : dans l'état instable où se trouvent souvent les choses humaines, une petite variation produit des effets majeurs, comme une simple étincelle déclenche une déflagration dans une pièce que l'on ne savait pas chargée de gaz (1988, p. 151-152).

Le fort s'attribue un pouvoir qu'en réalité il n'a pas. Personne ne possède vraiment la force, personne ne peut prévoir ses effets, ni prédire les causes exactes de son apparition[76]. C'est pourquoi « [l]a machine de guerre, dans l'Iliade, ne consiste qu'en un jeu de bascule » (Weil, *OC* II, 3, 1989, p. 237). Cet arbitraire passe d'une main à l'autre : *L'Iliade* l'illustre bien au travers de cette si courte joie d'Hector et des Troyens, qui pensaient avoir enfin vaincu Achille. La force change d'orientation indifféremment, de fait elle oppresse parfois même les forts : « Achille même, ce héros fier, invaincu, nous est montré dès le début du poème pleurant d'humiliation et de douleur impuissante, après qu'on a enlevé sous ses yeux la femme dont il voulait faire son épouse, sans qu'il ait osé s'y opposer » (*Ibid.,* p. 234). La force est indifférente et incontrôlable.

Weil offre une analyse des effets de la domination par-delà les contextes historiques et sociaux et montre bien la relativité de la puissance, qu'on attribue à tort à certains individus ou groupes sociaux. Or, cela ne veut pas dire que la force agit de la même manière sur les forts et sur les faibles. Tous sont dans une position de non-souveraineté par rapport à la force, mais tous n'en pâtissent pas de la même manière. La force contamine la capacité des dominants à saisir le sens de leur action sur leur environnement et sur les autres. Cette contamination est rendue possible par l'exaltation du sentiment de puissance, lequel invite à une temporalité accélérée. Le fort a un rapport au monde « sans que rien, sans que la matière humaine autour de lui, soit de nature à susciter entre l'élan et l'acte ce bref

[76] Nous le verrons, ce passage résonne avec l'analyse de l'action et de la démesure chez Arendt développée au chapitre 3.

intervalle où se loge la pensée. Où la pensée n'a pas de place, la justice et la prudence n'en ont » (*Ibid.,* p. 236). En effet, la présence d'autrui ne s'exerce plus sur ceux qui prétendent détenir la force, et l'autre, dès lors, n'est plus une limite à leurs ambitions[77]. Dominés, dominants, dans les deux cas la force contamine leur intériorité. Le premier, gonflé par l'impression de contrôle et de souveraineté sur son environnement, n'est plus sensible aux limites de son pouvoir. Le second, enfermé au fond de lui-même, totalement livré aux autres, intègre les injonctions qu'on lui impose, en vient à se voir lui-même avec les yeux de ceux qui l'opprime. La personne dominée par la force en vient à intégrer en elle-même les rapports de domination qui fondent son quotidien. Elle perd « d'elle-même »[78], elle est livrée totalement à la définition que les autres voudront lui attribuer. Dans les deux cas, il s'agit de formes de chosification. Le regard des personnes, sous les effets de la force (subie ou maniée), se distord : « Le fort [et le faible] ne se croient pas de la même espèce ; ni le faible ne se regarde comme le semblable du fort, ni il n'est regardé comme tel » (*Loc. cit.*). La force est une perte de relationnalité avec l'extériorité ainsi qu'une perte de relationnalité avec soi-même.

Ainsi la force tend à englober tout ce qu'elle touche dans sa logique. Les personnes prises par l'illusion de détenir la force sont entraînées dans une démesure constante : « Il ne se peut pas qu'ils ne périssent. Car ils ne considèrent pas leur propre force comme une quantité limitée, ni leurs rapports avec autrui comme un équilibre entre forces inégales » (*Loc. cit.*). La cadence de la guerre dans *L'Iliade* montre bien cette démesure de la force. Pour s'incarner pleinement comme les détenteurs de la force, les guerriers doivent constamment demeurer dans l'action sans limiter cette dernière aux finalités et sans mesurer les effets des moyens par rapport à la fin recherchée. La force contribue, pour Weil, à l'effacement de termes tels que *proportion*, *limites*, *rapport* et *balance*. La notion

---

[77] Rappelons le beau passage de Weil : « Les êtres humains autour de nous ont par leur seule présence un pouvoir, et qui n'appartient qu'à eux, d'arrêter, de réprimer, de modifier chacun des mouvements que notre corps esquisse ; un passant ne détourne pas notre marche sur notre route de la même manière qu'un écriteau, on ne se lève pas, on ne marche pas, on ne se rassied pas dans sa chambre quand on est seul de la même manière que lorsqu'on a un visiteur. Mais cette influence indéfinissable de la présence humaine n'est pas exercée par les hommes qu'un mouvement d'impatience peut priver de la vie avant même qu'une pensée ait eu le temps de les condamner à mort » (*OC* II, 3, 1989, p. 230).

[78] Cette perte de « soi » inhérente à l'effet de la force est négative, elle a comme effet de déshumaniser. Cette perte ne doit pas être confondue avec une autre forme de perte de « soi », celle-là positive et qui permet de se décentrer pour percevoir pleinement autrui. Nous y reviendrons.

de force, son caractère parasitaire, sa tendance à s'étendre dans le social et à façonner les personnes dans un rapport démesuré, crée une vie sociale sans

> […] commune mesure, il n'y a plus de balance, plus de proportion, plus de comparaison possible ; un compromis n'est même pas concevable ; l'importance de la bataille se mesure uniquement aux sacrifices qu'elle exige, et comme, de ce fait même, les sacrifices déjà accomplis appellent perpétuellement des sacrifices nouveaux, il n'y aurait aucune raison de s'arrêter de tuer et de mourir, si par bonheur les forces humaines ne finissaient par trouver leur limite (*OC* II, 3, 1989, p. 49-50).

Cet extrait de *Ne recommençons pas la guerre de Troie* aborde la guerre. Bien que le terme de force ne s'y retrouve pas, on voit facilement les parallèles entre les effets de la guerre, monde imaginaire qui substitue les moyens et les fins en faisant perdre de vue la réalité de la violence et des sacrifices, et le monde de la force, qui chosifie les faibles comme les forts. Dans les deux cas, le succès se confond souvent avec la destruction de l'ennemi ou son humiliation, qui est aussi une manière de nier l'humanité qu'il porte en lui.

Pour Weil, qu'« un être humain soit une chose, il y a là, du point de vue logique, contradiction ; mais quand l'impossible est devenu réalité, la contradiction devient dans l'âme déchirement » (*Ibid.,* p. 79). La pensée répugne alors son propre malheur, et se tait. Il n'y a plus de dialogue possible de l'être avec lui-même, ou avec autrui, ou alors très peu. Cette contradiction entre l'être humain devenu chose maniable et l'âme qui se tait renvoie à cette image de « cadavre vivant » que Weil associe aux esclaves de *L'Iliade.* Évidemment, les exemples de domination ne se restreignent malheureusement pas à l'épopée : pensons, notamment, aux ouvriers d'usine réduits à la docilité de « bête de somme » décrits par Weil (voir ses « Lettres à Auguste Detoeuf », *CO*, 1951 p. 181), aux conditions inhumaines dans les colonies, aux déracinements des peuples autochtones, ou encore aux camps de concentration (des situations qui auront toutes préoccupé Weil au fil de son parcours militant et intellectuel)[79]. La force transforme sans distinction, « impitoyablement la force écrase, aussi impitoyablement elle enivre quiconque la possède, ou croit la posséder »

[79] Et l'on remarquera par ailleurs à quel point les résonances entre les propos de Weil et le témoignage de Primo Levi sont frappantes L'auteur de *Si c'est un homme* raconte son expérience en camp en prenant soin de préciser : « Les personnages de ce récit ne sont pas des hommes. Leur humanité est morte, ou eux-mêmes l'ont ensevelie sous l'offense subie ou infligée à autrui. Les SS féroces et stupides, les Kapos, les politiques, les criminels, les prominents grands et petits, et jusqu'aux Häftlinge, masse asservie et indifférenciée, tous les échelons de la hiérarchie dénaturée instaurée par les Allemands sont paradoxalement unis par une même désolation intérieure » (Levi, 1987, p. 189-190). Nous y reviendrons plus longuement au chapitre 5.

(Weil, *OC* II, 3, 1989, p. 233). Ce qui ne veut pas dire que le dominant souffre autant que le dominé, et si Weil ne le dit pas expressément dans *L'Iliade ou le poème de la force*, on peut penser que le dominé, à l'instar du malheureux, ressent la profonde humiliation d'être réduit à se considérer lui-même comme une chose.

J'aimerais proposer qu'il existe dans le texte de Weil sur *L'Iliade* une riche réflexion sur une seconde forme de contradiction, que je décrirai ici comme une rencontre avec l'altérité. Et cette contradiction renvoie, nous le verrons, à une élévation plutôt qu'à une destruction de l'âme. *L'Iliade*, selon Weil, fournit de rares, mais précieuses illustrations de cette rencontre avec l'altérité. Pensons entre autres au dialogue entre Priam et Achille, lorsque le premier implore le second de lui rendre le corps de son fils Hector. Le vieux Priam se rend jusqu'à Achille. Il serait logique et simple pour Achille de tuer Priam, ce dernier est seul dans le camp ennemi et si faible devant celui qui a tué son fils. Priam supplie : « *Etreignit les genoux d'Achille, baisa ses mains »* (*Ibid.*, p. 230). Achille est profondément touché par le vieillard, ses paroles le secouent. Pour Yoon Sook Cha, la parole de Priam est une forme de sacrifice de soi. C'est précisément parce que cette parole est un oubli de soi-même qu'elle a la capacité de secouer Achille. Selon Yoon Sook Cha :

> *It is a "weak" power, to be sure; it has no power to kill or transform the relations of force, as we have seen. And, indeed, he is in no position to give or withhold much of anything. But he does preserve his ability to consent* through *his subjection to "necessity" (understood in the Weilian sense). The suppliant, in other words, is not "inert matter"; he is not a "thing" at the knees of another. He speaks, and the force of that weak speech is the force of his offering itself: a life that is* already *at the mercy of the other, regardless. That is the audacity of his offering and the absurdity of what he affirms in his supplications* (2017, p. 54).

Ce n'est pas simplement parce qu'elle est faible que la parole de Priam révèle le sacrifice : on se rappellera dans *L'Iliade* le nombre de supplications sans effet et toutes ces personnes massacrées alors qu'elles imploraient avec faiblesse leur grâce[80]. En fait, il me semble que ce qui donne à la parole de Priam une si grande capacité à affecter son interlocuteur provient du fait qu'il ne parle pas pour lui. En allant à la rencontre d'Achille, Priam a déjà consenti à la possibilité de la mort, il ne souhaite rien pour lui-même. C'est pour son fils Hector que Priam accepte et marche vers son sacrifice. On peut d'ailleurs se

[80] Voir *OC* II, 3, 1989, p. 231-233.

demander si Priam n'illustre pas le type d'amour célébré par Weil : Priam aime son fils absent comme s'il était encore présent[81].

Pour le dire simplement : la parole de Priam est une parole de deuil, elle révèle à Achille la perte humaine, inexorable et irréversible, causée par la force. La relationnalité de l'humain, le fait que chacun est lié à autrui, parfois de manière si intime que vivre sans l'autre revient à vivre sans une partie de soi, que la mort de l'autre est aussi la mort d'une part de soi, tout cela est révélé par la parole de Priam. Ce qui était camouflé par la force dans sa propension à englober l'ensemble des vies humaines dans des logiques de domination, alors, apparaît. Achille reconnaît dans les mots de Priam sa propre vulnérabilité : « Achille, lui, pleurait son père, et par moments aussi Patrocle ; leurs sanglots emplissaient la demeure » (Weil, *OC* II, 3, 1989, p. 230). Mais plus qu'un simple regard sur lui-même, la parole de Priam, sa posture suppliante, touchent Achille à tel point que, l'espace d'un instant, celui-ci ne pense plus à sa propre douleur. Ainsi, Achille, exposé aux pleurs de Priam, fait sien pour un moment le malheur du vieux Priam ; et Priam, suppliant, en oublie sa haine. Ils pleurent à la fois leur propre malheur et celui de l'autre, constatant l'espace d'un instant combien ils sont proches. Les ennemis ne voient plus dans leurs corps réciproques cette seule chair pétrie par la force : ils y constatent tous deux la beauté de l'autre, car ils ont d'abord pris le temps de se *contempler, de se reconnaître* l'un l'autre[82] :

> [L]a grâce suprême des guerres, c'est l'amitié qui monte au cœur des ennemis mortels. Elle fait disparaître la faim de vengeance pour le fils tué, pour l'ami tué, elle efface par un miracle encore plus grand la distance entre bienfaiteur et suppliante, entre vainqueur et vaincu (*Ibid.,* p. 247).

C'est ainsi par la voie de la souffrance, des pleurs mutuels (et de ce que ceux-ci permettent comme reconnaissance), que les ennemis se voient autrement. En fait, Priam comme Achille éprouvent leurs pertes, ils regrettent le fils et l'ami perdus, ils les aiment malgré l'absence. Un bref instant, apparaît pour eux quelque chose d'autre que la force et qui échappe à son emprise. « Tout ce qui à l'intérieur de l'âme et dans les relations

---

[81] Voir la discussion d'*Électre* ci-dessous.

[82] « Alors le Dardanien Priam se prit à admirer Achille / Combien il était grand et beau ; il avait le visage d'un dieu./ Et à son tour le Dardanien Priam fut admiré d'Achille / Qui regardait son beau visage et qui écoutait sa parole./ Et lorsqu'ils se furent rassasiés de s'être contemplés l'un l'autre » (Weil, OC II, 3, 1989, p. 247).

humaines, échappe à l'empire de la force est aimé, mais douloureusement aimé, à cause du danger de destruction continuellement suspendu » (*Ibid.,* p. 250). Ainsi, c'est dans leur déchirure commune que Priam et Achille arrivent à se percevoir autrement que comme ennemi ; l'un et l'autre ne sont plus des choses, mais bien des personnes vulnérables et *belles car vulnérables et périssables* (en effet, pour Weil la beauté des choses et des êtres découle en grande partie de leur finitude et de leur extrême fragilité)[83]. La contradiction portée en soi-même, moment par lequel la personne cesse de se revêtir des fausses gloires de la force et des mensonges qui l'entourent, permet le constat à la fois des effets de la force sur soi et l'aspect précieux de ce qui, en soi, n'est pas la force. Dès lors, il est possible de poser un regard sur le monde dans lequel on discerne ce qui relève des rapports de force de ce qui constitue ces rares choses aimées pour elles-mêmes.

Il ne s'agit pas – et la différence est cruciale – d'une contradiction semblable à celle de la force. La force, en mutilant la pensée et en meurtrissant l'âme, fonctionne grâce à la contradiction de la non-rencontre : l'un des opposés contamine l'autre jusqu'à sa disparition. À l'inverse, la contradiction intérieure décrite ici est celle de la rencontre. La personne est frappée par quelque chose d'autre que la force. Comme le mentionne Weil : « Les contradictions auxquelles l'esprit se heurte, seules réalités. Critérium du réel. Pas de contradiction dans l'imaginaire. La contradiction est l'épreuve de la nécessité » (*Ibid.,* p. 239). En ce sens, la contradiction intérieure permet à la personne d'entrer en relation, en départageant la réalité du monde des idéologies inhérentes (et toujours envahissantes) de la force. Aucune synthèse ne se crée dans cette mesure précaire constituée par la contradiction intérieure, mais il se forme un vide dans l'être humain[84].

C'est peut-être l'universalité de ce sentiment de déchirement qui arrête le temps : le fort *renonce* à agir l'espace d'un bref intervalle. Cet usage « modéré de la force, qui seul permettrait d'échapper à l'engrenage, demanderait une vertu plus qu'humaine, aussi rare qu'une constante dignité dans la faiblesse » (*Ibid.,* p. 240). Accepter l'immobilité, c'est se

---

[83] Voir la discussion de Weil des fleurs de cerisier comme emblématique de sa position. Nous y viendrons au chapitre 6.

[84] Nous reviendrons sur la question du vide formé par la contradiction. Ce vide permet la décentration de soi et a une grande importance pour la capacité de perception du monde : plutôt que de percevoir le monde depuis une certaine logique (souvent la logique dominante), la décentration (ou la décréation, pour utiliser le terme exact weilien) permet de poser son attention sur les multiples logiques qui constituent et travaillent le monde.

retirer un instant de la course à la puissance, au prestige et au jeu de la force ; c'est faire preuve d'une vertu (rare) de *modération.* Il s'agit d'une action non agissante. Comme l'indique Christina Vogel : « Ce que Simone Weil entend par là est une forme d'action qui s'accomplit dans le détachement de l'intention personnelle. Elle est soumission à un mode impersonnel d'être et d'agir » (2006, p. 35). Plutôt que d'écraser Priam, Achille est touché par les pleurs du vieillard ; et le père d'Hector, au lieu de céder à sa haine contre le meurtrier de son fils, en admire la beauté. Ils partagent, l'espace d'un instant, leurs malheurs réciproques sans s'entraver de l'*ego*, sans se soucier du combat qui les oppose. Moment d'immobilité dans l'empire de la force où les deux hommes arrêtent et se reconnaissent : le même malheur, le même deuil et cela, étrangement, est beau. Cette vision restitue dans un monde guerrier le visage de l'humain. Priam n'est plus seulement l'ennemi, il est apparu aux yeux d'Achille dans sa réalité concrète d'homme et a perdu le voile imaginaire qui en faisait une chose. En restreignant son action, en se limitant un instant, l'être humain fait « de soi-même une balance juste en s'arrêtant et en subissant, immobile, la poussée […] On la perçoit alors, puisqu'on lui résiste. On cesse alors d'en lire une fausse traduction. C'est une acceptation du vide[85] » (Weil, 1999, p. 819). C'est à ce point précis, entre ce qui de prime abord paraît opposé, le malheur et la beauté, qu'un vide à l'intérieur de l'être se forme, et qu'il arrive à voir le monde autrement. Comme le mentionne Patricia Fogarty, la contradiction est :

> […] un des facteurs essentiels de cette complexité : le fait qu'à sa conception tragique du malheur Simone Weil oppose, en une tension extrême maintenue jusqu'au bout au nom des contradictoires vraies une idée non seulement très haute, mais aussi très pleine de la beauté, la joie, le bonheur (1991, p. 138).

En fait, il n'y a de tragique chez Simone Weil que lorsque le malheur est en tension avec la beauté, la joie et l'amour. C'est par la beauté que le malheur est éclairé, tout comme c'est par le malheur que la beauté devient précieuse, car elle est saisie dans sa fragilité intrinsèque. C'est à cette intersection, alors que la personne perd à la fois le sentiment de sa souveraineté et sa certitude de détenir la force, que l'accueil de l'autre est possible ; c'est ici que se rencontrent le vieux Priam et Achille.

---

[85] Nous reviendrons au chapitre 6 sur le concept de lecture.

Pourtant, la force triomphera à Troie, malgré la rencontre entre Priam et Achille et une trêve de douze jours. Comme l'écrit Weil : « Ces combattants déjà, comme si longtemps plus tard ceux de Craonne, se sentaient "tous condamnés" » (*OC* II, 3, 1989, p. 241). À l'instar de la guerre de Troie, une trêve eut lieu à Craonne, lors de la veille de Noël 1914. Dans la nuit, d'une tranchée à l'autre, la *beauté* des chants allemands a réveillé un désir d'humanité entre ennemis, insiste Weil. Malgré toutes les différences culturelles et les conflits politiques qui les séparaient, Allemands, Anglais et Français ont festoyé, chanté, bu, joué au foot le temps d'une journée et d'une soirée. À certains endroits, cette fraternisation entre ennemis a suspendu pendant près de dix jours la perpétuation de la guerre ; les combattants des deux tranchées opposées venaient s'informer mutuellement des futures attaques aériennes. Bien entendu, la force finit par reprendre le contrôle d'une solidarité considérée comme déloyale[86].

Très tôt, Weil avait compris que le domaine politique était celui de la force et qu'en général, surtout en temps de guerre, celle-ci fonctionnait par l'inversion des fins et des moyens, par la substitution du réel à un ordre imaginaire, mais aux effets concrets, par une démesure guerrière faisant perdre tout sens de l'humain. On remarque, ici, que cette première contradiction explorée chosifie l'être en paralysant la pensée : l'effet de la contradiction implique la séparation des éléments opposés. D'une certaine manière, il n'y a pas de *pont* possible entre les éléments : ni entre la pensée et le corps, ni entre soi et autrui, ni entre les moyens et les fins. Dès lors, la première contradiction d'ordre sociopolitique illustrée par le concept de force trouve une forme de résistance dans la deuxième contradiction, que chacun porte en soi : traversée par la force et par le désir du bien, la personne est tiraillée. L'équilibre est précaire, mouvant et difficile à maintenir, car il doit constamment être réévalué selon les déséquilibres sociaux et politiques. Il s'agit, en fait, d'un jeu de va-et-vient : on peut contribuer à augmenter les contradictions sociales en faisant taire les nôtres ou, au contraire, on peut maintenir en soi la tension dans l'espoir d'amoindrir les contradictions politiques et sociales. En ce sens, il s'agit bien, ici, d'une autotransformation du social et des personnes, mais qui fonctionne en opposition : plus les personnes prennent en elles les contradictions, en évitant de les disséminer ailleurs, moins

[86] En fait, la plupart du temps, la force gagne et prend le dessus sur les considérations humaines : « C'est la tentation de l'excès qui est presque irrésistible » (Weil, *OC* II, 3, 1989, p.240).

le social sera polarisé autour de la lutte pour la puissance. Aussi, plus les personnes se refuseront à lire les contradictions qu'elles portent en elles, plus les jeux de pouvoirs régissant le social seront compris en termes de domination, jusqu'à éteindre la conscience même de l'oppression. Dès lors, le politique est réduit à une seule logique, celle de la force, qui est pratiquement illimitée, selon Weil :

> Néanmoins l'âme soumise à la guerre crie vers la délivrance ; mais la délivrance même lui apparaît sous une forme tragique, extrême, sous la forme de la destruction. Une fin modérée, raisonnable, laisserait à nu pour la pensée un malheur si violent qu'il ne peut être soutenu même comme un souvenir (*Ibid.,* p. 242-243).

Poussée à son paroxysme, la contradiction politique conduit à la destruction de toute autre logique. Cela est possible lorsqu'elle ne rencontre plus d'oppositions permettant de lutter et de limiter l'omniprésence de la force dans le monde. Parce que la force plonge l'âme dans le malheur, la réduit à l'état de chose et éteint parfois jusqu'au souvenir de son humanité, l'ignorance ou l'oubli de l'amertume causée par la force et par son lot irrémédiable de pertes humaines est une tentation très forte. L'œuvre d'art qui arrive à mettre en lumière le malheur, sans mentir et sans justifier, est hautement précieuse, car elle a le pouvoir de décentrer la personne des logiques dominantes et de lui faire sentir, au-delà des effets de la force, la beauté de « la misère humaine [qui] est une condition de justice et d'amour » (*Ibid.,* p. 251).

2.3 *Antigone* et le passage vers l'impersonnel

« La tragédie attique, du moins celle d'Eschyle et de Sophocle, est la vraie continuation de l'épopée » (1953, p. 39), écrit Weil. Tout comme *L'Iliade*, les tragédies grecques rendent un portrait fidèle de la condition humaine, oscillant entre la dureté de la force sous laquelle l'être fléchit, d'une part ; les instants fugitifs, mais fondateurs de l'aspiration à la justice, d'autre part.

Les thèmes de la souffrance, de la solitude et de l'amertume sont très présents dans l'analyse que propose Weil de la pièce *Antigone.* Le personnage principal est isolé, en lutte contre le chef, la loi et l'État. Malgré les supplices, Antigone ne perd pas sa liberté. Cela ne veut pas dire qu'elle ne souffre pas. Parfois les effets de l'humiliation et de la force la secouent, elle croit perdre courage, mais jamais elle n'est dégradée par le malheur. En fait, pour Weil, malgré l'horreur qui se joue dans *Antigone,* « ces drames, quoique douloureux,

ne laissent-ils jamais une impression de tristesse. On en garde plutôt une impression de sérénité » (*Antigone*, 1953, p. 57). Peut-être est-ce pour transmettre ce paradoxal double sentiment de douleur et de sérénité aux travailleurs que Weil a traduit et publié *Antigone* dans la revue d'usine *Entre-nous, chronique de Rosières*[87]. Ou peut-être est-ce pour combattre un élitisme culturel ambiant – Weil ayant souvent noté combien les vieux poèmes grecs n'étaient « plus guère lus que par des gens qui se spécialisent dans cette étude, et c'est bien dommage » (*Loc. cit.*). Tournons-nous donc vers ce texte de Weil qui témoigne bien, selon moi, à la fois de l'engagement militant de celle-ci et de sa conviction du pouvoir éthico-politique de la littérature.

Afin de rendre la substance de l'intrigue aux ouvriers et ouvrières, l'article *Antigone* de Weil commence par résumer la tragédie de Sophocle avec une clarté qui ne diminue en rien la complexité de la confrontation entre les deux conceptions de la justice de Créon et sa nièce. Rappelons brièvement la trame de la pièce : née d'une union incestueuse entre Œdipe et Jocaste, Antigone voit ses frères s'entretuer après la mort de ses parents lors de la guerre des Sept contre Thèbes. Antigone supportait déjà une histoire lourde de souffrances. Le décret de son oncle Créon, nouveau roi de Thèbes, interdit d'enterrer son frère Polynice. Quiconque outrepasse le décret royal est puni de mort. Cette loi a sur Antigone un effet insupportable. Si le malheur subi par une nécessité extérieure n'a jamais dégradé et amoindri la jeune femme, elle ne peut se résigner à une injustice créée par les hommes : elle sait qu'elle doit agir. Bref, *Antigone*, c'est l'histoire d'une obstination pour la justice : « c'est l'histoire d'un être humain qui, tout seul, sans aucun appui, se met en opposition avec son propre pays, avec les lois de son pays, avec le chef de l'État, et qui bien entendu est aussitôt mis à mort » (*Loc. cit.*).

On retrouve dans *Antigone,* selon l'interprétation de Weil, deux types distincts de rapport à la souffrance. Le premier peut être compris comme une forme de consentement à la nécessité extérieure. Pour Weil, cette souffrance doit être consentie, dans la mesure du possible, car elle fait en quelque sorte partie de l'inéluctable destin de chacun[88]. Un autre type de souffrance est inhérent aux rapports entre les hommes et renvoie, contrairement à

---

[87] Voir la préface d'Albert Camus à Simone Weil, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953, p. 8.

[88] On peut penser, par exemple, à cette phrase de Weil dans *L'Iliade ou le poème de la force* : « Arès est équitable, et il tue ceux qui tuent » (1953, p. 21).

la nécessité, à l'injustice. Cette dernière doit être combattue : c'est en ce sens qu'Antigone refuse d'abandonner son frère Polynice. Ainsi, « entre deux devoirs de fidélité, la fidélité à son frère vaincu et la fidélité à sa patrie victorieuse, elle n'hésite pas un instant » (*Ibid.*, p. 58). Antigone a été capable de percevoir les différentes exigences d'une situation complexe. Ce n'est pas qu'elle ignore le décret de Créon, car elle est tout à fait consciente de l'ordre de son oncle, auquel l'ensemble de la loi, du pouvoir et de la cité se soumet. Le courage de cette jeune fille, avant même son passage à l'acte, relève de sa capacité à penser par elle-même. La pensée, parce qu'elle exige une sensibilité à la réalité, peut être douloureuse et d'autant plus lorsque la situation est difficilement conciliable. Ainsi, Antigone accepte avec lucidité sa posture et va à contre-courant des forts. En effet, la mémoire de son « frère […] est maudite par le peuple et par l'État » (*Loc. cit.*). Antigone sait, également, que la fidélité qu'elle porte à son frère risque de lui coûter la vie. L'ordre de l'État, les lois du monde politique et de la raison ne l'empêchent pas de maintenir jusqu'au bout sa résolution. Même les paroles d'Ismène, qui cherche à l'apaiser et la somme de faire comme elle qui « obéirait à ceux qui ont le pouvoir » (*Ibid.,* p. 59), n'ont pas d'effet sur Antigone. Celle-ci ensevelit son frère malgré l'interdiction : pour Antigone, Polynice n'était pas qu'un traître, mais un parent, un corps qui a souffert auquel on doit rendre les derniers hommages. Pour Weil, « [Créon] juge tout du point de vue de l'État ; [Antigone] se place toujours à un autre point de vue, qui lui paraît supérieur. » (*Loc. cit.*) Weil admire sans modération la figure d'Antigone (elle se comparera à cette figure dans sa correspondance) : Antigone est décrite par Weil comme une sainte qui lutte pour la justice jusqu'à consentir à son propre sacrifice.

On sait que plusieurs commentateurs et philosophes contemporains ont associé non seulement Créon à l'excès et à l'hubris, mais aussi Antigone. Ainsi en est-il de l'interprétation de Nussbaum. En effet, dans une optique semblable à celle de Weil (et de bien d'autres interprètes), Nussbaum dénonce avec insistance l'attitude de Créon, qu'elle considère comme excessive, malsaine[89]. Nussbaum montre bien la conception restreinte

[89] Voir Nussbaum, 2016, p. 73. Créon voit les autres uniquement depuis la perspective de la cité. Les femmes, par exemple, ne servent qu'à produire des héritiers légitimes ; elles veillent à la perpétuation de la cité en engendrant de jeunes garçons, mais elles n'ont pas de décision à prendre pour la cité. Leurs ventres servent, et d'autant mieux si leurs voix restent muettes. Partant d'un refus de toute forme d'opposition, Créon vit d'autant plus mal la révolte d'Antigone ; cette femme sans enfant ne connaît pas sa vraie place.

qu'a Créon de la cité, tout comme elle souligne la tendance de Créon à confondre le pouvoir avec sa propre personne.

Ce qui est un peu plus intéressant dans l'analyse de Nussbaum est sa critique d'Antigone, qui est aussi accusée d'excès et d'inflexibilité. Pour elle, la jeune fille agit « exclusivement en fonction des relations familiales » (2016, p. 77). Si on adhère au discours d'Antigone, il est difficile de comprendre que la cité a été en danger : son frère est au centre de ses dévouements, mais la cité dans son ensemble ne semble pas la préoccuper. Nussbaum souligne également, avec justesse, l'étrange posture d'Antigone. Car si elle se sacrifie pour son frère, elle n'est pas des plus tendres à l'endroit de sa sœur et ne semble guère se soucier de son amant Hémon (*Loc. cit.*). Bref, pour Nussbaum, Antigone est dans la démesure. Bien entendu, il s'agit d'une forme de démesure moins meurtrière que celle de Créon. La vertu et la vulnérabilité d'Antigone en font un personnage plus admirable que ne l'est Créon ; mais dans les deux cas, nous avons affaire à « deux mondes pratiques étroitement limités, de deux stratégies de rejet et de simplification » (*Ibid.,* p. 80). Nussbaum souligne également que l'attitude révoltée et sacrificielle d'Antigone effraie sa sœur Ismène, qui est, selon Nussbaum : « incapable de comprendre cette passion unilatérale et impersonnelle » (*Ibid.,* p. 77). Pourtant, il est étrange qu'Antigone, qui selon Nussbaum s'appuie sur un argumentaire simplifié, soit incomprise par sa sœur. Pourquoi Ismène ne saisirait-elle pas les buts d'Antigone alors que ces derniers s'inscrivent, pour Nussbaum, dans une logique réduite à une perspective limitée ? Saisir des objectifs simplifiés et unilatéraux demande peu d'effort de discernement. Or, Nussbaum nous dit qu'Ismène serait incapable de comprendre la passion « impersonnelle » de sa sœur. Le terme utilisé par Nussbaum est, en effet, des plus pertinents pour nous ici (puisqu'il s'agit d'un terme central à la pensée de Weil).

En fait, Nussbaum montre bien à quel point Ismène et Hémon sont des personnages plus émotifs et relationnels que ne l'est Antigone. La froideur d'Antigone semble même agacer Nussbaum, bien qu'elle demeure généralement sympathique à l'héroïne. En fait, je souhaite montrer qu'Antigone n'est pas moins aimante que ne le sont Ismène et Hémon : c'est qu'il s'agit d'une autre forme d'amour. Nussbaum privilégie l'affect et l'émotif afin de poser son éthique. Antigone ne lui semble pas suffisamment attachée à ses relations. Mais si on revient à la perspective de Weil, la distance d'Antigone est, en fait,

consubstantielle à son amour pour les autres. Ce type d'amour est beaucoup plus rare que celui d'Ismène, cette « enfant douce et timide comme on en voit partout ; l'autre, Antigone, a un cœur aimant et un courage héroïque » (*Antigone*, 1953, p. 58).

Plus haut, nous avons vu rapidement le courage d'Antigone, qui est d'abord d'avoir su percevoir les jeux de pouvoir, les conduites attendues et de les avoir refusés. Antigone fait preuve d'une véritable lucidité face à la force. Pour Weil, son courage de penser implique le refus de l'imagination – ici, aucune pensée magique : ce qui est mort est mort, ce qui est détruit ne reviendra plus, et en ce sens, la véritable connaissance de la vulnérabilité laisse toujours un goût amer associé à un respect sans borne pour ce qui existe. Véritablement *être* dans le monde exige de percevoir la grandeur des jeux de force, la refuser afin de découvrir tout ce qu'il y a d'infiniment précieux et fragile. Bref, la capacité de penser (et la vertu de courage) d'Antigone est associée à son amour impersonnel : la pensée et l'amour sont les deux éléments qui lui permettent d'agir contre Créon.

Quelques mots s'imposent ici concernant le concept d'impersonnel chez Weil et, surtout, les façons d'y accéder. Il existe deux voies, selon Weil, pour accéder à l'impersonnel en nous et hors de nous : il faut avoir été contraint de chercher vainement une finalité ici-bas, et cette recherche passe soit par le malheur, soit par la joie pure qui naît du sentiment de la beauté. Antigone, nous le savons, a connu son lot de souffrance, et c'est probablement par cette voie qu'elle est entrée dans l'impersonnel. Pour Weil, l'impersonnel est cette part en chaque être humain qui aspire au bien. Elle est en nous, mais ne nous appartient pas ; elle révèle ce qui rassemble au-delà de toutes les différences possibles. Comme le dit Weil dans *La personne et le sacré* :

> […] l'être humain n'échappe au collectif qu'en s'élevant au-dessus du personnel pour pénétrer dans l'impersonnel. À ce moment il y a quelque chose en lui, une parcelle de son âme, sur quoi rien de collectif ne peut avoir aucune prise. S'il peut s'enraciner dans le bien impersonnel, c'est-à-dire devenir capable d'y puiser une énergie, il est en état, toutes les fois qu'il pense en avoir l'obligation, de tourner contre n'importe quelle collectivité, sans s'appuyer sur aucune autre, une force à coup sûr petite, mais réelle (1957, p. 19).

Weil y affirme également que seul ce qui est impersonnel en chacun est sacré, et cela uniquement[90].

[90] Le danger est de confondre les collectivités (ou, encore, les forts) comme quelque chose de sacré : il s'agit bien là d'idolâtrie, nous rappelle Weil, et cela est d'ailleurs une des causes de la guerre. Selon elle, du

Transposons donc cette conception de l'impersonnel à la pièce de Sophocle. Même si Antigone est moins puissante que Créon, elle maintient son refus. Au travers de son opposition à Créon, la jeune femme arrive à dire ce qu'elle considère comme juste, bien que cette justice soit associée à des lois « non écrites » (1953, p. 58). Plutôt que de se plier aux règles de ce monde, Antigone accède, par les chemins de la souffrance et de l'amour, à quelque chose qui n'est pas écrit en ce monde, qui n'apparaît pas par lui-même, mais qu'elle a su lire. *Antigone a été touchée par une forme d'amour impersonnel*. La jeune fille alors consent, par-delà la préservation de sa propre personne, à obéir aux obligations qui sont, pourtant, presque invisibles dans le monde réel, gouverné par la force. Antigone ne sauve pas la mémoire de son frère parce qu'il s'agit de *son* frère. Elle n'est pas dans un rapport de possession, elle n'agit pas en fonction d'un retour vers elle qui la conforterait dans son rôle de sœur. Dire cela, ce serait réduire son action et son sacrifice à une logique très basse : « Le contentement de soi après une bonne action (ou une œuvre d'art) est une dégradation d'énergie supérieure. C'est pourquoi la main droite doit ignorer… Toute forme de récompense constitue une dégradation » (Weil, *OC* VI, 2, 1997, p. 354). C'est en ce sens que la froideur et la distance d'Antigone, bien loin de réduire l'amour qu'elle porte aux autres (comme l'a suggéré Nussbaum), révèlent en fait une forme d'amour impersonnel, qui n'établit aucun retour satisfait vers « soi », car ce n'est pas pour soi qu'on aime. Dès lors, cet amour s'exprime peu, il est moins volubile que celui d'Hémon, car il ne se destine pas à une personne en particulier, mais à ceux et celles qui sont dans le malheur. L'amour qui habite Antigone ne lui appartient pas, il est anonyme. Bref, j'aimerais proposer que le personnage d'Antigone illustre ce qui fait le propre de « ceux qui ont pénétré dans le domaine de l'impersonnel y rencontrent une responsabilité envers tous les êtres humains. Celle de protéger en eux, non la personne, mais tout ce que la personne recouvre de fragiles possibilités de passage dans l'impersonnel » (Weil, 1957, p. 19-20).

Certains pourront dire que le sacrifice d'Antigone est tout à fait inutile, puisque son frère mort n'entrera jamais dans l'impersonnel. Mais l'amour d'Antigone n'est pas uniquement affaire de protection des vivants et de leurs possibilités d'accès à l'impersonnel. Antigone porte son amour comme un déchirement : elle aime son frère dans

---

« point de vue spirituel, la lutte entre l'Allemagne de 1940 et la France de 1940 était principalement une lutte […] entre la première (collectif) et la seconde (personne) » (1957, p. 18).

la distance, malgré la mort. Comme elle se met à place d'un malheureux, elle *perçoit* différemment : pour elle, ce n'est pas un simple corps qui pourrit au soleil, mais la mémoire de celui qui est humilié. Recouvrir de poussière le corps de son frère est certes une bien petite action : Antigone sait que la force, celle qui tue, va gagner. Pourtant, en s'opposant à la loi et en montrant sur la place publique une autre manière d'être et d'agir, Antigone rappelle que toute vie humaine – même détruite – porte en elle quelque chose de sacré. Antigone révèle ainsi aux autres citoyens l'égale dignité du sacré en chaque vie, alors que le pouvoir s'ancre sur une artificielle comptabilité des vies : certaines vies sont bien plus sacrées que d'autres. Butler rappelle d'ailleurs combien :

> *[Antigone's] insistence on burying her brother even when the open public burial and grieving was against the law. The politics of mourning within war is clearly linked to that question of the distribution and regulation of grievable lives. How do we think about who is grievable and who is not, who is allowed to grieve openly and who is not? And what kind of public speech,* parrhesia*, is needed to call attention to the horrifying way that our capacity to feel horror is differentially distributed and naturalized?* (2009).

En tentant de secourir la mémoire et l'honneur de son frère, en cherchant à éclairer Créon sur ses motifs, Antigone parle de ce qui est juste, de ce qui est bien. Le *tragique* apparaît lorsqu'Antigone perçoit la réalité malgré le malheur dans lequel elle baigne, d'une part, et agit grâce à l'amour impersonnel qui l'habite, d'autre part. Mais ce sera de courte durée, puisque Créon décide de mettre à mort Antigone, afin de rétablir dans la cité une seule logique, celle de la force : « Je ne suis pas née pour partager la haine, mais l'amour [dit Antigone]. Eh bien ! Va-t'en dans la tombe, et aime les morts si tu as besoin d'aimer [répond Créon] » (1953*,* p. 60). Pour s'être opposée au décret de son oncle, Antigone sera ensevelie vivante. Elle vit le déchirement ultime sans être altérée par la souffrance, mais au contraire en s'élevant. En fait, même en s'opposant à Créon, Antigone consent davantage qu'elle ne refuse et se situe dans l'acceptation « de tout ce qui existe, y compris le mal, excepté seulement la portion de mal que nous avons la possibilité et l'obligation d'empêcher » (*IPC*, 1951, p. 150). Mais le consentement d'Antigone ne la libère pas de la souffrance. La jeune fille regarde une dernière fois le soleil, se plaint de sa jeunesse perdue, et regrette déjà la beauté du monde qu'elle quitte et la perte de sa cité. Dans son âme, l'héroïne se sait abandonnée : « La loi non écrite à laquelle obéissait cette petite fille, bien

loin d'avoir quoi que ce soit en commun avec aucun droit ni avec rien de naturel, n'était autre chose que l'amour extrême, absurde qui a poussé le Christ sur la Croix » (1957, p. 26).

Nous l'avons vu, Hémon est amoureux d'Antigone. Fils de Créon et fiancé d'Antigone, il tente d'intercéder pour elle auprès de son père. Créon, bien qu'il s'agisse là de son fils suppliant, considère cette demande uniquement depuis la perspective de la force (*« Est-ce que ce n'est pas à moi seul à commander ce pays ? »* [1953, p. 60]*).* Créon, incapable de lire autrui d'une autre manière que dans l'optique du pouvoir, se brouille avec son fils. Ainsi, il « ne voit dans cette démarche qu'une nouvelle atteinte à son autorité » (*Loc. cit.*). Weil insiste : la force n'appelle pas la satiété. Elle est illimitée, quiconque la possède souhaite en avoir davantage. Créon veut être le seul à diriger la cité : dans une perspective de force, il n'y a pas de place pour la pluralité. Créon « pense que les êtres pensants sans exception tendent à exercer tout le pouvoir qu'il leur ait possible d'exercer. Cela lui paraît la loi des êtres pensants, comme la pesanteur est la loi de la matière. Céder volontairement du pouvoir lui paraît contre nature » (CS, 1950, p. 66).

Les oppositions (celle d'Antigone et d'Hémon) sont alors conçues par le roi comme des tentatives visant à lui subtiliser sa force. Il y a, dans l'aspiration de Créon au pouvoir, une démesure annonciatrice de malheur. La souffrance de Créon suivra de près la mort d'Antigone : double suicide de son fils et de sa femme. Weil conclut d'ailleurs son texte en rappelant les vers du chœur : « Les paroles hautaines des hommes orgueilleux se paient par de terribles malheurs ; c'est comme cela qu'en vieillissant ils apprennent la modération » (1953, p. 62).

Il ne s'agit pas, ici, d'une modération ou d'une mesure qui pourrait être associée à une faiblesse de conviction ou à de la lâcheté. En effet, la mesure n'est pas fade. Antigone – contrairement à la lecture de Nussbaum qui en fait un personnage excessif – est selon Weil mesurée. En effet, Antigone a su voir et réfléchir à l'ensemble des logiques et des personnes qui l'entourait : elle a pris en elle des forces contraires et parfois opposées, et cela lui permet de percevoir le monde sans rien nier[91]. Tout comme Camus, Weil réfère parfois à

[91] Pour penser ces contraires, Weil s'inspire largement de la notion grecque d'harmonie – et qui rejoint celle de Beauté – laquelle « empêche les différences de disparaître dans l'unité. Dans l'expérience concrète, les deux aspects sont difficiles à concilier. [Mais] toute tentative de synthèse est une consolation illusoire » (Giulia Paola Di Nicola et Attilio Danese, 2011, p. 307). La conciliation entre opposés ne veut pas dire que les conflits ne sont pas présents ; la mesure et l'harmonie qui y est associée impliquent les conflits, c'est ce qu'Héraclite nomme « Agôn ». La relation entre obligations opposées doit donc être

Némésis et à Héraclite pour dénoncer la démesure contemporaine (celle, par exemple, du capitalisme). La lecture héraclitéenne de Weil est intimement liée à sa conception d'harmonisation des contraires que l'on retrouve au centre de sa théorie des besoins humains et des obligations[92]. Les obligations, chez Weil, font référence à un universel qui est du domaine de l'impersonnel et sa notion d'enracinement peut être comprise depuis la contradiction entre les obligations puisque, comme le souligne Frédéric Worms, « l'enracinement consiste dans la coexistence même des opposés » (2011, p. 25). Les différentes obligations ne s'annulent pas les unes les autres ; il existe une mesure, que s'affaire à réfléchir Weil, qui permet à la personne de remplir certaines obligations sans devoir en bafouer d'autres. La relation entre les différentes obligations peut être comprise comme un « mouvement initial de la dialectique, mais [sans] la finale » (*Loc. cit.*) ; il s'agit d'une rencontre entre obligations opposées sans que cette relation ne provoque une synthèse unifiante et homogénéisante. Cette mesure, qui permet de percevoir plus loin que soi, de voir les logiques de la force, les besoins des autres et ses propres obligations, n'est pas un état statique. Elle s'arrime aux états changeants du monde pour agir en vue de diminuer le malheur.

Or, en se laissant traverser à la fois par la souffrance et l'amour, en maintenant cette mesure, Antigone entre dans l'impersonnel. Dès lors, on peut dire avec Nussbaum que ce personnage est démesuré, mais dans un sens tout à fait différent. Le rapport au monde d'Antigone n'est pas limité et biaisé par sa volonté. Il n'y a plus de « je » chez Antigone (il y a une mise de côté de son ego).

On peut observer d'ailleurs plusieurs similitudes entre le sort d'Antigone et ce que Weil mentionne dans *Formes implicites de l'amour de Dieu*. Dans cet important essai, Weil explique que la personne qui aime d'un amour impersonnel « accepte une diminution en se concentrant pour une dépense d'énergie qui n'étendra pas son pouvoir, qui fera seulement exister un être autre que lui, indépendant de lui » (1999, p. 724). Antigone porte l'amour impersonnel à son plus haut degré, lorsqu'elle se révolte. *Elle devient une médiation* : son corps est un instrument au service du bien (1953, p. 62).

---

comprise comme tension tragique, sans que cette relation ne provoque une synthèse qui annulerait la singularité des opposés constitutifs.

92 Weil, « L'enracinement », *Œuvres,* Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 1025-1218

Ainsi, la mesure est durement acquise. Il s'agit de ce point fragile d'équilibre qui s'établit lorsque la personne embrasse la nécessité (ou, encore, lorsqu'elle traverse le malheur) tout en persistant dans son désir du Bien. La mesure weilienne est un état tragique. Mais le monde est ainsi fait que la mesure est si peu reconnue, valorisée, embrassée. Au contraire, la force ne manque jamais de prestige et d'adeptes qui, eux, créent les tragédies. Modéré au travers de son déchirement constitutif, Créon aurait été capable de lire en Hémon autre chose que de la force : il aurait pu y voir de l'amour, et agir autrement.

2.4 Prométhée enchaîné

On trouve aussi, dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, une illustration claire de cette notion d'équilibre qui montre bien à quel point l'idée de mesure ne renvoie pas à un banal compromis, ou à confort facile et défaitiste. Le court texte de Weil, *Zeus et Prométhée,* réfère à l'histoire bien connue : Prométhée est puni pour avoir donné aux hommes le feu, les techniques et les arts. Zeus le châtie en l'enchaînant sur un rocher où, chaque jour, un aigle viendra lui dévorer le foie. L'article de Weil, écrit en 1942-1943, est resté fragmentaire[93]. La lecture de Prométhée proposée par Weil, qu'elle rend sans détour en quatre pages, est éminemment christianisante : Prométhée, corps souffrant d'avoir trop aimé les hommes, est associé à la passion du Christ. Weil voit en Zeus, pourtant d'une grande cruauté envers le devin, une figure de Dieu le Père.

> Les tragédies d'Eschyle sont visiblement imprégnées de cette doctrine [initiée des mystères, notamment d'Éleusis]. Zeus semblait y être regardé comme étant le Dieu suprême – c'est-à-dire le seul Dieu – et comme étant par excellence le dieu de la mesure, et des châtiments qui punissent de la démesure, l'excès et l'abus du pouvoir sous toutes leurs formes (*Zeus et Prométhée*, 1957, p. 44).

Il y a souffrance, donc connaissance, remarque Weil en rappelant les célèbres propos d'Eschyle. Pour la philosophe, l'homme « doit apprendre à se penser lui-même comme un être limité et dépendant ; seule la souffrance le lui apprend » (*Ibid.*, p. 45)[94]. Référant à la « nuit obscure » de saint Jean de la Croix, Weil observe dans la démarche et les plaintes de

---

[93] Voir Albert Camus, « Préface », La source grecque, Paris, Gallimard, coll « espoir », 1953, p. 7.

[94] Weil prend soin de mentionner qu'il s'agit de la souffrance subie, elle n'invite pas à la recherche du malheur « par pure perversité ou par romantisme » *(Ibid.,* p. 45).

Prométhée une image christique. Prométhée serait l'instituteur des hommes livré par Zeus, qui ne fait qu'un avec Dieu le père.

Ce que Weil semble ignorer, c'est que le cas de Prométhée ne fonctionne pas dans sa démonstration selon laquelle la souffrance mènerait à la connaissance. Dans le mythe de Prométhée la connaissance et l'amour précèdent la souffrance ; Zeus n'apprend rien au devin en le suppliciant, Prométhée connaissait déjà son destin. Il aimait, avant toute souffrance, les hommes plus qu'il n'aimait Zeus – n'hésitant pas à lui désobéir pour aider les hommes. Par amour pour eux il a consenti à la souffrance à venir. Il y a donc ici conflit entre amour de Dieu et amour des hommes. Pour Weil, le Christ unit les deux amours. Comme le mentionne Simone Fraisse :

> Le « c'est la même chose » de Simone Weil est une assimilation trop rapide. Quelle que soit la liberté dont un interprète dispose pour remodeler les fables antiques, il ne peut annuler le dialogue conflictuel qui soutient l'action de toute tragédie (1982, p. 206).

Il demeure évidemment problématique d'associer Dieu à Zeus, particulièrement en ce qui a trait à la vengeance de Zeus, à la colère et aux insultes qui gagnent de plus en plus Prométhée au fil du récit. Marie Cabaud, quant à elle, avance l'idée que :

> Zeus, soumis à la nécessité, est contraint d'être le bourreau de son ami. La Force et le Pouvoir, apparus au début, seraient donc pris par mégarde pour des émissaires de Zeus, alors qu'ils incarnent la nécessité d'un monde oppresseur des justes. C'est ce qu'il en faudrait conclure, même si Simone Weil ne nous le dit pas expressément (2000, p. 65).

Sans affaiblir le dialogue conflictuel du récit, et en suivant la conclusion de Cabaud, on pourrait plutôt assimiler Zeus à une symbolique de la nécessité, cet arbitraire mécanique lié à la décréation de Dieu. Dieu s'est en effet, selon Weil, décréé par amour des hommes, pour les laisser libres de revenir, ou non, vers lui : « L'acte de la création n'est pas un acte de puissance, c'est une abdication[95]. » Ce faisant, Dieu est absent de la terre, où ne règnent alors que la nécessité et la force. Partant de l'intuition weilienne, on peut dire qu'indirectement, Zeus symbolise Dieu ; Zeus en tant qu'image de la nécessité et de ses effets, la nécessité étant révélatrice de l'absence/présence de Dieu.

Mais que veut dire, exactement, l'absence de Dieu chez Weil, alors même que la philosophe dit avoir éprouvé sa présence, et en quoi cela est-il lié à la nécessité ? En fait,

---

[95] Simone Weil, « Luttons-nous pour la justice ? », *Écrits de Londres et dernières lettres,* 1957*,* p. 48.

on retrouve chez Weil une forte pensée métaphysique, mais qui peut être également comprise dans une orientation phénoménologique. L'absence de Dieu est associée chez Weil à la perspective du cube : « Le véritable cube, jamais vu, est un exemple de l'absence qui est souveraine présence. Les apparences de cube lui obéissent » (*OC* VI, 3, 2002, p. 183). Cela dit, les fortes analogies que développe Weil entre Prométhée et Jésus impliquent un détour par sa métaphysique. Cela nous permettra d'élaborer quant à la notion d'équilibre mise en scène par le personnage de Prométhée qui, selon Weil, permet de saisir l'importance de « comprendre, bien entendu, les rapports de l'homme et de l'univers, des hommes entre eux, de l'homme avec lui-même » (1953, p. 44). Ainsi, en abordant la question de l'absence/présence de Dieu chez Weil, il ne s'agira pas ici de creuser l'aspect théologique de sa pensée, mais surtout de mieux relever les effets de cette absence/présence sur la relationnalité humaine.

Parallèlement à son entrée dans la foi chrétienne, Weil prend conscience de l'importance des divers messages religieux et affirme combien en ce domaine « [l]a science des religions n'est même pas commencée » (*OC* VI, 2, 1997, p. 323). Pourtant, au premier abord, la lecture « scientifique » weilienne des religions, des mythes et des folklores peut sembler problématique ou réductrice. (N'est-ce pas, en outre, problématique de simplifier un fait socioculturel donné aux particularités d'un autre, le premier perdant alors de sa singularité en apparaissant comme une pâle copie du second ?) En suivant attentivement la méthode weilienne avec une certaine générosité herméneutique[96], on remarquera néanmoins que la posture de Weil est plus complexe et ses conclusions, riches. En effet, Weil ne parle pas du christianisme tel qu'il s'est incarné dans l'histoire ou, si elle le fait, elle réfère à de courtes périodes « réellement chrétiennes » (selon elle) chez certaines civilisations qui ont, par ailleurs, toutes disparu violemment (par exemple la civilisation occitane et les cathares). Le christianisme de Weil est plutôt un modèle pour sa pensée, en plus d'avoir une incidence profonde sur sa vie personnelle. Dans une lettre à Jean Wahl, elle écrit :

> Je crois qu'une pensée identique se trouve exprimée, d'une manière très précise et avec des modalités à peine différentes, dans les mythologies antiques ; dans la

[96] Il demeure que sa lecture du judaïsme est problématique. Sur ce point, nous référons à la position d'Emmanuel Lévinas dans *Difficile liberté*. Voir aussi Martine Leibovici « Simone Weil, la mal née » (2000).

> philosophie de Phérékydès, Thalès, Anaximandre, Héraclite, Pythagore, Platon et des stoïciens grecs ; dans *la poésie grecque de la grande époque* ; dans le folklore universel ; dans les *Upanishads* et la *Bhagavad-Gîta* ; dans les écrits des taoïstes chinois et dans certains courants bouddhistes ; dans ce qui reste des écritures sacrées d'Égypte ; dans les dogmes de la foi chrétienne et les écrits des grands mystiques chrétiens, surtout saint Jean de la Croix ; dans les hérésies, surtout la tradition cathare et manichéenne. Je crois que cette pensée est la vérité, et qu'elle a besoin aujourd'hui d'une expression moderne et occidentale[97].

Le goût weilien pour une science des religions ne coïncide pas avec une volonté d'aplanir leurs différences. Les analogies multiples entre une diversité de traditions permettent à la philosophe d'ancrer ses réflexions anthropologiques par-delà le cercle des croyants chrétiens afin d'y trouver un commun *révélé par* la pluralité ; un principe différencié de l'universel que certaines traditions mises en perspectives donnent à voir. Comme l'a bien noté Heinz-Robert Schlette : « Sa méthode n'est pas celle de la comparaison critique et de l'histoire des religions, mais celle de la vision comparative d'un point de vue ontologique et religieusement universaliste » (2005, p. 335). Weil est consciente de laisser une place privilégiée aux Grecs et aux chrétiens (qu'elle connaît mieux) au détriment d'autres traditions. Elle le fait en assumant son héritage occidental ; ce choix est lucide quant à l'aspect contingent et circonstancié de la préséance qu'elle leur octroie. Parlant depuis un lieu situé (l'Occident du début du 20e siècle), Weil ne cherche pas à s'adresser uniquement aux chrétiens, mais interpelle le genre humain *depuis* les traditions particulières afin d'atteindre un au-delà du contingent. On pourrait objecter alors ceci : n'est-ce pas une démarche qui s'inscrit dans un mépris du contingent et de l'accidentel (qui, nous le verrons avec Arendt, serait une manière de renier l'action) en vue d'y apposer un ordre plus haut ? N'est-il pas question, ici, de bafouer la réalité et son incommensurable imprévisibilité en la dissimulant derrière une disposition à la fois cohérente et pourtant invérifiable, car issue du domaine de la croyance ? Bien au contraire, puisque Weil ne renie pas la contingence et les multiples formes de vies engendrées au hasard des événements. Il s'agit même, dans une certaine mesure, de son point de départ analytique : observer, au travers d'une attention soutenue, une inspiration commune qui perce le réel dans la diversité des croyances, des régimes de sens et des traditions. On ne peut voir cette inspiration que si on s'enfonce dans la réalité, dans sa contingence comme

[97] *OE* quarto, 1999, p. 979 ; l'italique est de moi, sauf pour les titres de livres.

dans sa nécessité. Cette inspiration commune révèle, selon elle, un besoin semblable chez tous les êtres humains, lequel s'exprime différemment selon les époques et les lieux, mais qu'on peut associer, à chaque fois, à un même manque : une attente de bien, car le bien pur est, pour la philosophe, foncièrement absent. La spécificité du christianisme se précise en ce qu'il fut le premier à universaliser ce manque inhérent à la condition humaine, en n'y attachant aucune contrainte d'identité : il ne s'adresse ni à un peuple particulier, ni à une classe, ni à un lieu.

Depuis cette perspective, Weil nous permet d'approcher le christianisme d'une autre manière. Lorsqu'elle expérimente pour la première fois la présence de Dieu, il lui paraît, immédiatement, que le christianisme est la religion des esclaves ; l'esclavage n'ayant pas de frontière, le christianisme se pose par le fait même comme religion universelle. D'emblée, l'entrée dans la foi catholique implique l'amour inconditionné du prochain. C'est en ce sens que Weil écrit :

> Il faut être catholique, c'est-à-dire n'être relié par un fil à rien qui soit créé, sinon la totalité de la création[.] Il est vrai qu'il faut aimer son prochain, mais dans l'exemple que donne le Christ comme illustration de ce commandement, le prochain est nu et sanglant, évanoui sur la route, et dont on ne sait rien. Il s'agit d'un amour tout à fait *anonyme*, et par là même tout à fait *universel* (*AD*, p. 80 ; l'italique est de moi).

Selon Weil, le christianisme en soi contient des vérités présentes dans d'autres religions, dans des mythes, dans divers folklores et révèle explicitement ce que ces derniers portaient en eux implicitement. L'inverse est également vrai : d'autres religions illustrent ce que le christianisme soutient en silence. Deux éléments majeurs rassemblent cette pluralité de croyances et de sens : premièrement, l'infinie distance entre Dieu (qu'on peut nommer aussi les dieux, le Bien, le logos, l'harmonie, etc.) et le monde. Deuxièmement, la pureté absolue de Dieu comme Bien et qui, donc, ne peut entraîner aucun mal.

C'est pourquoi selon Weil ceux qui s'invectivent contre Dieu, en dénonçant le malheur, sont dans l'erreur : ils conçoivent Dieu comme Tout-Puissant, comme commandant le monde ici-bas. Or, c'est totalement le contraire : l'acte de création est un acte de renoncement. En créant le monde, Dieu a consenti à ce qu'il soit *en* lui-même et *par* lui-même ; les êtres pensants portent en eux la liberté de revenir vers ce Dieu infiniment absent ou, au contraire, de l'ignorer. L'absence de Dieu révèle, paradoxalement, sa présence : derrière *l'absence de sens* propre à la vie humaine, il s'agit de trouver, à force de questionnement et de silence, *le sens de l'absence*.

La posture contradictoire d'une présence se dévoilant sous le signe de l'absence constitue, selon nous, le cœur du sacré weilien. La logique révélant ce sacré, qui tient à l'écartèlement entre diverses oppositions, a la potentialité de se déployer dans de multiples cultes, systèmes de croyances, cultures, œuvres, etc. La lecture des religions chez Weil peut être comprise depuis une herméneutique dont l'objectif est de saisir au centre des systèmes de sens, par-delà leurs multiples variantes et innombrables différences, cette logique de la *contradiction,* laquelle se présente comme une approche méthodique pour lire les religions et les comparer entre elles. C'est peut-être pour rendre compte de l'importance de la contradiction que Weil concevait l'exigence d'exprimer, par les mots justes, l'inspiration chrétienne aux athées de manière à ce qu'ils puissent y consentir. Pour la philosophe, « [l]'Évangile contient une conception de vie humaine, non une théologie » (*OC* VI, 4, 2006, p. 191). En effet, le christianisme weilien parle du monde, de l'autre, ainsi que des rapports éthiques et politiques. La vérité que Weil semble trouver dans la contradiction (et qu'elle observe dans plusieurs religions) n'est pas, d'abord, une vérité théologique (au sens où elle nous en apprend sur Dieu), mais une vérité pour la pensée, en tant qu'elle est un pont entre nous et le monde et est garante de notre capacité de relationnalité. Comme le mentionne Rolf Kühn :

> La vérité dépasse alors les simples critères empiriques pour devenir une disposition de la pensée comme telle, et si celle-ci arrive à se couper vraiment de ses idées confuses, elle accomplit un acte métaphysique de détachement que Simone Weil verra plus tard également comme une orientation religieuse (2003, p. 213).

En fait, l'orientation religieuse de Weil confirme et poursuit les pensées de la militante. Déjà, dans *Leçons de philosophie*, alors que Weil était jeune enseignante, il est écrit : « La coupure entre le je et le moi [est] le but final de toute l'existence » (1966, p. 249). On peut supposer que Weil pose ici l'importance de départager le « je » social du « moi » impersonnel. Voyons dès lors en quoi la pensée religieuse de Weil, notamment ce qui a trait aux contradictions, permet d'établir les bases d'une pensée éthique.

Selon Weil, Dieu laisse sa création à infinie distance ; c'est par amour qu'Il refuse de posséder les êtres, d'intervenir dans le monde ou, encore, de commander. Il y a, pour ainsi dire, une séparation entre la puissance divine et l'amour divin. En créant le monde, Dieu a délaissé sa puissance, il s'est séparé de lui-même pour qu'un monde soit. Dans ses cahiers, Simone Weil associe la création à Prométhée :

> Prométhée. L'Homme a péché, Dieu a puni, et le châtiment sépare en Dieu Puissance et Amour. Douleur divine. Mais il faut l'harmonie derrière cette douleur, car c'est l'Amour divin seul qui limite la Puissance divine, et sans cet Amour la Puissance engendre plus puissant que soi, engendre une nouvelle Puissance qui abolit la création. Dieu défait l'harmonie dont il est constitué en créant l'homme, créature qui se préfère à Dieu. La création est déjà passion. Dieu est un acte éternel qui se défait et se refait en même temps. Il y a éternellement et simultanément en Dieu douleur et joies parfaites et infinies (*OC* VI, 3, 2002, p. 275).

Dans ce passage, on remarque que Prométhée est associé à l'humain pécheur et puni par Dieu plutôt qu'au Christ. Mais l'idée de fond demeure : en créant autre que Lui, Dieu consent à mettre au monde une puissance qui n'est pas de sa création. C'est pourquoi le monde oscille entre la nécessité et la force (parfois, ce monde est également éclairé par des instants de beauté ou d'amour). Car si la nécessité est la marque de l'abdication divine dans sa création, la force est le résultat d'une autre forme de puissance, soit le résultat des prétentions humaines à conquérir. Seul l'amour divin s'oppose à la force. Cet amour se déploie en chacun chaque fois que la nécessité est aimée : alors, l'amour peut limiter la force et protéger la création. Ainsi, les hommes sont contraints à la nécessité, mais ne s'y soumettent pas nécessairement ; et derrière la souffrance propre à la condition humaine – condition intrinsèquement limitée – il n'est pas rare que la douleur soit transférée à autrui en faisant du mal. On pourrait voir, dans une certaine mesure, ce transfert du mal d'une personne à l'autre comme une forme de kénose[98] inversée. Pour faire taire la souffrance en soi, la personne se vide de celle-ci en l'infligeant à autrui. Ce faisant, l'ayant déversé sur autrui, la personne ne ressent plus la souffrance qui l'assaillait alors, ni le mal inhérent à

---

[98] La kénose rappelle le dépouillement du Christ sur la croix et son renoncement à la gloire céleste en consentant à partager la condition humaine. Le terme renvoie également à l'acte de création divine. Dieu, par amour et humilité, a consentie à ce que quelque chose de radicalement différent de lui existe. Comme l'explique Emmanuel Gabellieri : « La réponse divine au mal ne peut avoir comme principe que le même principe qui a été sa condition de possibilité. La création étant déjà une condescendance par laquelle Dieu a fait être par amour quelque chose d'autre que lui, si le mal, et non l'amour, qui répond à cet acte créateur, la réponse de Dieu ne pourra être qu'une kénose radicale. Car Dieu ne peut répondre qu'en aimant davantage. Tragédie divine ? En un sens oui, si l'on entend par là un rapport divin entre Croix et Trinité, mais en un sens non, car si Dieu est amour réellement infini, sur-naturel, la kénose la plus radicale est toujours portée par cet amour. C'est parce que cet amour est infini que la kénose est possible sans que l'amour s'interrompe » (2003, p. 364). La tragédie n'est peut-être pas divine – nous n'avons pas la prétention de nous mettre à la place de Dieu – mais elle est certainement humaine. La métaphysique de Weil exige de faire du « soi » une médiation permettant la rencontre du surnaturel et l'inspiration divine, d'une part, de la souffrance et du malheur, d'autre part. Le « soi » est, dès lors, déchiré, mu par des oppositions internes, jamais réconcilié : « Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde pour se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et le temps. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde » (*OC* VI, 2, 1997, p. 308). Il s'agit bien d'un « soi » tragique.

ce transfert. Car c'est autrui, alors, qui porte en lui la peine consubstantielle au mal qu'on lui a fait. Il a la possibilité de maintenir en lui cette souffrance et de refuser de la disperser sur les autres ; ou, à son tour, il peut s'en départir en la diffusant sur les autres. Il est extrêmement rare qu'une personne ayant souffert résiste à cette forme de libération facile, refuse d'entrer dans ce jeu des souffrances et s'abstienne de faire du mal à son tour. C'est pourquoi, selon Weil, « le mal qui est à la poignée du glaive est transmis à la pointe. Et ainsi les victimes, mises au faîte et enivrées par le changement, font autant de mal ou plus, puis bientôt retombent » (*Ibid.,* p. 266). La grande lucidité de Weil quant à la facilité des hommes à faire du mal lui permet d'autant plus de constater combien la figure de Prométhée est précieuse. Weil n'aborde pas les insultes que Prométhée lance à Zeus, elle se concentre beaucoup plus sur la souffrance du premier. Selon elle, Prométhée (tout comme Job) montre aux hommes « la même liaison mystérieuse entre l'extrême douleur physique, accompagnée d'une extrême détresse de l'âme, et la révélation complète de la beauté du monde » (1953, p. 46). Prométhée, selon Weil, est un exemple pour les hommes, puisqu'il nous apprend à subir la nécessité. Pour elle, l'acceptation de la nécessité permet d'apprendre « la modération » (*Ibid.,* p. 44), qui est une posture de mesure difficile puisqu'elle requiert un décentrement de soi.

Lorsqu'elle aborde Prométhée, Weil établit plusieurs comparaisons avec Jésus, et notamment sur ce point précis du rapport à la souffrance. Selon Weil, le Christ est un des personnages qui répond à la force en interrompant le cycle perpétuel de la propagation du malheur. Il maintient en lui, en y acquiesçant, toute la souffrance immanente au mal.

Par l'incarnation, Dieu s'est fait chair et a consenti à la condition humaine. D'abord par la joie, ensuite par la souffrance qu'il a gardée en lui, sans la déverser sur les autres. Figure exemplaire, le Christ révèle à la fois l'unicité divine dans ce qu'elle a d'universel et d'intemporel, et la condition humaine, dans ce qu'elle a de situé, de contingent, de particulier et d'achevé. Le Christ personnifie, jusque dans sa chair, la contradiction portée à son plus haut degré de pureté ; contradiction qui réunit à la fois une incarnation dans la temporalité tout en maintenant un regard vers l'intemporel ; contradiction qui prend en soi la souffrance en n'y attachant *aucune* consolation ; contradiction qui porte l'amour dans son extrême distance, par-delà le cri du fils : « *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?* » (Mathieu 27 : 46). Le Christ révèle combien le déchirement est un état

nécessaire pour être capable de ne pas rejeter sa souffrance sur les autres. Comme si, dans un certain sens, l'état de déchirement avait ouvert un vide dans l'être écartelé entre des réalités différentes (l'amour qui souhaite la présence et l'infinie distance de l'aimé/ l'ancrage dans le temporel et le souci pour l'intemporel/ la souffrance, qui appelle une explication, et l'impossibilité de la consolation/ la force comme élément omniprésent et le refus d'y céder). Cela permet à la personne, pour autant qu'elle consent au déchirement, à transférer sa souffrance dans la partie pure de son âme, dans ce vide, plutôt qu'à la propager sur les autres. Par ailleurs, le Christ mis à part, Weil mentionne de multiples figures du déchirement dans l'histoire. En effet, l'état de déchirement n'est pas l'apanage de quelques-uns, il est possible pour tous – à toute époque et dans toute société.

Camus lui-même admirait la personne du Christ, dont il témoigne « à la fois l'émotion et les sentiments extrêmement profonds devant l'histoire personnelle du Christ et devant son enseignement » (*OC* IV, 2008, p. 285). Sans renier « l'aveu d'une ignorance ou l'aveu d'une limite à la connaissance de l'homme, le respect du sacré » (*Loc. cit.*), Camus ne croit pas en la résurrection du Christ, laquelle lui apparaît comme une illusion consolatrice. Weil endosserait probablement en partie les propos camusiens, puisqu'elle considère que la résurrection diminue l'importance de la souffrance réellement vécue par le Christ, mort abandonné *comme* et *parmi* les criminels les plus communs.

En fait, Weil s'intéresse au Christ sacrifié pour les hommes (à l'instar de Prométhée) : un Christ tragique dont elle aborde très peu la résurrection. C'est en ce sens que Weil conçoit un certain athéisme comme une voie vers le sacré : « ne pas croire à Dieu, mais aimer l'univers, toujours, même dans l'angoisse de la souffrance, comme une patrie ; c'est là le chemin vers la foi par la voie de l'athéisme. Cette foi est la même que celle qui resplendit dans les images de la religion » (*OC* VI, 3, 2002, p. 168). En fait, ce qui importe avant tout, ce n'est pas d'aimer Dieu, mais de ne pas orienter son amour vers des idoles[99] afin de maintenir le regard lucide devant les absurdités du monde. Aussi, pour Weil, celui qui aime le prochain, même s'il nie Dieu, aime Dieu à travers le prochain[100].

---

[99] « Il ne dépend pas de nous de croire en Dieu, mais seulement de ne pas accorder notre amour à de faux dieux » (Weil, 2013, p. 11).

[100] L'expression « aimer Dieu à travers le prochain » peut sembler très obscure. Dans la pensée weilienne, il s'agit d'aimer le prochain sans l'objectiver, sans l'approprier, sans se confondre avec lui, et pour cela, il est nécessaire de respecter la distance entre le prochain et soi-même en acceptant qu'il demeure autre que

D'une certaine manière, la vision chrétienne de Weil est toujours déchirée entre deux ordres :

> La contradiction essentielle dans la vie humaine c'est que l'homme ayant pour *être même* l'effort vers le bien, est en même temps soumis dans son être tout entier, dans sa pensée comme dans sa chair, à une force aveugle, à une nécessité absolument indifférente au bien. C'est ainsi ; et c'est pourquoi aucune pensée ne peut échapper à la contradiction (*OL*, 1950, p. 148)[101].

Cette « contradiction essentielle dans la vie humaine » par laquelle Weil pose les bases de sa pensée chrétienne révèle peut-être le cœur de son universalité – et dans laquelle le Christ, figure déchirée, illustre le maintien des oppositions. En ce sens, l'universalité du christianisme weilien est constituée en partie par des relations avec des éléments de *ce* monde – par exemple la souffrance, qui est toujours de l'ordre du temporel et du contingent. L'universel, alors, ne *rejette pas le particulier,* mais révèle une manière d'*habiter* le particulier. Chaque souffrance est située et particulière ; pourtant, l'être souffrant peut orienter sa douleur vers une certaine inspiration, rappelant une présence universelle dans le particulier. Cette relation entre particulier et universel est celle du déchirement qui peut être porté à différents niveaux, dont le plus pur est la croix : dans la mort sans consolation, alors que le corps et l'esprit suffoquent dans et par *ce* monde, le Christ rend son ultime témoignage d'amour d'un *autre* monde.

On remarque par ailleurs l'aspect tragique du christianisme weilien qui, entre deux termes vrais qui s'opposent, préfère les maintenir ensemble dans une relation en tension plutôt que de choisir une des deux options au détriment de l'autre. C'est peut-être, entre autres, l'une des raisons pour laquelle Weil a été si sensible aux tragédies grecques, rapprochant notamment la figure de Prométhée de celle du Christ. Prométhée, image tragique *et* christique, serait l'instituteur des hommes livré par Zeus, qui lui, selon Weil, ne fait qu'un avec Dieu le père. On découvre ici certains échos avec Camus, pour qui Prométhée illustre le déchirement propre à la condition humaine – une oscillation entre un « oui » qui est consentement à la vie dans sa beauté et un « non » qui refuse les injustices :

---

ce que nous aimerions qu'il soit. Cette distance rappelle la manière dont Dieu lui-même aime ses créatures, c'est-à-dire en les laissant être elles-mêmes.

[101] Pour creuser la notion de contradiction dans l'œuvre de Weil, voir l'excellent article de Robert Chenavier, « Franchir un seuil sans changer de direction », François L'Yvonnet (dir.), *Simone Weil, le grand passage*, Paris, Albin Michel, 2006.

Prométhée est celui qui départage les causes de son refus, qui adhère à une forme de souffrance supérieure, mais combat jusqu'au sacrifice de sa personne la souffrance provoquée par les hommes.

Il y a, en effet, un consentement qui ne s'explique pas autrement que par une perte de soi, une dépossession du fait qu'on accepte une certaine souffrance. Dès lors, la posture tragique telle que révélée par Prométhée doit être maintenue malgré la souffrance, si l'on ne veut pas risquer d'ajouter davantage de malheur au monde en perdant de vue ce qu'il y a de sacré. Ceci dit, la logique de la contradiction n'est pas seulement négative, au sens où elle empêche la propagation du malheur. Elle a une vertu positive d'élévation de la compréhension. Dans la contradiction, l'humain perçoit en lui et en autrui une humanité commune qu'il ne saisirait pas depuis une seule logique (quel que soit le pouvoir englobant de cette logique – la raison, la religion, les rapports de force, la lutte des classes, la science, l'histoire, etc.). Ce moment par lequel l'humain se saisit lui-même, où il ne nie rien de ce qui le traverse, dans lequel il entrevoit la pluralité du tout de l'humanité, est un état de déchirement : « Notre vie est impossibilité, absurdité. Chaque chose que nous voulons est contradictoire avec les conditions ou les conséquences qui y sont attachées[.] C'est que nous sommes contradiction, étant des créatures, étant Dieu et infiniment autres que Dieu » (*OC* VI, 3, 2002, p. 96). J'aimerais proposer que cette vision tragique du christianisme weilien s'arrime en grande partie avec l'absurde de Camus. La première donnée de l'absurde est la révolte de l'homme qui refuse les idoles pour se maintenir dans le lieu du déchirement : « L'absurde en lui-même est contradiction » (Camus, *OC* III, 2008, p. 68). Le départ de l'absurde camusien se concilie avec celui de Weil, qui affirme combien nous avons :

> [….] une tâche urgente, essentielle : faire une logique de l'absurde. Définir autant que possible le critérium du vrai et du faux dans le domaine de la transcendance où la contradiction est à sa place, le domaine du mystère. Il faut plus de rigueur dans ce domaine que la mathématique. Une rigueur nouvelle, dont aujourd'hui on n'a pas idée. Le critérium, c'est qu'une absurdité vraie est un *reflet*, une *transposition*, une *traduction* d'une des absurdités irréductibles de la condition humaine. Il faut donc une investigation de ces absurdités irréductibles (Weil, *OC* VI, 4, 2006, p. 87).

L'absurde chez Camus, nous l'avons vu au chapitre précédent, permet à la personne de prendre conscience de ses limites[102]. Il ne peut, cependant, se suffire à lui-même : jouir de l'absurde, ou bien l'accepter, c'est par la même occasion détruire la relation qui le constitue. Ni idolâtrie, ni consolation, mais un dévouement et une fidélité pour cette recherche sans fin de finalité, pour cette interrogation qui donne un sens à l'existence humaine en tant qu'être de l'interrogation (sens dont la cohérence est toujours oscillante et fragile, puisque confrontée à la dureté, aux contingences et au non-sens du monde). En fait, à l'instar de Weil qui associe les contradictions irréductibles à des transpositions de notre rapport au sacré duquel émerge le *silence*, Camus considère qu'une « absurdité parfaite essaie d'être muette » (*OC* III, 2008, p. 68). Dans la mesure où il ne devient pas une jouissance nihiliste, l'absurde chez Weil comme chez Camus, consiste à *destituer les idoles* pour laisser sans repos et sans réconfort cette voix qui crie « Pourquoi » :

> Si le mot « Pourquoi » exprimait la recherche d'une cause, la réponse apparaîtrait facilement. Mais il exprime la recherche d'une fin. Tout cet univers est vide de finalité. L'âme qui, parce qu'elle est déchirée par le malheur, crie continuellement après cette finalité, touche ce vide. Si elle ne renonce pas à aimer, il lui arrive un jour d'entendre, non pas une réponse à la question qu'elle crie, car il n'y en a pas, mais le silence même comme quelque chose d'infiniment plus plein de signification qu'aucune réponse, comme la parole même de Dieu. Elle sait alors que l'absence de Dieu ici-bas est la même chose que la présence secrète ici-bas du Dieu qui est aux cieux. Mais pour entendre le silence divin il faut avoir été contraint de chercher vainement ici-bas une finalité, et deux choses seulement ont le pouvoir d'y contraindre : ou le malheur, ou la joie pure qui est faite du sentiment de la beauté (Weil, *OC* IV, 2, 2009, p. 291).

Il y aurait donc dans *Prométhée enchaîné* une image forte de l'opposition entre amour et nécessité, laquelle reste tragique. Ainsi, la contradiction entre les deux contraires n'en est pas une d'exclusion mutuelle – il s'agit d'une tension, d'une mesure équilibrée, d'une posture à travers laquelle l'être arrive à lire le monde avec lucidité et à continuer de désirer l'amour du bien. Car « la contradiction [est] un moyen pour l'esprit d'*éprouver* la présence de ce qu'il ne peut pas saisir » (Chenavier, 2006, p. 82).

---

[102] Chez Weil, la conscience de ses propres limites permet de renoncer à soi et invite à regarder les autres comme étant, eux aussi, des êtres limités : « C'est en tant qu'être limité qu'il faut renoncer à soi, et à cet effet il faut seulement reconnaître toutes les choses limitées comme telles. Si je pensais à tout ce qui est limité comme limité, il n'y aurait plus rien dans ma pensée qui procéderait de je. À travers moi Dieu et la création seraient en contact[.] Connaître les choses et êtres limités comme limités, de toute son âme, et leur porter un amour infini. C'est là vraiment laisser passage en soi pour le contact entre Dieu et la création » (*OC* VI, 3, 2002, p. 182).

Plutôt qu'un Dieu vengeur et tout puissant, ce pourrait être cette nécessité aveugle qui fait souffrir Prométhée, nécessité implacable qui surpasse la puissance de Zeus (comme de Dieu) et de laquelle peut surgir une plus haute perception de la réalité. La nécessité, en ce sens, est le lot de tout humain ; fragile créature dont le corps, l'âme et la personne sociale sont vulnérables aux aléas de la faim, de la fatigue, du regard d'autrui, des exigences sociales et de la mort. Constitutive de l'humain, la nécessité façonne, tourmente, mais aussi éveille vers ce qui est au-delà du monde et favorise le consentement à la nature des choses. En s'arrêtant un moment, en lisant la nécessité et les rapports qu'elle noue dans le monde, l'être se décentre de lui-même. Plus spécifiquement, pour reprendre Weil, le décentrement de soi consiste à se « vider de sa fausse divinité, se nier soi-même, renoncer à être en imagination le centre du monde » (*OE*, 1999, p. 732).

On pourrait avoir l'impression que cette idée de décentration est une problématique purement métaphysique ou encore purement théologique. Pourtant, le terme « décentration » est de plus en plus présent dans les travaux en psychologie et intervention sociale. On préconise par le décentrement une « capacité d'attention accrue », veillant à découvrir son propre « cadre de référence », « à réduire les écarts de perceptions et de valeurs présents », ainsi « la pratique de la décentration permet de se méfier de ses impressions » (Drolet, Dubois et Nugent, 2017, p. 130-131). La décentration permet d'accueillir quelqu'un de radicalement différent de soi.

Or, Weil nous montre, par sa lecture de Prométhée (et du Christ), que le décentrement est quelque chose de difficile et exigeant, car il requiert de se détacher d'une partie de « soi » qui nous constitue, celle façonnée par les prestiges sociaux et politiques. Il y a souvent de la douleur lorsqu'on brise des attachements : « la douleur correspond à la rupture d'un des liens attachant l'âme à ce monde est peut-être irréductible » (Weil, *OC* VI, 2, 1997, p. 310). La nécessité, lorsqu'on l'accepte, permet de prendre conscience de ses limites : on cesse de regarder ce qui nous entoure comme des choses nécessairement liées à soi, qui nous sont dues ou qui devraient nous servir ; on réduit, dès lors, la tendance à marchander pour soi. Cette diminution de la prétention à soi et pour soi permet de poser un regard sur les autres et sur la réalité qui n'est pas uniquement teintée par sa propre vision. Cela est un premier pas vers une perception juste du réel, car il s'agit en effet « de parvenir à la lecture vraie » (*Ibid.,* p. 311). En lisant *Prométhée* sous le signe de la mesure

et du décentrement qui y est associé, on saisit mieux l'image de l'âme déchirée entre deux éléments qui peuvent paraître contradictoires. D'un côté il y a l'âme souffrante, qui se sait limitée par la nécessité et pourtant consent à cette limitation ; d'un autre côté, il y a l'amour qui la soutient et lui permet de voir dans la nécessité la beauté des choses et les obligations qui lui incombent.

2.5 *Électre*, reconnaissance et malentendu

Passons maintenant à une illustration peut-être plus concrète de l'idée de mesure et de déchirement. La figure d'*Électre* est ambiguë, tout comme la lecture qu'en fait Weil, mais d'une ambiguïté riche et fertile. Weil a écrit deux articles sur *Électre*. Le premier, rédigé en 1936, devait sans doute (comme ce fut le cas pour *Antigone*) être publié dans la revue d'usine *Entre nous* sous le titre *Électre*. Mais le texte ne parut pas. Comme le mentionne Géraldi Leroy, la direction de l'usine « avait été offusqué[e] par la sympathie montrée par Simone Weil à l'égard des grandes grèves qui marquèrent les commencements du gouvernement de Front populaire » (*OC* II, 2, 1991, p. 339). Pour autant, Weil chérit particulièrement cette tragédie et y fait souvent référence dans ses carnets, allant jusqu'à écrire : « Électre, c'est la victoire de la pureté sur l'impureté… Toujours cette lecture me consolera »[103].

L'analyse d'*Antigone* nous a permis d'y découvrir un personnage qui garde en lui la force et le malheur sans le faire subir aux autres : Antigone est portée par l'amour. *Prométhée* nous fait quant à lui entrevoir l'écartèlement intérieur causé par la contradiction, état possible pour tout être humain, bien que Weil en fasse un personnage christique (qu'on doit, par ailleurs, tenter d'imiter). *Électre* est un cas plus nuancé et complexe. Pour Weil, ce récit « est en même temps le plus sombre et le plus lumineux de tous » (*Électre*, 1953, p. 63). J'ajouterai que c'est également le plus humain et le plus politique de tous. Dans les tragédies analysées par Weil, le récit d'*Électre* illustre à la fois ce que l'être humain peut avoir de plus beau et ce qu'il fait de plus vil et facile : *Électre* est une histoire hésitant entre l'amour et la force.

[103] Weil écrira par ailleurs un second article, *Plaintes d'Électre et reconnaissance d'Oreste,* en 1942.

Rappelons rapidement la trame : revenant de Troie, Agamemnon est assassiné par sa femme Clytemnestre et l'amant de celle-ci, Égisthe. Électre, fille du couple royal, aide son frère Oreste à fuir le royaume afin d'échapper aux foudres des amants. N'acceptant pas de donner son aval à sa mère et au nouveau roi, et refusant les conseils de sa sœur Chrysothémis qui l'invite à reconnaître la supposée légitimité des usurpateurs, Électre est réduite à un quasi-esclavage. Les années passent et Oreste, devenu adulte, revient enfin. Il se présente au palais en tant que messager portant les cendres du fils disparu. La méprise sur sa mort lui permet d'approcher sa mère et le nouveau roi sans créer de méfiance : il assassine le couple royal pour venger son père.

L'analyse de Weil peut être lue depuis deux moments pivots. Premièrement, à partir de ses propos sur la souffrance d'Électre :

> Cette histoire d'Électre est bien faite pour toucher tous ceux qui, au cours de leur vie, ont eu l'occasion de savoir ce que c'est que d'être malheureux. Bien sûr, cette histoire est une très vieille histoire. Mais la misère, et l'humiliation, et l'injustice, et le sentiment qu'on est tout seul, qu'on est livré au malheur, abandonné de Dieu et des hommes, ces choses-là ne sont pas vieillies. Elles sont de tous les temps (*Loc. cit.*).

D'une certaine manière, *Électre* montre comment résister à l'humiliation dans la durée. Contrairement à la douleur d'Antigone, vive, fulgurante et qui dure le temps d'un combat funeste, Électre, elle, devra perdurer dans le malheur pendant des années. Dans sa condition servile, Électre passe chaque journée à faire de durs labeurs sous le poids des humiliations en « souffrant de la faim, jour après jour » (*Ibid.*, p. 64). La situation d'Électre rappelle les conditions des ouvriers et des ouvrières en usine. L'année même où Weil rédige *Électre*, en 1936, elle écrit dans son journal d'usine :

> Effroi qui me saisit en constatant la dépendance où je me trouve à l'égard des circonstances extérieures : il suffirait qu'elles me contraignent un jour à un travail sans repos hebdomadaire – ce qui après tout est toujours possible – et je deviendrais une bête de somme, docile et résignée (au moins pour moi). [….] La révolte est impossible, sauf par éclairs (je veux dire même à titre de sentiment). D'abord, contre quoi ? On est seul avec son travail, on ne pourrait se révolter que contre lui – or travailler avec irritation, ce serait mal travailler, donc crever de faim. […] On est comme les chevaux qui se blessent eux-mêmes dès qu'ils tirent sur le mors […] On perd même conscience de cette situation, on la subit, c'est tout. Tout réveil de la pensée est alors douloureux (*OC* II, 2, p. 192-193).

Selon Weil, plutôt que de susciter la révolte, les conditions routinières, répétitives, humiliantes, isolatrices et épuisantes de l'usine tendent à créer l'apathie, la peur ou, encore,

l'évasion par l'imagination chez les ouvriers et les ouvrières. Surtout, l'organisation de l'usine est faite de telle manière que l'activité de la pensée devient extrêmement douloureuse. On s'accroche à ce qui doit être fait en tentant de suivre le rythme imposé[104]. Si Weil constate des instants de solidarité et de fraternité entre les ouvriers, ces moments sont plutôt rares. Souvent, après des années de travail, l'usine a englobé la solidarité de l'ouvrier dans la logique de la cadence. Ainsi, les conditions impropres à la pensée induisent dans la perception de chacun une tendance à la compétition et à l'égoïsme, car la vie est trop dure pour ne pas penser d'abord à soi :

> La jalousie entre ouvriers […] je dois faire un effort sur moi-même pour […] céder [ma commande de travail qui donnerait un peu d'argent], car j'ai entre une heure et trois heures de retard. Mais sûrement, quand elle a vu que le boulot était mauvais, elle a pensé que c'était là la raison pour laquelle je le lui avais cédé (*OC* II, 2, 1991, p. 191).

D'une certaine manière, les conditions extérieures formatent les travailleurs de manière à ce que leurs performances en usine dépendent de leur absence de pensée : « Sens profondément l'humiliation de ce vide imposé à la pensée. J'arrive enfin à aller un peu vite […], mais l'amertume au cœur » (*OC* II, 2, 1991, p. 210).

On se demandera : mais qu'est-ce que l'usine a à voir avec Électre ? Le journal d'usine de Weil débute avec un extrait de *L'Iliade* : « Bien malgré toi, sous la pression d'une dure nécessité » (*OC* II, 2, 1991, p. 171). Il s'agit d'une partie du chant VI, dans lequel Hector partage à son épouse Andromaque ses craintes de la voir réduite en esclavage : « Et peut-être un jour dans Argos tu tisseras la toile pour une autre Et porteras l'eau de la Messéis ou l'Hypérée Bien malgré toi, sous la pression d'une dure nécessité » (Weil, *OC* II, 3, 1989, p. 231). On voit, dès lors, un rapprochement entre la condition ouvrière et la condition d'esclave (et ce qui se décline dans *Électre*). Bien que la force prenne des visages différents selon les contextes sociaux historiques, il y a chez Weil une pensée anhistorique des effets de la destruction de l'humain en chaque personne, car le « devenir chose » de l'humain n'a pas d'époque. Avec *L'Iliade ou le poème de la force*, Weil nous permet de saisir combien l'usage de la force transforme les personnes, leur fait perdre une partie de leur âme, chez ceux qui manient la force comme chez ceux qui la

[104] Les exemples dans *Le journal d'usine* sont nombreux : « rythme rapide, malgré malaise. Effort, mais aussi après quelque temps sorte de bonheur machinal, plutôt avilissant » (*OC* II, 2, 1991, p. 186).

subissent. Mais dans *L'Iliade*, Weil passe d'un personnage à l'autre sans prendre le temps de décrire le processus de chosification qu'ils traversent. On en saisit des bribes tout au plus. Tandis que dans son article *Électre*, Weil s'attarde plus longuement sur le cas de la jeune fille et montre comment la douleur et la déchéance sociale peuvent pratiquement détruire une personne. Le malheur peut propulser vers les idoles (nationalistes, révolutionnaires, etc.) et l'adoration des forts, dès lors que l'imagination a comblé le vide imposé à la pensée. En même temps, il y a dans *Électre* l'illustration d'une jeune fille capable de surmonter sa souffrance pour combattre les mensonges (ce qui lui permet une perception plus juste de la réalité). Électre est à ce titre un personnage tout à fait singulier, car bien que soumise à la force, la jeune fille ne perd pas sa capacité à penser et à résister. Pour autant, Électre n'est pas une sainte et bien que Weil ne l'aborde pas (fait intéressant à noter), elle fait également usage de la force lorsque les conditions le lui permettent.

Encore une fois, Électre est maintenue longtemps dans un état servile. Diminuée, battue, ignorée, elle a traversé les saisons sous le joug de l'angoisse et du malheur : « Si Antigone est une figure de révolte, Électre est une figure de la résistance » (Leibovici, 2011, p. 103). Malgré ses souffrances, Électre ne cède pas à la force. L'amour qu'elle porte à son frère absent est plus important et constitue une source d'espérance plus nourrissante pour son âme que le désir de vengeance. Électre révèle, en quelque sorte, cette esclave que la domination et l'humiliation n'ont pas domptée complètement. Si Électre obéit au couple royal et se fait imposer de lourdes tâches, il demeure qu'au fond « du cœur elle ne se soumet pas. Et elle le laisse voir » (Weil, 1953, p. 65). Elle fait ce qu'on lui demande sans rien dire, mais tout son aspect physique, son non-verbal, lui, indique clairement sa haine et sa posture insoumise. Sa sœur Chrysothémis, elle, a accepté de se soumettre. De fait, elle a tout ce qui convient à une fille de sang royal. Mais :

> […] l'homme sous le toit duquel elle vit, qu'elle doit flatter, à qui elle doit plaire pour être bien traitée, c'est l'homme qui a tué son père. Mais cela, Chrysothémis aime mieux ne pas y penser. La vie est tellement plus commode quand on sait se plier aux pires injustices, et oublier que ce sont des injustices (*Ibid.,* p. 67).

Dès lors, le danger, dans le malheur, n'est pas de douter que le Bien existe (nous l'avons remarqué, l'absurde pose l'absence de finalité), mais de se mentir. La personne qui se persuade d'un mensonge voile son malheur. S'il lui semble souffrir moins, comme dans le cas de Chrysothémis, elle le paie de sa capacité à penser et à agir convenablement, c'est-

à-dire en fonction de la réalité, et non de l'imagination. Contrairement à sa sœur, Électre a refusé le mensonge, le couple demeure frauduleux malgré les apparences royales dont ils se couvrent et que tous les autres confirment. Cela permet à Électre de résister, au moins par la pensée, aux forts. Bien entendu, penser lui fait mal, d'autant plus que ses bourreaux lui font payer le prix de sa liberté. Sa résistance par la pensée l'isole d'ailleurs des autres, car la plupart ont abdiqué. Ainsi, Électre est regardée avec « beaucoup d'incompréhension et une bonne dose d'indifférence » (*Ibid.,* p. 66). Chrysothémis la convie à être « raisonnable » (*Ibid.,* p. 67), car cela ne sert à rien d'aimer un absent. Personne ne comprend pourquoi la jeune fille s'obstine pour une cause perdue. Weil mentionne qu'Électre, comme toute personne qui arrive à un certain « degré de souffrance [...] ne demande qu'à en finir de n'importe quelle manière » (*Loc. cit.*). C'est dans cet état d'extrême fatigue physique et mentale qu'Électre apprend la nouvelle : un messager est arrivé au palais avec les cendres de son frère Oreste.

C'est à ce moment de la pièce qu'on peut observer le deuxième pivot de l'analyse weilienne d'*Électre* – dans le long commentaire de Weil sur la rencontre entre Oreste, déguisé, et Électre. Les larmes et la souffrance de sa sœur permettent à Oreste de la reconnaître. Avant de se révéler à elle, il lui demande de lui remettre l'urne supposée contenir ses cendres. L'amour et la souffrance sont poussés jusqu'à leur ultime limite, jusqu'au dernier détachement. « La croyance en apparence certaine que ce qu'elle aime n'existe absolument pas ne diminue aucunement son amour, mais au contraire l'augmente. C'est cette espèce de folie dans la fidélité qui contraint Oreste à se révéler » (« Plaintes d'Électre », 1953, p. 55). Pour Weil, Électre symbolise l'âme humaine tombée dans le malheur, en attente de Dieu : Oreste illustre le Christ qui se révèle à l'âme – c'est ainsi que Weil interprète le dialogue de la reconnaissance : « les paroles d'Électre : "Qui avait trouvé moyen d'être mort, qui a trouvé moyen d'être sauvé" sont claires jusqu'à l'évidence » (*Ibid*., p. 55). L'analyse de Weil se termine autour de cette grande joie de la reconnaissance. Le double meurtre commis par Oreste (qui tue sa mère et l'amant) est lu comme la fin de l'oppression. Weil n'accorde pas d'importance aux meurtres, puisqu'Électre est enfin libérée de l'oppression. Si la scène de la reconnaissance telle que l'interprète Weil est riche et originale, il reste difficile d'associer le Christ au meurtre.

En m'inspirant de la perspective weilienne, je propose de lire *Électre* comme une tragédie de la reconnaissance, mais dans sa dimension proprement humaine plutôt que mystique. Je reprendrai rapidement les deux éléments signifiants analysés par la philosophe, soit le rapport d'Électre à la souffrance et le moment de la reconnaissance, afin d'illustrer la dimension intrinsèquement humaine, et non divine, que cette tragédie révèle.

L'existence misérable à laquelle Électre est réduite a fini par la diminuer : « Dans ces conditions je ne puis être ni raisonnable, amies, ni bonne. Ceux à qui on fait trop de mal, ils ne peuvent s'empêcher de devenir mauvais » (Weil, 1953, p. 66). Si Électre persiste à penser (elle n'oublie jamais qui sont ses bourreaux et continue, malgré l'absence, d'aimer son frère), le malheur ne laisse pas intacte son âme. Bien qu'il soit assumé volontairement par la jeune fille qui résiste obstinément à l'injustice, il laisse des traces chez elle, dont une haine viscérale envers le couple d'usurpateurs. Les conditions extérieures subies par Électre ont eu des effets sur sa vie intérieure, ainsi « les humiliations commencent à briser sa force et son courage. Son caractère s'aigrit. Elle n'a plus d'équilibre » (*Ibid.,* p. 65). On peut remarquer dès lors, dans la rencontre entre Oreste et Électre, l'importance du regard. Ainsi, les conditions extérieures peuvent à la fois briser l'équilibre intérieur, tout comme elles peuvent aider à le rétablir. En effet, la manière dont Électre est regardée, soit avec une attention pure, soit de manière oppressive, transforme sa subjectivité. La scène de la reconnaissance entre Oreste et Électre peut être vue comme révélant les effets fondateurs de l'attention sur les personnes. La scène nous instruit alors du bien dont l'humanité est capable, sans y voir nécessairement une rencontre mystique.

Oreste, par une attention soutenue, sort Électre du néant dans lequel les autres la confirmaient, entendu que personne ne la regardait vraiment. Weil le souligne bien : « Comme tous les malheureux [Électre] en est arrivée depuis longtemps à trouver tout naturel que personne ne fasse attention à ce qu'elle souffre. Il lui faut quelques minutes pour comprendre qu'il y a là quelqu'un qui vraiment s'intéresse à elle » (*Ibid.,* p. 71). Oreste regarde Électre sans retour vers lui. Il ne s'intéresse pas à lui lorsqu'il parle à cette servante dont la « misère a fait d'elle un être sans âge, méconnaissable, sur le visage de qui on ne peut lire que la détresse » (*Ibid.,* p. 70). Alors qu'Électre pleure, supplie et souffre sous le regard indifférent des femmes du village, Oreste porte attention à la malheureuse et se met « à souffrir cruellement d'un malheur trop réel » (*Ibid.,* p. 71). La pensée fuit le

malheur, car ce dernier n'est à la portée d'aucune signification. Il ne peut être justifié. Dès lors, orienter véritablement son attention vers une personne malheureuse implique un consentement : l'attention, pour être pure, exige de délester une partie de « soi » afin de se laisser toucher par le malheur. À l'instar de Prométhée qui consent à souffrir, Oreste détourne son attention de lui-même pour l'orienter pleinement vers la malheureuse et cela, nécessairement, fait souffrir. Comme dans le cas de Prométhée, le décentrement de soi au profit de ce qui est extérieur à soi n'a pas uniquement affaire avec la souffrance, mais aussi avec la perception : on perçoit plus loin que soi. Ce faisant, Oreste ne voit pas uniquement Électre comme une esclave, car il ne la regarde plus seulement depuis les conditions extérieures qui l'ont façonnée et rendue méconnaissable.

En portant une attention où le « je » est réduit, Oreste établit les « connexions nécessaires » (*OC* VI, 3, 2002, p. 405). D'une part, parce que cette forme d'attention donne au social, notamment à ce qui au premier abord semble absolument prestigieux et fort, une certaine relativité. Ainsi, *l'attention permet de voir la relationnalité sans l'inscrire dans la normativité du social* : « C'est le social qui jette sur le relatif les couleurs de l'absolu[.] Les conventions particulières, telles que la royauté, sont des objets fabriqués[.] Nous sommes enchaînés dans la société » (*Ibid.,* p. 309). D'autre part, Oreste arrive à établir les connexions nécessaires pour reconnaître sa sœur, parce que l'attention véritable qu'il lui porte permet de saisir quelque chose par-delà le social. L'attention pure découvre une forme d'impersonnel vivant en chacun, même chez ceux et celles qui ne sont pas considérés socialement comme de véritables personnes. Ainsi que l'explique Eric O. Springsted :

> […] nous n'entendons pas ce que les malheureux disent vraiment, car nous ne prêtons pas attention à ce qui est derrière les paroles. L'attention nous permet d'entendre leur détresse. Pour qui est capable de prêter véritablement attention, des mots tels que « maître » et « esclave » n'ont absolument pas de sens absolu. [L'attention] nous permet de reconnaître que nous avons besoin d'équilibrer les limites de nos positions par rapport aux autres positions, de manière à trouver le vrai centre qu'aucun de nous ne saurait posséder (1991, p. 276).

Si la philosophie weilienne s'ancre dans une claire volonté d'anéantissement de soi, la perte de soi implique, paradoxalement : « la tâche morale de reconnaître dans les autres des "je" pleinement réels [Cette] éthique asymétrique [...] fait passer le devoir envers autrui avant tout autre considération » (Janiaud, 2002, p. 100). On pourrait aisément attribuer à la pensée de Weil un aspect mortifère et une étrange volonté d'inanition, mais ce serait faire

fi des nombreuses fois où Weil mentionne que la souffrance ne doit pas être recherchée en elle-même et qu'elle doit toujours « être subie tout à fait malgré soi » (*OC* VI, 3, 2002, p. 120). Comme le mentionne Robert Chenavier : « Nul éloge, chez Simone Weil, de la mort et de cet anéantissement, qui serait une dégradation. Aucun éloge de l'homme fait chose, au contraire » (2001, p. 474). Il est vrai, cependant, qu'une partie des cahiers de Simone Weil peut être interprétée comme une forme d'ascèse où la souffrance est centrale : Weil cherche à être attentive, à n'être « rien » pour que Dieu agisse au travers d'elle[105]. Si Weil en parle autant, c'est peut-être parce que cet état est si exigeant, qu'il demande une énergie si haute, qu'il est impossible de le maintenir dans la durée.

En ce sens, j'aimerais proposer que l'éthique weilienne est non seulement asymétrique, mais également mouvante. Parce qu'elle cherche à rétablir de l'humanité là où la force a brisé des personnes, elle est nécessairement en constante réévaluation. L'éthique weilienne est une forme de va-et-vient en fonction de la réalité et de ses multiples perspectives. Or, nous l'avons vu, les rapports de force sont changeants : le faible peut devenir le fort. L'asymétrie est donc elle aussi changeante et renvoie également au rapport de pouvoir. À un moment précis, une personne peut se décentrer d'elle-même pour porter attention à quelqu'un, mais rien ne dit que celle qui en donne ne sera pas écrasée à son tour. Considérant que tout ce qui est du monde est périssable et porte la marque de sa possible destruction, que personne n'est à l'abri des effets de la force, la véritable attention, alors, veille à restituer de l'humanité là où elle avait été écrasée. En ce sens, aucun être humain, aussi élevé soit-il dans sa capacité à donner une attention véritable, n'est au-dessus de l'attente d'attention, car nul ne peut prévoir si la force s'abattra un jour sur lui.

Le décentrement et la perte de soi dans l'attention requièrent un arrêt de « soi ». Cela est possible uniquement parce qu'il y a bel et bien un « soi » qu'il faut arrêter, que nous pouvons restreindre. Il ne s'agit donc pas d'une pure destruction du « soi », mais d'une mise entre parenthèses momentanée du « soi » parce que la réalité l'exige à ce moment-là. D'où la nécessaire asymétrie : car d'un côté, quelqu'un a un « soi » et, de l'autre, une « chose » manque de « soi ». L'arrêt de « soi », bien que douloureux, donne de l'espace à l'autre et permet à la « chose », habituée aux effets de la force, de rétablir son « soi ». C'est

[105] On peut notamment trouver ce type de réflexion dans ses cahiers : « Mon Dieu, accorde-moi de devenir rien » (*OC* VI, 2, 1997, p. 403).

peut-être en ce sens que Weil considère la véritable attention comme un miracle (*OC* IV, 1, 2008, p. 262), car l'attention relève de la capacité à se restreindre afin ne pas prendre un pouvoir sur les autres alors qu'on en a la possibilité. D'où, également, le type d'amour et d'attention réfléchie par Weil ne se construisent pas dans la fusion, comme nous l'avons remarqué avec Antigone : il faut une certaine distance à l'autre afin, d'une part, de ne pas se l'approprier en présentant un « je » ; d'autre part, il faut laisser de la place pour que grandisse un « soi » trop longtemps compressé par les effets de la force.

Aussi, pour revenir à Oreste, rien n'indique que le jeune homme ait été préparé à retrouver une sœur misérable. Oreste retourne au palais parce qu'il est habité par des plans précis. Il a planifié son entrée au palais afin de surprendre ses parents, il est déguisé en porteur de l'urne. Il est en possession de ses moyens, il s'apprête à tuer et à rétablir sa place. Sa pensée, forcément, devait être accaparée par ses plans, il ne devait penser qu'à ce qu'il avait prévu. Weil nous le dit, Oreste s'attendait à revoir « une belle et fraîche jeune fille » (1953, p. 70) royale. Il aurait très bien pu ignorer la personne devant lui, qui « fait tellement pitié » (*Ibid.,* p. 71). Plutôt que de poursuivre sa route vers le triomphe, Oreste s'arrête et regarde la pauvre servante qui gémit devant lui. Il cesse de penser à ce qu'il avait à faire, il met en suspens sa stratégie pour regarder véritablement une malheureuse. L'état de la jeune fille est misérable, Oreste le remarque bien. Mais son attention est si soutenue qu'il ne voit pas seulement sa souffrance. Il voit en Électre tout l'amour qu'elle porte à l'urne supposée contenir les cendres d'Oreste. Il comprend : « [c]et être misérable qui est là devant lui, cette fille en haillons, décharnée, déjà vieillie, flétrie par la solitude et la misère […] c'est sa sœur » (*Loc. cit.*). Aussi, plutôt que de voir Oreste comme une métaphore du Christ, Weil nous permet également de le concevoir comme un être humain *attentif*.

Quant à Électre, il est bon de rappeler que le personnage, bien que souffrant depuis des années, n'était pas totalement rongé par l'effet du malheur. Électre a su maintenir, malgré tout, une partie de sa vie intérieure. Ce faisant, elle a accepté d'être touchée par une attention pure, généreuse et gratuite. Électre, qui « crie en silence pour être lue autrement » (Weil, 1962, p. 135) est transfigurée lorsque quelqu'un, enfin, ne la regarde pas seulement comme un être diminué. Il y a reconnaissance d'une appartenance commune avec celui qui a su être attentif : le regard qu'Oreste pose sur Électre rétablit chez elle son sentiment

d'humanité. C'est à ce moment qu'apparaît chez elle la médiation entre souffrance et amour, *avant même de connaître* l'identité réelle de son frère, puisqu'elle répond à Oreste : « Nous serais-tu peut-être apparenté de quelque part ? » (1953, p. 52). Cette reconnaissance ne va pas de soi sans un *déchirement pour l'accueillir* ; un tiraillement entre souffrance et amour. Les horreurs, la souffrance, la haine et le goût de la vengeance ne laissaient aucune place à la beauté et au bien autour d'Électre ; mais tout cela n'avait pas éteint complètement son désir de bien.

Pour saisir cette importance du déchirement dans le personnage d'Électre, je convoquerai Camus. Si on fait un parallèle entre la lecture weilienne d'*Électre* et la pièce de Camus *Le malentendu*[106], l'importance du déchirement en soi comme opposition à la logique de la force est claire « jusqu'à l'évidence » (*Ibid.,* p. 55), pour reprendre l'expression de Weil. Camus avait d'abord pensé intituler sa pièce *Budejovice (ou dieu ne répond pas),* car il prévoyait s'y faire dérouler l'histoire en Bohème, lieu qu'il avait visité en 1936 et où il avait ressenti un profond sentiment d'exil[107]. La pièce parle du malheur avec une portée presque métaphysique :

> L'homme est en exil et Dieu ne répond pas […] Camus rêvait de porter à la scène une certaine vision du monde, un monde déchiré, jeté dans l'antinature et dans l'infanticide. C'était là pour lui le sens profond de la tragédie et singulièrement de la tragédie antique qu'il désirait ardemment renouveler. (Quilliot, 1962, p. 1789)

Camus entreprend l'écriture de la pièce en 1943, alors qu'il combat dans la résistance. Dans le contexte de guerre, le retour en Algérie est impossible pour lui, moralement et physiquement. Pour *Combat*, il se déplace constamment entre Lyon et Saint-Étienne. L'expérience de l'exil se fait ressentir dans *Le malentendu*, comme il le mentionne lui-même dans la préface de la pièce :

> *Le malentendu* est certainement une pièce sombre. Elle a été écrite en 1943, au milieu d'un pays encerclé et occupé, loin de tout ce que j'aimais. Elle porte les couleurs de l'exil. Mais je ne crois pas qu'elle soit désespérante. Le malheur n'a qu'un moyen de se surpasser lui-même qui est de se transfigurer par le tragique. (1962, p. 1793)

---

[106] Pièce présentée pour la première fois en 1944 au théâtre des Mathurins.

[107] Voir Roger Quilliot, « Présentation », *Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Pléiade, 1962, p. 1789. La fin de la pièce résonne d'accent métaphysique. Martha souhaite, avant de quitter Maria (dont le « cœur est déchiré » [Camus, 1962, p. 178]), lui voler ce qui lui reste de capacité à aimer : « Priez votre Dieu qu'il vous fasse semblable à la pierre. C'est le bonheur qu'il prend pour lui, c'est le seul vrai bonheur. Faites comme lui, rendez-vous sourde à tous les cris » (*Ibid.,* p. 179).

Si la pièce a d'abord été pensée comme illustrant le silence de Dieu, le choix du titre *Le malentendu* révèle l'importance du langage et de l'écoute. Ainsi que le montre une des dernières répliques de Maria, épouse de Jan, lorsqu'elle réalise la mort de ce dernier : « Il voulait se faire reconnaitre de vous, retrouver sa maison, vous apporter le bonheur, mais il ne savait pas trouver la parole qu'il fallait. Et pendant qu'il cherchait ses mots on le tuait » (« Le malentendu », 1962, p. 175).

Dans le récit camusien, Jan revient à la maison familiale qu'il avait quittée depuis bien longtemps et qui est désormais une auberge. La mère et la sœur, dans une situation financière précaire, survivent grâce à ce revenu. Pour gagner davantage d'argent, les deux femmes tuent les clients qui sont riches et qui se présentent seuls à l'auberge. Leur projet est de faire de même avec cet inconnu. Jan attend l'arrivée de sa femme pour révéler sa véritable identité et partager la joie de se retrouver enfin. Il passe donc la nuit chez lui, mais sous le couvert d'un simple client de l'auberge. Ce sera avec une totale attention qu'il interrogera sa sœur, Martha, qu'il écoutera ses malheurs, qu'il tentera d'éveiller en elle quelques souvenirs de bonheur. Pourtant celle-ci demeure complètement subjuguée par son propre malheur. Comme sa mère, le seul rêve de Martha est d'être riche. Ce n'est qu'au travers l'argent qu'elle regarde les autres :

> – Martha : Est-il riche ?
>
> – La mère : Il ne s'est pas inquiété du prix
>
> [La mère se montre lasse de tuer, elle est fatiguée.]
>
> – Martha : Ah mère ! […] il faut beaucoup d'argent pour vivre libre devant la mer. C'est pour cela qu'il ne faut pas avoir peur des mots. C'est pour cela qu'il faut s'occuper de celui qui doit venir. S'il est suffisamment riche, ma liberté commencera peut-être avec lui. (Camus, « Le malentendu », 1962, p. 115-117)

Si la mère est passablement épuisée, Martha reste forte et passionnée, elle ne quitte pas de vue ses objectifs : tuer cet étranger. L'attention pure que lui porte le visiteur lors de cette soirée ne fait, étrangement, que renforcer la haine en elle. Les questions, les regards et les délicatesses du frère l'agressent.

> – Jan : Mais (*il hésite*), quelquefois, la vie ne doit pas être gaie pour vous ? Ne vous sentez-vous pas très seules ?
>
> – Martha : Écoutez, je vois qu'il me faut vous donner un avertissement. Le voici. En entrant ici, vous n'avez que les droits d'un client. En revanche, vous les recevrez tous. Vous serez bien servi et je ne pense pas que vous aurez un jour à vous plaindre

de notre accueil. Mais vous n'avez pas à vous soucier de notre solitude, comme vous ne devez pas vous inquiéter de nous gêner, d'être importun ou de ne pas l'être. Prenez toute la place d'un client, elle est à vous de droit. Mais n'en prenez pas plus.

– Jan : Je vous demande pardon. Je voulais vous marquer ma sympathie, et mon intention n'était pas de vous fâcher. Il m'a semblé simplement que nous n'étions pas si étrangers que cela l'un à l'autre.

[Martha lui répète qu'il n'a pas à s'excuser. Il faut simplement que Jan utilise le langage du client.]

– Jan : Quel est ce langage ?

– Martha : La plupart nous parlaient de tout, de leurs voyages ou de politique, sauf de nous-mêmes. C'est ce que nous demandons. Il est même arrivé que certains aient parlé de leur propre vie et de ce qu'ils étaient. Cela était dans l'ordre. Après tout, parmi les devoirs pour lesquels nous sommes payés, entre celui d'écouter. Mais, bien entendu, le prix de pension ne peut pas comprendre l'obligation pour l'hôtelier de répondre aux questions. Ma mère le fait quelques fois par indifférence, moi, je m'y refuse par principe. Si vous avez bien compris cela, non seulement nous serons d'accord, mais vous vous apercevrez que vous avez encore beaucoup de choses à nous dire et vous découvrirez qu'il y a du plaisir, quelquefois, à être écouté quand on parle de soi-même.

– Jan : Malheureusement, je ne saurai pas très bien parler de moi-même. Mais, après tout, cela n'est pas utile. Si je ne fais qu'un court séjour, vous n'aurez pas à me connaître. Et si je reste longtemps, vous aurez tout le loisir, sans que je parle, de savoir qui je suis. (*Ibid.,* p. 134-135)

Martha ne voit pas, elle ne peut plus voir autre chose chez son frère que la force potentielle qu'il lui octroiera. La mécanique du meurtre n'est plus entravée par la capacité d'attention, par le don de la présence humaine, par la rencontre. À chaque fois que Jan tente d'aborder sa sœur en tant qu'être humain (et non en tant qu'elle remplit une fonction d'hôtesse), cette dernière le restitue à sa catégorie : un client d'hôtel n'a pas à être intime avec elle. La mère, elle, semble plus réceptive à l'attention que lui porte le client, mais Martha, sciemment, s'oppose aux rapprochements : « Martha : Mère, vous n'avez pas de raison de raconter ces choses » (*Ibid.,* p. 138).

La vocation de Martha pour l'argent transforme sa perception des choses. On se demande même parfois si elle refuse obstinément de reconnaître son frère, si elle se conditionne elle-même à rester dans le mensonge, tant certains moments de la pièce rendent à l'évidence que Jan est le frère absent. Alors que la mère parle des difficultés de sa vie, Jan lui demande si la présence d'un fils aurait pu l'aider. La mère parle alors de son fils disparu. La sœur réagit immédiatement :

> – Martha (*se plaçant entre les deux et avec décision*) : Un fils qui entrerait ici trouverait ce que n'importe quel client est assuré d'y trouver : une indifférence bienveillante. Tous les hommes que nous avons reçus s'en sont accommodés. Ils ont payé leur chambre et reçu une clé. Ils n'ont pas parlé de leur cœur. (*Un temps*). Cela simplifiait notre travail […]
>
> – Jan (*réfléchissant*) : Et sont-ils restés longtemps ainsi ?
>
> – Martha : Quelques-uns très longtemps. Nous avons fait ce qu'il fallait pour qu'ils restent. D'autres, qui étaient moins riches, sont partis le lendemain. Nous n'avons rien fait pour eux.
>
> – Jan : J'ai beaucoup d'argent et je désire rester un peu dans cet hôtel, si vous m'y acceptez. J'ai oublié de vous dire que je pouvais payer d'avance.
>
> [Jan espère se rapprocher de sa sœur et de sa mère. Mais sa réponse signe, sans qu'il le sache, son arrêt de mort. Jan ne comprend pas les avertissements de sa mère. La vieille femme tente de le dissuader de rester.]
>
> – La mère : Laissez, mon fils, je ne suis pas encore une infirme. Voyez ces mains qui sont encore fortes. Elles pourraient maintenir les jambes d'un homme. (*Ibid.,* p. 139-140)

Jan est secoué par la parole de la vieille femme, qui l'a surnommé « mon fils ». Il a été touché par ce qu'il souhaitait lui-même voir advenir : il désirait être reconnu par sa mère sans avoir à se présenter. S'il a été touché par les paroles, il n'a pas réellement écouté ce que la vieille femme lui disait entre les lignes.

Mis en regard, ces deux récits, celui de la reconnaissance entre Électre et Oreste, et celui de la non-reconnaissance entre Jan, sa sœur Martha et sa mère, nous laissent entrevoir deux postures toujours possibles pour l'être : celle de la déchirure entre souffrance et amour qui décentre l'être, l'ouvre à une double lecture du monde (amour et nécessité) et permet de voir en autrui une humanité commune, d'une part ; celle de la force qui assèche l'être en le gavant de mensonge et le coupe de toute présence, d'autre part. La personne victime de la force, qui a subi le malheur ou qui a manié la force et dominé autrui, peut en arriver à se définir uniquement depuis cette logique. Pour Weil, succomber à une logique univoque, celle de la recherche de force, c'est faire taire l'appel de sens et le désir de bien – on croit alors, à tort, diminuer la souffrance en faisant taire toute forme de dialogue intérieur, en évitant une lecture multiple du monde. C'est en fait alors qu'on se déshumanise, qu'on devient chose, pour reprendre le terme weilien. La mère, dans la pièce de Camus, souffre d'une douleur terrible lorsqu'elle découvre sa méprise. Elle redevient,

pour ainsi dire, humaine. Car alors qu'elle tuait les autres, elle se sentait *morte*. La douleur éprouvée par le meurtre de son propre fils l'éveille à ce qu'il y a encore d'humain en elle.

> – La mère : Laisse, Martha, j'ai bien assez vécu. J'ai vécu beaucoup plus longtemps que mon fils. Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué. Je peux maintenant aller le rejoindre au fond de cette rivière où les herbes couvrent son visage.
>
> [Martha supplie sa mère de ne pas l'abandonner. Elle l'exhorte à rester auprès d'elle, après toutes ces années à travailler pour être libre. La mère lui répond :]
>
> – La mère : J'ai continué, il est vrai [à tuer]. Mais par habitude, comme une morte. Il suffisait de la douleur pour tout transformer. C'est cela que mon fils est venu changer […] Ce n'est rien d'autre que la souffrance de renaître à l'amour, et cependant elle me dépasse. Je sais aussi que cette souffrance non plus n'a pas de raison. (*Avec un accent nouveau*.) Mais ce monde lui-même n'est pas raisonnable et je puis bien le dire, moi qui en ai tout goûté, depuis la création jusqu'à la destruction. (*Ibid.,* p. 165 et 167)

C'est parce qu'elle redécouvre, malheureusement trop tard, l'amour qu'elle porte à son fils que la mère éprouve réellement la douleur. Le mensonge par lequel elle donnait sens à sa vie s'estompe. Il lui reste le suicide. Martha, par contre, n'est pas bouleversée en apprenant que l'étranger était en fait son frère. Elle ne pleure pas non plus la mort de sa mère : elle lui en veut, à la limite, de l'abandonner. C'est ainsi que Martha, souffrant de pauvreté et de solitude, oriente tout son désir vers l'argent et le bonheur de vivre au soleil, désir qui l'aveugle à toute forme de Bien et l'empêche de reconnaître l'amour d'un frère et d'une mère. En fait, ses relations sont destinées à être des moyens servant sa fin. Martha poursuit une entité vide, l'argent, qui justifie une action démesurée, le meurtre. Lorsque Maria, l'épouse de Jan, arrive à l'hôtel et demande à le voir, Martha lui explique dans la plus grande indifférence que Jan est mort, noyé cette nuit par ses propres soins et par ceux de sa mère. Maria, bouleversée, la questionne et parle de l'amour indéfectible qui la liait à Jan. Martha : « vous parlez décidément un langage que je ne comprends pas. J'entends mal les mots d'amour, de joie ou de douleur » (*Ibid.,* p. 174). Ainsi, en repoussant toute douleur, en refusant la souffrance, Martha reste étrangère à l'amour. Cela fait d'elle un personnage fort, qui n'est pas blessé par les autres (*Ibid.,* p. 179)[108].

[108] De fait, lors de la toute dernière scène, Maria pleure et implore l'aide d'un serviteur venant tout juste d'entrer en scène qui, selon les notes de Camus, symboliserait Dieu. « – Le vieux (*d'une voie nette et ferme*) : Vous m'avez appelé ? – Maria (*se tournant vers lui*). : Oh ! je ne sais pas ! Mais aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider ! – Le vieux (*de la même voix*) : Non ! » (p. 180).

Il est également question de meurtre dans *Électre*. Oreste, encouragé par sa sœur, tue par deux fois. Weil ne s'étend pas sur cet aspect : « Plus significatifs encore que les vers traduits [par Weil] sont les vers omis : ceux dans lesquels Électre donne cours à sa haine, à son désir de vengeance, où elle appelle au châtiment des coupables » (Fraisse, 1982, p. 201). Je proposerai deux lectures weiliennes de ce meurtre (il va sans dire qu'il y en a d'autres possibles). On peut le considérer comme métaphore de Némésis, cette justice meurtrière qui châtie la démesure, selon une logique que Weil décrit ainsi :

> […] dès qu'un pouvoir dépasse les limites qui lui sont imposées par la nature des choses, il rétrécit les bases sur lesquelles il s'appuie, il rend ces limites mêmes de plus en plus étroites. […] Ainsi c'est la nature même des choses qui constitue cette divinité justicière que les Grecs adoraient sous le nom de Némésis, et qui châtie la démesure (1999, p. 307-308).

Il est peut-être juste, en effet, de supposer que Clytemnestre et Égisthe, par l'assassinat d'Agamemnon et la mise en esclavage d'Électre, ont agi de manière démesurée et qu'ils sont par là punis par un juste retournement des choses. Mais cette lecture accorderait un certain crédit « providentiel » à cette divine Némésis, crédit qu'il n'est pas possible d'accorder aveuglement volontaire devant toutes les démesures restées impunies, et les actes mesurés demeurés invisibles.

Une lecture politique semble ici davantage pertinente, à savoir celle de la difficulté inhérente à la vie à plusieurs, la vie en commun dans laquelle : « [u]n usage modéré de la force, qui seul permettrait d'échapper à l'engrenage, demanderait une vertu plus qu'humaine […] C'est la tentation de l'excès qui est presque irrésistible » (SG, 1953, p. 26). Se manifeste alors une illustration lucide de la condition humaine et de la vie politique. Dans un premier temps, Oreste et Électre parviennent à ce degré de déchirement entre souffrance et amour par lequel ils se reconnaissent et se lient dans une lutte pour la justice. Cet état d'attention, de la part d'Oreste, et de réception, de la part d'Électre est extrêmement exigeant. S'ensuit, dans un second temps, un retour de la force : le frère et la sœur, ensemble, sont capables à leur tour d'imposer leur volonté aux bourreaux. Ils usent de la force brute, qui transforme l'être humain en cadavre. L'usage de la force est, bien entendu, aisé et commun. Comme l'observe Étienne Balibar, Weil :

> […] exprime l'essence du rapport de force, qui est le déséquilibre […] Et bien entendu le fait que les rapports de force s'inversent tôt ou tard, ne change rien au déséquilibre : bien au contraire, il le perpétue, il ne fait qu'ajouter la cruauté de la vengeance à celle de la conquête » (2010, p. 230).

Pour résumer : il y a dans *Électre* deux niveaux de contradiction tragique. Le premier renvoie à ce moment de déchirement où le moi n'est plus roi, où les effets de la force sur le corps et l'âme sont mis en lumière et contrebalancés par une autre logique, celle du bien, qui est toujours impersonnel. Cette posture de contradiction qui manifeste l'écartèlement de l'être entre deux contraires fait naître un vide dans l'ego qui permet de voir en l'autre une humanité commune, telle qu'illustrée dans la scène de la reconnaissance chez *Électre*. Le second niveau de contradiction est celui de la tragédie en politique, forme de « maléfice de la vie à plusieurs »[109], qui crée toujours des conflits par lesquels l'humanité se divise à nouveau et ne se reconnaît pas en commun. En ce sens, on comprend en quoi les deux niveaux de contradiction sont opposés : le déchirement interne permet la reconnaissance de l'autre, tandis que les divisions sociales et politiques fonctionnent en bloc d'opposition où, dans les cas extrêmes, l'ennemi nous paraît être pourvu d'une humanité différente de la nôtre.

2.6 Conclusion

La lecture que j'ai tenté de proposer à partir des écrits de Weil sur *L'Iliade*, *Antigone*, *Prométhée* et *Électre* s'appuie sur deux types de contradictions qu'il s'agit de départager, car leurs effets diffèrent. D'une part, les contradictions d'ordre politique qui sont, entre autres, des contradictions de la non-rencontre, dans laquelle une logique domine pratiquement (parfois complètement) l'autre : contradictions entre la fin et les moyens, contradictions entre l'illusion de la puissance que donne l'usage de la force et la dépossession de ceux qui l'utilisent et la subissent. Ce genre de logique suppose un constant écart : la fin ne peut être maintenue à l'esprit puisqu'elle est submergée par les moyens ; la puissance de la force ne rencontre jamais l'être puisqu'elle le déshumanise en paralysant la pensée. Mais il y a, d'autre part, la posture de la rencontre, celle d'une âme constituée de manière hétérogène par plusieurs logiques, dont celle de la nécessité et celle de l'amour. « La diversité des contraintes qui pèsent sur les hommes fait naître l'illusion qu'il y a parmi eux des espèces distinctes qui ne peuvent communiquer. Il n'est possible d'aimer et d'être

[109] Je réfère, ici, au titre du livre d'Etienne Tassin, *Le maléfice de la vie à plusieurs*, qui sera discuté au chapitre 3.

juste que si l'on connaît l'empire de la force et si l'on sait ne pas le respecter » (*SG*, 1953, p. 40).

On pourrait peut-être suggérer que c'est en se divisant soi-même, en perdurant dans l'écartèlement d'une double posture ontologique (celle de la force d'un côté et celle du bien de l'autre) que l'on arrive à accueillir le commun de l'humanité. « La capacité de penser ces conditions, de faire face aux contradictions de la politique qui en font le tragique inéluctable, apparaît ainsi comme constitutive du sens politique » (Gérard, 2011, p. 115). Il faut arriver à lire les effets de la force avec un réalisme politique tout en refusant sa logique. Cela implique un déchirement qui n'apporte pas de résolution : c'est la posture d'un soi tragique. Cette posture, bien que lieu d'une universalité, est toujours particulière, car elle s'ancre dans une réalité singulière.

D'ailleurs, si la lecture chrétienne que fait Weil des tragédies paraît parfois distordre le texte original, la philosophe nous permet d'établir un système d'images riche en analogies. Ainsi, l'analyse d'Antigone, de Prométhée et d'Électre inspirée des textes de Weil met au jour trois types d'âmes déchirées : celle de la sainte pour Antigone, celle de Dieu symbolisé par Prométhée, et celle d'Électre, passant de la reconnaissance à la force, qui reste possible pour tout être humain. On peut aussi lire ces trois déchirements depuis leur situation particulière : Antigone comme déchirement provoqué par une situation interpersonnelle et qui peut être assumée jusqu'au bout de sa logique ; Prométhée comme déchirement purement ontologique de l'âme avec elle-même ; Électre, déchirement politique, décrivant par là l'oscillation entre certains moments miraculeux du monde politique où les hommes font commun, et l'échec de cette posture dans laquelle on constate un surgissement inattendu d'événements incontrôlables et un perpétuel retour de la force. On pourrait penser que Weil cherchait, au travers des anciens récits grecs, ces moments d'équilibre fragile et éphémère où l'être s'arrête, fait le vide et peut accéder à une traduction véritable du monde dans lequel il reconnaît la dignité de l'autre.

La philosophe a, durant sa trop courte existence, connu une variété d'expériences politiques intenses et parfois conflictuelles. Entre le syndicalisme, la guerre d'Espagne et la résistance, Weil est restée consciente des difficultés du collectif :

> En fait, la partie vraiment misérable de la population des usines, les adolescents, les femmes, les ouvriers immigrés, étrangers ou coloniaux, était abandonnée. La somme entière de leur douleur comptait beaucoup moins dans la vie syndicale que le

> problème de l'augmentation du salaire pour des catégories déjà largement payées. Rien ne montre mieux combien il est difficile qu'un mouvement collectif soit orienté vers la justice, et que les malheureux soient réellement entendus. (*OE*, 1999, p. 1065)

Si le monde politique est celui de la force qui domine les hommes et les pousse à la recherche constante et effrénée de la puissance, la meilleure manière d'atténuer les tragédies du monde politique serait peut-être d'assumer subjectivement une posture tragique, soit être lucide devant la force, mais sans céder à son charme, refuser de contribuer à sa perpétuation (dans la mesure du possible) en y opposant quelque chose d'autre[110]. Il va sans dire que cette visée doit se prémunir contre toute naïveté politique.

> Quant à ceux qui veulent penser, aimer et transporter en toute pureté dans l'action politique ce que leur inspire leur esprit et leur cœur, ils ne peuvent que périr égorgés, abandonnés même des leurs […] Il résulte d'une telle situation, pour tout homme amoureux du bien public, *un déchirement cruel et sans remède*. Participer, même de loin, au jeu des forces qui meuvent l'histoire n'est guère possible sans se souiller ou sans condamner d'avance à la défaite. Se réfugier dans l'indifférence ou dans une tour d'ivoire n'est guère possible non plus sans beaucoup d'inconscience (*OC* II, 2, 1991, p. 133 ; l'italique est de moi)[111].

La force, la recherche de puissance, les jeux de l'ego, la volonté d'écraser les plus faibles sont des motifs omniprésents ; le désir du bien, lui, est une petite voix intérieure frêle, qui a souvent peu de poids politique. Pourtant, « il arrive, quoique ce soit extrêmement rare, que par pure générosité un homme s'abstienne de commander là où il en a le pouvoir[112] » et cela crée, dans certains contextes fertiles, une réalité différente. Ces possibilités de bien, même minimes, nous invitent à y croire, tout en sachant que cela est probablement vain.

Les tragédies, ces histoires de « tous les temps » (Weil, 1953, p. 63), illustrent ces moments de recherche du Bien par l'intermédiaire de héros qui, depuis la lecture qu'en fait Weil, n'ont rien de la virilité aristocratique traditionnelle : Achille n'est pas un héros lorsqu'il tue Hector, mais lorsqu'il pleure avec Priam et accepte une trêve. Antigone est une héroïne parce que sa révolte est portée par l'amour, tout comme Prométhée et Électre (bien que par la suite, Électre fasse usage de la force). Ces héros ne sont ni dominants, ni

---

[110] L'amour, l'attention, la beauté : les termes et les possibilités varient chez Weil, bien qu'ils soient tous intrinsèquement liés. Nous y reviendrons au chapitre 6.

[111] Cette citation est très importante et ouvre à ce que nous discuterons quant aux catégories arendtiennes aux chapitres 3 et 4.

[112] « Formes de l'amour implicite de Dieu », *Œuvres quarto, 1999*, p. 723.

au-dessus de la condition humaine, ce sont les êtres les plus tiraillés qui soient, puisqu'ils ont pleinement embrassé cette condition : ils se sont enfoncés dans la condition humaine avec lucidité, en refusant tout réconfort. Au fond, ils révèlent peut-être le lieu même du commun de la condition humaine, soit celui du déchirement. Illustrant des contradictions vécues, ces héros nous permettent d'approcher, pour Weil, « [l]a tâche la plus haute de la pensée sur cette terre [qui] est de définir et de contempler les contradictions qui, comme le disait Platon, tirent vers le haut (*OC* VI,2, 2002, p. 360 ». Ces héros sont parvenus à habiter la contradiction, à trouver un équilibre dans l'écartèlement d'une double lecture du réel. Ils font perdurer une quête de sens par-delà les jeux de puissance et révèlent ainsi que l'amour, tout comme la force, a lui aussi des effets.

Si l'analyse weilienne des tragédies grecques nous a permis de saisir l'importance des deux niveaux de contradictions, il nous faut désormais réfléchir à ce que cela signifie aux plans sociaux, politiques et individuels. Weil a parfois tendance à mélanger les registres de la vie. Sa capacité à faire des liens et à avoir une vue d'ensemble est d'ailleurs une des forces de sa pensée. Mais, pour l'instant, je souhaiterais d'abord distinguer les domaines afin d'y analyser de manière plus précise en quoi ils sont liés à une forme de tragique, c'est-à-dire de pluralité des logiques, de non-réconciliation et de déchirement. Pour ce faire, je me tournerai vers Hannah Arendt. Dans les prochains chapitres, j'analyserai chez elle la figure de l'acteur et le statut de l'action (chapitre 3), la question des émotions et du social (chapitre 4) ainsi que l'importance du récit (chapitre 5). Cela permettra de saisir d'un nouvel angle le rôle des oppositions pour la pensée tragique et les différents moments dans lesquels se déploie le tragique. Nous verrons que chez Arendt, le tragique apparaît d'abord comme puissance, en tant que moment politique. Par la suite, il advient à la conscience comme sens : c'est l'aspect tragique du récit, qui se dévoile toujours *a posterio* de l'action. Pour que la puissance et le sens soient clairement compris par la personne, le rôle de la perception n'est pas négligeable. C'est pour cette raison qu'en guise de chapitre final, je proposerai un retour à la pensée de Simone Weil et à son analyse de la perception.

Chapitre 3 :
L'acteur tragique chez Arendt

Nous avons exploré à partir de l'interprétation weilienne de *L'Iliade*, d'*Antigone*, de *Prométhée* et d'*Électre* l'importance de la contradiction. Nous avons souligné deux types de contradictions. La première est inhérente au monde politique et se décline dans l'opposition entre ceux qui possèdent la force et ceux qui la subissent. Ce type de contradiction semble logique, au sens où les forts comme les faibles croient que le monde est régi par la force. La seconde est portée en soi-même, que l'on pourrait résumer comme la rencontre entre les effets de la force et quelque chose qui lui est extérieur. Cette contradiction permet, nous l'avons vu, une posture tragique. Le héros devient conscient des rapports de pouvoir qui se jouent devant lui, tout comme il découvre ce qu'il y a de précieux et de fragile dans ce qui échappe aux rapports de force et qu'il tente de protéger. Ainsi, l'amour impersonnel et l'attention orientent des actions qui ne sont pas façonnées par l'égoïsme du « soi », mais par un souci envers des obligations plus hautes que le prestige et les impératifs de la force. Cela dit, Weil sait que l'action la plus noble porte en elle la possibilité d'abîmer le monde. Prenons un exemple bien connu : Antigone, en protégeant la mémoire de son frère, avait-elle espéré, ou avait-elle conscience que son action allait indirectement contribuer au suicide de son amant Hémon ? Il y a toujours une démesure de l'action, car cette dernière n'est pas dans le domaine du contrôle individuel. L'action crée des effets hors de soi. En ce sens, l'intériorité de la contradiction propre à un héros tragique ne suffit pas à épuiser ce que veut dire une pensée tragique. Le tragique ne signifie pas seulement la contradiction en soi (en vue de faire une action qui dépasse et s'oppose aux conditionnements de la force) : la pensée tragique renvoie également à la contradiction entre l'action et le monde. Dans ce chapitre, il sera moins question de l'intériorité de la personne qui agit ; nous allons surtout réfléchir à l'apparaître de l'acteur et à l'illimitation de l'action. Cela nous permettra de comprendre combien la contradiction portée en soi-même ne réconcilie pas la tension tragique d'un monde politique dont personne n'est souverain.

À travers l'action et la pluralité qui la constitue, Hannah Arendt pense le monde. Le refus arendtien de la métaphysique afin de réfléchir le sens du politique rejoint le rejet

arendtien de donner une orientation téléologique, originaire ou utopique à l'histoire. L'histoire humaine ainsi que le monde commun doivent être compris depuis la capacité des hommes à agir – ce qu'elle souligne avec insistance dans *La Condition de l'homme moderne,* en outre. Pourtant, l'idée que l'histoire est issue d'une multiplicité d'actions humaines ne veut pas dire que les êtres humains *font* l'histoire. L'action ne s'inscrit pas dans une conception souveraine de l'acteur, car elle est caractérisée par trois éléments incommensurables à la maîtrise humaine, soit l'infinitude, l'imprévisibilité et l'anonymat[113]. Sans nier les dangers et les fragilités qui sont inhérentes à l'action, Arendt pose celle-ci au cœur de ce qui fait un être proprement humain et qui, dès lors, se distingue de l'animalité en s'arrachant aux déterminismes de toutes sortes.

En effet, l'action implique une conception de la condition humaine intimement liée à la natalité, cette « faculté qui est inhérente à l'action comme pour rappeler constamment que les hommes, bien qu'ils doivent mourir, ne sont pas nés pour mourir, mais pour innover » (*CHM*, 2009, p. 313). Si la loi la plus exhaustive de toute vie est celle de la mortalité, la natalité et l'action interrompent toutes deux « l'automatisme inexorable de la vie » (*Loc. cit*.). C'est dans un acte fondamental de liberté que l'être humain agit. Il crée et révèle du nouveau ; il entre en lien avec d'autres singularités humaines ; il institue un espace politique. Paradoxalement, l'action, par les processus qu'elle entraîne, les effets qu'elle cause et les limites qu'elle brise, peut aussi détruire le monde commun. La bombe atomique est issue du régime de l'action, mais un régime qui a été détourné du politique et appliqué à la science ; le totalitarisme est le résultat d'un ensemble d'actes soustraits du domaine politique et importés dans les domaines de l'économie, de l'histoire et de la science. Aussi, si l'agir contribue à la création du monde commun, il peut tout aussi bien, lorsqu'il est orienté ailleurs que dans le domaine politique, travailler à sa dissolution. La domination totale, alors, réside dans un monde politique sans action, un monde parfaitement prévisible et contrôlable puisque tout peut être saisi avant même d'apparaître (*pré* visible). Le totalitarisme tente d'organiser et d'agencer la pluralité humaine de telle

[113] Nous reviendrons plus longuement sur ces trois caractéristiques. Rappelons pour l'instant que l'action est toujours intriquée dans un réseau de relations humaines et qu'en ce sens, il est impossible de prévoir le type de rapports qu'elle engendre dans le monde, ainsi que les effets qu'elle implique, tout comme son caractère demeure anonyme et ne peut être associé à un acteur qui l'épuiserait en la conduisant à son terme.

manière que ce qui différencie les êtres humains est neutralisé dans une *logique* implacable dans laquelle tous et toutes doivent se fondre. L'espèce humaine est, pour ainsi dire, fabriquée et représentée comme une entité univoque et immuable. Cette soumission à la logique totalitaire induit une perte de liberté. Comme l'affirme Arendt dans *Les origines du totalitarisme* :

> La tyrannie du système logique commence avec la soumission de l'esprit à la logique comme processus sans fin, sur lequel l'homme compte pour engendrer ses pensées […] Le régime totalitaire ne peut tenir que dans la mesure où il est capable de mobiliser la propre volonté de puissance de l'homme pour le forcer à entrer dans ce gigantesque mouvement de l'Histoire ou de la Nature auquel le genre humain est censé servir de matériau et qui ne connaît ni naissance ni mort (*ST*, 2005, p. 303).

Dans ce chapitre, je propose de lire le concept d'action chez Arendt comme tributaire d'une compréhension tragique du politique, associée notamment à « la paradoxale pluralité d'êtres uniques » (*CHM*, 2009, p. 232). C'est précisément parce qu'il y a une pluralité[114] de personnes qui agissent que le tragique du politique apparaît : l'action échoue, ou façonne quelque chose d'inattendu, elle développe de nouveaux rapports – bref, elle est incommensurable à l'acteur. Pourtant, sans action il n'y a pas de monde commun. L'action, en dérangeant le monde, stimule son institution.

Ainsi, il y a une tension entre la démesure de l'action et le monde. Cette tension peut être inconfortable, car rien ne garantit le succès d'une action, ou l'admiration de l'acteur. Pourtant, la perte de cette tension tragique propre au politique (entre la démesure de l'action et le monde) ouvre à la tragédie, soit un monde uniforme et sans pluralité. Cet aspect de la pensée tragique d'Arendt, bien qu'il n'ait pas été systématisé comme « tragique » par la théoricienne elle-même, imprègne selon nous son œuvre. Si, nous le verrons, le tragique du politique chez Arendt a été brièvement souligné par certains spécialistes, il a été le plus souvent ignoré. En effet, les interprètes ont soit, d'un côté, inscrit la démesure de l'action dans une pensée de la brèche (qui est souvent célébrée par eux ; les aspects dangereux de

[114] Pour penser la pluralité, Arendt s'oppose à la métaphysique en général, et à celle de Platon en particulier. Pour elle, l'interrogation et l'étonnement philosophique ne sont pas le propre d'une minorité en retrait du monde, mais relèvent d'une capacité universelle de la condition humaine (bien que la philosophie ne soit pas nécessairement l'intérêt du grand nombre). L'activité de penser révèle la dualité fondamentale de l'être humain ; même dans la solitude du dialogue intérieur, l'être humain est habité par le monde. Comme le mentionne Etienne Tassin : « Depuis la pluralité phénoménale, l'analyse d'Arendt aura à revenir de la pluralité mondaine vers le moi pensant et le fera, on l'a vu, en inscrivant cette pluralité sous la forme d'une dualité irréductible au cœur de la pensée individuée » (1999, p. 95).

l'action alors sont minimisés), tandis que, de l'autre côté, certains interprètes tentent de minimiser la démesure de l'action en souscrivant cette dernière à des concepts plus « contrôlables », fédérant la puissance de l'agir à des éléments censés être davantage prévisibles. Parmi les premiers en France à renouveler la lecture d'Arendt dans une perspective de pensée politique, Miguel Abensour s'est longuement penché sur les réflexions arendtiennes concernant le totalitarisme. Abensour conçoit les régimes totalitaires comme des tentatives d'effacement du politique et de l'imprévisibilité de l'agir, ainsi que de la pluralité qui constitue ce domaine. Pour Arendt, la philosophie politique a tenté de saisir le politique à partir de catégories antipolitiques ; raison pour laquelle elle se conçoit elle-même comme théoricienne politique plutôt que philosophe. En déplaçant les orientations par lesquelles il faut approcher et analyser le politique, Arendt élabore une nouvelle posture qui, selon Abensour, « professe une conception héroïque de la politique dans la mesure où elle partage une conception politique de l'héroïsme » (2006, p. 40)[115]. Pour Abensour, le héros arendtien n'est pas au-dessus de la condition humaine, mais tout simplement un être humain libre en compagnie d'autres êtres humains libres. Reprenant la question de la mortalité, Abensour constate que la lecture héroïque d'Arendt prend racine dans le récit homérique et s'oppose à la conception platonicienne : agir requiert d'apparaître devant les autres, au risque de sa propre vie. La peur de la mort est subsumée par la liberté de l'action. La spécificité du héros arendtien révèle un rapport particulier à la mort et à la vie, puisque natalité et mortalité se nouent dans cette figure.

En effet, en ayant le courage de risquer sa vie pour agir, le héros y trouve potentiellement la mort. Or, malgré la mort, l'action en elle-même peut faire naître du nouveau et permettre un autre commencement. Pour Abensour, la conception du héros arendtien ne se réduit pas aux temps de la cité grecque ou de la république romaine, car c'est, selon lui, dans la même optique héroïque qu'Arendt analyse les révolutions modernes. Un héroïsme toujours politique, puisque c'est le politique qui fait apparaître le héros arendtien ; et c'est pour la *polis* que le héros fait l'expérience de la liberté. C'est pourquoi :

[115] Pour des travaux récents sur l'héroïsme chez Abensour, voir Gilles Labelle, *L'écart absolu : Miguel Abensour* (Paris : Sens &Tonka, 2018), surtout le chapitre 1.

> […] le héros tel que le conçoit H. Arendt a pour souci de s'inscrire d'autant plus au sein de la cité que c'est ce caractère politique, au sens fort, pour la *polis*, qui le préserve de se transformer en bête sauvage à l'encontre des autres hommes et prévient le glissement toujours menaçant de l'héroïsme à la tyrannie. En quelque sorte, la qualité politique de cet héroïsme est ce qui lui sert de garde-fou et ce qui introduit dans ce parcours démesuré quelque chose comme de la mesure (*Ibid.*, p. 44).

Un héros, donc, qui serait mû par la vie à plusieurs, qui fait l'expérience de la pluralité, qui est inspiré par une forme d'*amor mundi* et qui disparaît des lumières de la sphère publique dès que l'éclat de l'action s'estompe ; à l'instar, comme le rappelle Abensour, des héros « de la brèche » de juin 1848 ou de la Commune de 1871 qui, après les comités citoyens, les assauts et les barricades, restèrent, pour la majorité, des héroïnes et des héros « sans nom ». Paul Ricœur rejoint en partie Abensour dans sa lecture d'Arendt, au sens où les deux interprètes abordent la question de la brèche créée par l'action comme un élément foncièrement politique. Abensour, comme Ricœur, insiste sur la rupture de la tradition et sur le fait que la philosophie politique s'est développée en essayant d'éliminer de la théorie la part véritablement politique, notamment en substituant l'agir, la pluralité des êtres uniques, la fragilité et l'imprévisibilité des affaires humaines par le *faire*. Aussi, notamment pour Ricœur, la tentative de faire durer l'action par-delà sa fragilité entraîne-t-elle la possibilité d'en perdre le caractère propre (2004, p. 205-232). Ces deux auteurs adoptent tel quel, pour ainsi dire, le concept d'action chez Arendt, en associant la fragilité de l'agir à l'éphémère des brèches politiques, mais abordent trop peu, selon moi, le côté dangereux de l'action.

D'autres interprètes trouvent, quant à eux, fort problématique la tendance d'Arendt à « consacrer » l'agir – notamment pour deux raisons. La première concerne les difficultés de réfléchir à la durée politique à partir de l'action. La seconde, que nous aborderons au prochain chapitre, concerne la séparation entre la sphère privée (qui est celle de certaines émotions) et la sphère publique (qui est celle de l'agir). En effet, l'ambiguïté de l'action chez Arendt, qui n'est ni tributaire de la morale, ni de l'individu, ni du monde et dont le pouvoir de création est aussi puissant que celui de la destruction, laisse plusieurs théoriciens et théoriciennes sceptiques. Dans une lecture critique de l'action arendtienne, Margaret Canovan aborde un des aspects paradoxaux de l'agir en tant qu'il a le potentiel de déclencher, suite à son apparition, une série de processus (lesquels ne sont plus des

actions). Canovan critique la notion de progrès (qu'on retrouve bien entendu chez Arendt) et montre bien la manière dont les processus se déploient grâce à une série de changements incessants : par exemple, bien que la bureaucratie semble lente, elle s'organise pourtant au travers de la vitesse d'un monde maîtrisé par des processus. Selon Canovan, c'est l'action qui arrête, l'espace d'un moment, la furie des changements techniques, des innovations scientifiques, de la financiarisation concurrentielle. Si l'agir est une rupture, c'est aussi parce qu'il est un temps d'arrêt par rapport au temps sériel : le surgissement d'une puissance qui interrompt les processus modernes. Sans diminuer l'importance de l'agir chez Arendt, Canovan considère cependant qu'Arendt met trop l'accent sur l'aspect *exceptionnel* du politique : cela contribue à faire de sa pensée une forme d'utopie peu réaliste (1978, p. 26)[116].

De façon similaire, on retrouve également cette volonté de résoudre la difficulté de la durée du politique dans la pensée arendtienne chez des auteurs comme Myriam Revault d'Allonnes. Dans *Le pouvoir des commencements, essai sur l'autorité* (2006), Revault d'Allonnes tente de pallier la précarité de l'action et son aspect volatile. L'action arendtienne, chez Revault d'Allonnes, perd la force liante qui permettait la communication directe des singularités entre elles, car cette capacité est transférée à l'autorité. La pérennité du commencement s'inscrit dans la durée publique par laquelle procède l'autorité et implique un consentement renouvelé de la part de tous et toutes. L'autorité, rappelle Revault d'Allonnes, n'est ni la domination, ni la persuasion, mais ce qui est reconnu comme légitime. Ainsi, l'autorité est un processus d'auto-institution, qui ne doit pas être confondue avec une puissance d'agir *ex nihilo*. D'une certaine manière, Revault d'Allonnes reprend l'action d'Arendt, mais veille à en diminuer la puissance et le caractère acosmique en l'enrégimentant dans l'autorité et dans le monde, réglant ainsi, du moins en partie, l'aspect démesuré de l'agir.

Bien que Robert C. Pirro, dans *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy* (2000), se soit très sérieusement intéressé au tragique chez Arendt, il met surtout l'accent sur le récit arendtien[117]. Le récit a effectivement un sens tragique chez Arendt (nous y

[116] Voir Margaret Canovan, « The Contradictions of Hannah Arendt's Political Thought » dans *Political Theory*, février 1978, vol. 6, nº 1, p. 5-26.

[117] La notion de récit sera discutée au chapitre 5.

reviendrons plus loin dans la thèse), mais ce dernier est l'effet d'une médiation et d'un travail. Or, il me semble que le politique *en soi* est tragique chez Arendt, et non pas seulement la manière dont on en fait l'histoire. La lecture arendtienne d'Étienne Tassin n'apparaît alors que plus précieuse, car ce dernier a su saisir l'aspect tragique de la pensée d'Arendt en prenant soin, d'une part, de restituer l'acosmisme de l'action dans l'ensemble de l'œuvre (*Le trésor perdu,* 1999) et, d'autre part, d'élaborer davantage ce qu'une vision tragique du politique veut véritablement dire (*Le maléfice de la vie à plusieurs,* 2012)[118]. Étienne Tassin, parce qu'il a su rendre la tension fragile entre la création et la destruction propres à l'agir, est l'auteur le plus pertinent et lumineux pour comprendre l'aspect tragique du politique (et non du récit ou de la narration) chez Arendt. Selon Tassin, le tragique du monde politique, consubstantiel à la fondation de ce monde, renvoie à la vitalité comme à la possible disparition de ce monde, dont la valeur globale ne doit pas être comprise en termes de succès ou d'échec politique, mais en ce qui touche le type de rapport et de relation qui sous-tend l'apparition et la disparition de l'agir. Relation paradoxale et tendue, en fait, puisque « [l']action dans sa démesure constitutive, semble ignorer le monde qui ne s'institue pourtant que par elle » (1999, p. 419). Le tragique révèle des rapports politiques qui sont inexorablement appelés à s'éteindre pour que d'autres émergent. Cela renvoie notamment à une « ambivalence de l'action : d'un côté elle établit les rapports, de l'autre, elle renverse et détruit » (*Loc. cit*.). Comprendre le politique en termes de réussite ou de défaite est une intégration de critères apolitiques, une instrumentalisation de l'action qu'Arendt associerait très certainement au *faire*. Dans ce chapitre, je propose d'examiner le caractère paradoxal et contradictoire de l'action chez Arendt afin de saisir l'aspect tragique du politique.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse anthropologique de l'agir telle qu'Arendt la conçoit dans la *Condition de l'homme moderne*, je reviendrai rapidement sur *Les origines du totalitarisme* afin de décrire les dangers associés au déplacement de l'action dans d'autres domaines que celui du politique. Cela nous permettra de distinguer deux types de démesure. L'une fait partie de l'essence même de l'action. Cette démesure est associée au miracle de l'être, qui fait de chacun une personne unique capable d'introduire quelque

[118] Dans ce livre, Tassin convoque Arendt, tout comme il discute aussi longuement de la pensée de Maurice Merleau-Ponty.

chose de nouveau au monde. L'autre démesure se déploie lorsque l'action est soustraite du domaine de la liberté et de la pluralité pour être intégrée dans les processus de fabrication (fabrication scientifique, historique, bureaucratique, etc.). Alors que la démesure de l'action crée des rapports (qui peuvent parfois être conflictuels), l'autre démesure les détruit. La première bouleverse parfois le monde commun, tandis que la seconde le détruit. Ainsi, le monde totalitaire déploie une forme de démesure technique qui rend impossible l'action politique, car cette démesure vise le commandement des activités humaines et travaille à défaire les liens qui rendent le monde humain. L'idée n'est pas, ici, de mentionner exhaustivement les différents éléments (ou, encore, les processus qu'ils ont possiblement enclenchés) qui ont mené au totalitarisme, mais plutôt de rappeler certaines des préoccupations d'Arendt. Il s'agit surtout de distinguer les deux types de démesure afin de saisir combien la *Condition de l'homme moderne* ne peut être confondu avec une glorification pure et simple de l'action – Arendt, au contraire, pose à la fois l'importance de l'agir *et* son caractère fragile et démesuré. En effet, l'action est fragile, car pour advenir dans le domaine politique, elle exige que l'acteur consente à se départir de sa prétention à la souveraineté. Ce consentement à la dépossession d'une partie de soi est exigeant et peut-être est-il encore trop peu saisi dans sa dimension politique. L'action est démesurée, car elle est ingouvernable : par nature, elle brise les limites.

3.1 L'action détournée et *Les origines du totalitarisme*

Si Arendt a fait de l'action l'activité la plus « haute » de la condition humaine, cela est certainement lié, du moins en partie, à son expérience personnelle, à sa lecture du totalitarisme et, plus précisément, à la disparition des possibilités d'agir en régime totalitaire. La domination totale cherche à éliminer en chacun et chacune « la liberté [qui] est identique à la capacité de commencer » (*ST*, 2005, p. 303). Non seulement cette capacité d'amener du nouveau dans le monde est essentielle sur le plan politique puisque les événements créés peuvent nourrir le monde commun, elle est également la condition de la pluralité humaine, au sens où, par la parole et par l'action, l'humain se dévoile dans sa singularité. L'analyse phénoménologique arendtienne fait de la condition humaine une puissance qui peut apparaître dans un monde commun, devant les autres. La puissance de l'agir ne peut être déterminée, car elle est toujours une *potentialité* :

> C'est la puissance qui assure l'existence du domaine public, de l'espace potentiel d'apparence entre les hommes agissants et parlants. Le mot lui-même, son équivalent grec *dunamis,* comme le latin *potentia* et ses dérivés modernes, ou l'allemand *Macht* (qui vient de *mögen, möglich,* et non de *machen*), en indiquent le caractère « potentiel ». La puissance est toujours, dirions-nous, une puissance possible, et non une entité inchangeable ou mesurable comme la force. Tandis que la force est la qualité naturelle de l'individu isolé, la puissance jaillit parmi les hommes lorsqu'ils agissent ensemble et retombe dès qu'ils se dispersent (*CHM*, 2009, p. 260).

En ce sens, parler de la puissance de l'agir, c'est toujours aborder une possibilité propre à l'action, laquelle sera confirmée seulement après sa fin, si elle a été vue et racontée par les autres. La potentialité de la puissance est ainsi tributaire d'effets incalculables. La force, quant à elle, est mesurable ; elle s'exprime par les capacités propres d'un individu. Les expressions courantes illustrent par ailleurs très bien la distinction entre les deux termes : « cette personne est forte en langues étrangères » (l'expression est souvent entendue comme une affirmation) ; « cette soirée était puissante » (celle-ci est souvent comprise sur le mode de l'étonnement, de la surprise et de l'inattendu). En ce sens, la puissance rappelle que l'agir émerge toujours de réseaux humains fonctionnant sur le mode de l'apparaître. En fait, la seule condition matérielle à l'apparition de la puissance « est le rassemblement des hommes » (*Ibid.*, p. 261). La puissance n'émerge que lorsqu'elle s'incarne, elle n'existe pas en dehors de l'acte. La dissolution des communautés politiques advient lorsque les personnes ne sont plus en mesure de se rassembler (ou lorsqu'elles délaissent cet espace) ; ainsi la puissance de l'agir est actualisée seulement lorsque les actes et les paroles servent à « révéler des réalités » (*Ibid.,* p. 260) et à établir des relations. La puissance de l'agir disparaît dès que les paroles camouflent des réalités, dissimulent des situations et mentent ; tout comme elle est détruite dès que la violence brise le rassemblement des hommes.

Aussi, pour Arendt, l'apparaître de l'agir n'est ni causal, ni prédéterminé par les conditions matérielles d'existence ; apparaître devant autrui implique un certain détachement de soi-même, au sens où la personne s'arrache de ses déterminations individuelles pour agir et faire naître du nouveau dans le monde. L'action est quelque chose de précieux, considérant que « [l]e nouveau a toujours contre lui les chances écrasantes des lois statistiques et de leur probabilité qui, pratiquement dans les circonstances ordinaires, équivaut à une certitude ; le nouveau apparaît donc toujours comme un miracle » (*Ibid.*, p. 234). La natalité, cette faculté du commencement, est centrale chez Arendt, car elle est

ce qui fait advenir à la fois la singularité en chaque individu ainsi que la pluralité du monde commun. Comme le mentionne Jacques Taminiaux : « La notion vise […] une solidarité étroite entre la singularité et la pluralité » (1992, p. 201).

En ce sens, le totalitarisme, dans son essence antipolitique, doit détruire la pluralité qui fait le monde commun, la capacité d'agir qui anime l'individu tout comme sa pensée. C'est de cette manière que le totalitarisme tend à dissoudre la scène politique. Il faut isoler les personnes les unes des autres, couper les relations de chacun avec les autres et avec soi-même, poser la personne dans l'impuissance en l'arrimant à la logique totalitaire. Dans l'isolement, la pensée s'accroche, alors, à la logique. Comme le mentionne Arendt :

> [c']est la contrainte intérieure, dont le seul contenu est le strict refus des contradictions, qui semble confirmer une identité d'homme en dehors de toute relation à autrui. C'est elle qui l'ajuste au cercle de fer de la terreur […] en enseignant et en glorifiant le raisonnement logique de la désolation […] elle efface jusqu'aux plus infimes chances que la désolation se transforme en solitude et la logique en pensée. Si l'on compare cette pratique à la tyrannie, on dirait qu'un moyen a été découvert de mettre le désert lui-même en mouvement (*ST*, 2005, p. 311).

Le totalitarisme se différencie des régimes tyranniques : car en plus de délier le monde commun par lequel chacun apparaît sur la scène politique, il travaille à la dissolution de la sphère privée, dont la destruction facilite la massification des êtres humains. Sans sphère privée, l'assurance d'un espace bien à soi, de sécurité et de répits (cruciaux pour la formation de la pensée individuelle) est révolue. Il s'agit donc d'une double destruction d'espace, celle du monde commun et du monde privé, ainsi qu'une double disparition de facultés, soit l'agir et la pensée. L'isolement, paradoxalement, fonctionne en collant les êtres les uns contre les autres, de façon à ce que les différences qui font des êtres humains des personnes distinctes et uniques ne puissent plus s'incarner dans l'action : c'est en rabattant les êtres humains les uns sur les autres, comme s'il s'agissait d'un troupeau d'animaux, que les relations qui rendent le monde humain se brisent. Arendt le mentionne dans *Les origines du totalitarisme* : « Aux barrières et aux voies de communication entre les hommes individuels, [la terreur totale] substitue un cercle de fer qui les maintient si étroitement ensemble que leur pluralité s'est comme évanouie en un Homme unique aux dimensions gigantesques » (*ST*, 2005, p. 290). En effet, les personnes ont besoin d'espace entre elles dans le commun afin de pouvoir y apparaître dans leur singularité respective, mais aussi afin de pouvoir se regarder mutuellement. L'étroitesse totalitaire empêche alors

la phénoménologie de l'apparaître d'actualiser la pluralité humaine. Les uns ressemblent aux autres jusqu'à se confondre et cette perte de contact consomme la fin de l'action.

Le totalitarisme ne vise pas seulement la destruction du monde commun et de la capacité à agir, mais ce qui fait que chaque être humain est irréductible à la logique. La massification des personnes derrière un ensemble de réflexes conditionnés régissant les modes de vie, la subsomption de l'action par un « faire » automatique et contrôlable, la surveillance constante des uns par les autres jusqu'au cœur de la sphère d'intimité, la circulation ininterrompue de la logique idéologique : tout cela contribue à miner en chacun et chacune la faculté d'expérimenter le monde, de le regarder, de le penser et d'y agir. Cette perte du monde commun est à la fois perte de soi pour les individus qui y vivent : c'est en ce sens que le sujet idéal du totalitarisme n'est pas le militant convaincu, mais la personne qui ne pense plus, celle qui ne fait plus la différence entre la réalité et la fiction, entre le vrai et le faux. Ainsi, le totalitarisme vise une perte de contact avec les autres, en détruisant les conditions de possibilité de l'action et de la pluralité, comme l'explique Martine Leibovici : « De l'âge moderne à la terreur totalitaire, un fil conducteur analogue : une séparation des hommes entame leurs relations les uns aux autres, les isole, et rend possible la mise en place d'un lien non relationnel, sans jeu entre les individus, carcan susceptible de les fixer en les entraînant dans un mouvement sans limite » (1998, p. 283). Le totalitarisme détruit également la relationnalité en chacun, en transformant la solitude en une forme pervertie d'isolement où la pensée, en tant que dialogue intérieur, n'est plus possible. En brouillant les frontières du public et du privé, le totalitarisme arrive à détruire les deux domaines et les facultés d'agir et de penser qui y sont associées.

Par un amalgame sinueux et original, Arendt retrace la généalogie du totalitarisme en y associant la pensée des droits universels déclarés à l'issue de la Révolution française (dont le paradoxe naît de l'identification des droits de l'homme aux droits des peuples dans un système d'État-nations ; les apatrides, alors, n'ont aucun recours concret pour faire advenir leurs droits), le romantisme allemand et la création de l'identité nationale, les expériences impériales et bureaucratiques en Afrique et en Europe, l'étrange correspondance entre le déclin de l'État-nation et la progression de l'antisémitisme en Europe. Ces événements fort divers et indépendants au premier abord ont travaillé l'ethos du monde occidental et contribué à « la transformation de l'État d'instrument de la loi en

instrument de la nation […] ; la nation avait conquis l'État, l'intérêt national l'avait emporté sur la loi bien avant que Hitler puisse proclamer : "le droit est ce qui est bon pour le peuple allemand" » (2010, p. 264). Dans *Les origines du totalitarisme*, Arendt fait de l'impérialisme une des racines du nazisme (par la pensée de la race, exercée pour la première fois en Afrique du Sud par l'Empire britannique, d'une part, et par l'avènement de la bureaucratie, telle qu'elle s'est constituée en Algérie et en Égypte, d'autre part). Ces deux types de pratiques, raciale et bureaucratique, contribuent à diminuer les contacts entre les hommes, notamment en entraînant une déresponsabilisation des actions commises : « La race […] était le moyen d'échapper à une irresponsabilité où rien d'humain ne pouvait plus subsister, et la bureaucratie la conséquence d'une responsabilité qu'aucun homme, qu'aucun peuple ne saurait endosser ni envers son semblable ni envers quelque autre peuple » (*Ibid.,* p. 156). En ce sens, le détachement devient une nouvelle manière de faire de la politique et de gérer les personnes. La règle logique remplace les assauts émotifs qui jalonnaient les règnes despotiques[119]. La bureaucratie, régie par une procédure décisionnelle anonyme, remplace l'humain par une administration impersonnelle. La bureaucratie est une forme de gouvernement « non relationnel, sans jeu entre les individus », pour reprendre la formule de Leibovici (1998, p. 283), de fait, celle-ci semble toujours inaccessible. Il s'ensuit une transformation progressive de l'État qui est totalement investie par le sentiment national ; les membres d'une nation sont assimilés à un tout qui les caractérise et les englobe. Ce tout unifié fonctionne par une mise en opposition entre les minorités culturelles, raciales ou religieuses (lesquelles peuvent soit être assimilées au groupe national en se coupant complètement de leurs origines, soit être exclues de la citoyenneté, ce que Hitler reprendra de manière radicale).

Revenons à ce qui est le cœur de notre propos : l'action. Nous l'avons vu, la pensée raciale, l'impérialisme, le détachement bureaucratique et l'irresponsabilité qu'ils font naître ont graduellement contribué à détruire l'idée d'humanité ; les nations et les êtres humains n'avaient plus à répondre du mal qui était commis aux autres, puisqu'une barrière idéologique et structurelle les protégeait de l'obligation, au sens fort du terme, de penser

[119] Entre l'arbitraire, les violences (parfois terribles) et les élans de gentillesse (souvent précaires), le tyran agissait encore en relation avec ses sujets, au sens où le pouvoir politique était détenu par un être humain, tout comme ceux gouvernés par lui étaient aussi des êtres humains.

ce qu'ils faisaient. Par tout un ensemble de procédés de massification, de désindividualisation et d'homogénéisation, le totalitarisme vise la maîtrise de l'imprévisibilité inhérente à l'action humaine et isole les personnes les unes des autres. Pourtant, que l'on évoque, pour faire bref, la Révolution française, la pensée raciale allemande ou, encore, l'impérialisme britannique, ce sont là des éléments qui ont enclenché des processus inattendus et qui ont mené, à terme, à l'essor du totalitarisme. Cela dit, et contrairement à l'interprétation qu'en fait Éric Voegelin[120], il ne s'agit pas d'intégrer la démarche arendtienne dans une lecture essentialiste du totalitarisme, laquelle révèlerait les symptômes des manques fondamentaux de l'époque contemporaine. Bien au contraire, Arendt considère le totalitarisme comme une nouveauté radicale et distincte. Le travail historique d'Arendt est constitué autour de la volonté de saisir le « comment » de cet événement, la manière dont les conditions ont permis son irruption au travers d'une série de reconstitutions historiques dont l'attention est orientée vers l'apparition des phénomènes, leurs significations et leurs contingences. Arendt cherche des significations dans l'histoire événementielle qu'elle raconte, en prenant soin d'éviter la position de surplomb de l'historien cristallisant les événements passés et celle du progrès téléologique de l'histoire.

Ainsi, en assumant la discontinuité et la rupture événementielle du temps humain, Arendt interroge l'insertion de l'imprévisible et de la nouveauté au sein des communautés humaines, la manière dont les actions ont donné une certaine impulsion, toujours précaire et jamais assurée, au monde. Ce qui ne veut pas dire que les événements soient nécessairement aléatoires, mais qu'ils recèlent en eux une fragilité, qu'ils auraient pu ne pas apparaître, ou le faire d'une manière tout à fait différente. Chaque élément, dans le récit arendtien, permet une intelligibilité du présent, tout en ouvrant à une nouvelle question plutôt qu'à une clôture du sens :

> L'antisémitisme masque la question juive, le déclin de l'État-nation le problème non résolu d'une nouvelle organisation des peuples, le racisme celui d'une notion nouvelle de l'humanité ; l'expansionnisme pur masque le problème que pose

[120] Éric Voegelin, dans une recension des *Origines du totalitarisme* parue dans *Review of Politics* en janvier 1953, propose de concevoir le totalitarisme comme une « religion politique ». La domination totale résulterait, pour lui, d'un immanentisme sectaire et ouvre le débat quant aux liens entre totalitarisme et sécularisation. Voir notamment l'article de Jean-Claude Poizat, qui résume bien la discussion entre Arendt et Voegelin (« Hannah Arendt et Éric Voegelin : un débat philosophique et politique autour de la sécularisation », *Raisons politiques,* 2018/2, nº 70, p. 47-58).

> l'organisation d'un monde qui rétrécit constamment et que nous aurons à partager avec des peuples dont l'histoire et les traditions ne font pas partie de l'univers occidental (*NT,* 1990, p. 179-180).

L'amalgame de ces éléments se déploie dans la cristallisation d'une époque acosmique, de laquelle surgit le totalitarisme. La nouveauté du totalitarisme est qu'il réorganise dans un sens tout à fait différent les expériences et les questionnements du monde en prétendant leur apporter une réponse totale, ancrée sur une domination totale, laquelle trouve assise dans la suppression de la faculté humaine la plus imprévisible, l'action. Contradiction de procédés donc, puisque c'est l'importation de l'agir dans d'autres domaines – lesquels se déploient de manière illimitée – qui est à la source du totalitarisme, en tant que les régimes totalitaires s'ancrent eux-mêmes dans la nouveauté radicale construite sur l'idée de « l'homme nouveau » : « Il est dans la nature même des régimes totalitaires de revendiquer un pouvoir illimité » (*ST*, 2005, p. 273).

Par-delà les événements des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles qui ont façonné certaines conditions propices à l'apparition du totalitarisme, c'est également toute une série d'actes désencastrés du domaine politique qui ont enclenché des processus, lesquels ont encadré l'expérience de la domination totale, celle des camps de concentration. Différentes actions, radicalement nouvelles, ont rendu possibles les camps, notamment par la destruction de la personne juridique, soit la dissolution de tout droit propre à l'individu et l'absence de concordance entre l'acte fautif et la peine ; par le meurtre de la personne morale, dont la mémoire est soustraite au regard des autres et à la parole, dans une forme d'anonymat qui anéantit jusqu'au sens de l'individualité et de la dignité ; par la destruction de la personne humaine, à l'issue d'une multitude de brutalités froides et de souffrances, au travers desquelles la personne se transforme graduellement en « cadavre vivant » ; il ne reste, alors, que le corps qui répond aux processus vitaux dans une parfaite prévisibilité puisque ce qui faisait de la personne un être spontané a été brisé et détruit. L'expérience des camps s'ancre ainsi dans la désintégration du lien humain (par l'anéantissement de la pluralité), la dissolution du monde commun (par l'impossibilité de la mondanité) et, finalement, la perte de la vie (par l'instauration de pratiques sur les corps, devenus « cadavres vivants »).

Si la pluralité est aussi centrale dans la pensée d'Arendt, c'est en partie parce que les camps visaient sa destruction, en tentant d'anéantir de la surface du monde l'entièreté d'un peuple. Paradoxe de l'action, donc, puisqu'elle est à la fois ce qui actualise la pluralité

humaine et nourrit le monde commun lorsqu'elle est à sa place, dans le monde politique, tout comme elle est ce qui peut détruire le monde et la pluralité des êtres uniques qui le constitue lorsqu'elle disparaît du domaine politique pour être transposée dans les sciences, dans l'histoire, dans l'économie ou dans la nature. Le mouvement propre à l'action lorsqu'elle advient au monde est transposé dans la nature ou dans l'histoire, ces deux lois qui dépassent infiniment l'humain. Ainsi, « le mouvement est devenu l'essence du régime […] Dans un régime totalitaire, où tous les hommes sont devenus Un Homme, où toute action tend à l'accélération du mouvement de la nature ou de l'histoire [et] l'exécution d'une sentence de mort que la Nature ou l'Histoire ont déjà prononcée » (*Ibid.*, p. 292-293). Subsumée dans l'histoire ou dans la nature, l'action ne répond plus du monde, car la justice ou l'injustice associée à l'acte est déjà résolue, expliquée, enrégimentée dans le grand ensemble de l'idéologie. L'action détient à la fois un potentiel de création et de destruction ; comme le révèle à son degré le plus terrible l'événement totalitaire, qui est aussi la perte de la capacité à faire l'expérience de l'événement et à voir les autres habiter cette expérience. Si l'action perd sa relationnalité au monde pour être intégrée dans des systèmes de sur-sens (l'histoire et la nature), la pensée est également absorbée dans la logique totalitaire. La logique interdit toute contradiction, car dès qu'une idée est posée par le régime totalitaire, celle-ci devient une prémisse à des raisonnements implacables : « La contrainte purement négative de la logique, l'interdiction des contradictions devient "productive" [et elle impose] à l'esprit, en tirant des conclusions à la manière de la simple argumentation » (*Ibid.*, p. 297). D'où la difficulté de saisir le phénomène totalitaire car, comme le fait remarquer Anne-Marie Roviello :

> […] le système de la terreur rend invisible pour un regard extérieur la différence entre un nazi convaincu et un antinazi convaincu ; l'opposition s'est retirée dans l'invisibilité de la conscience, d'où l'interprétation fallacieuse du phénomène en termes de « culpabilité collective » (1987, p. 50).

Un monde qui vise l'anéantissement de la pluralité et de son apparition est un monde qui ne permet plus de saisir l'opposition politique, puisque les différences ont été aplanies, tout comme la capacité de voir a été diminuée par la subrogation de la solitude en esseulement. Le monde totalitaire se construit, selon Arendt, non en instaurant des convictions chez les citoyens, mais en vidant le sens même de « conviction », d'une part, et en créant un univers où il est impossible de vivre et d'agir selon des convictions, d'autre

part. On peut penser, comme en témoigne Jean Améry dans *Par-delà le crime et le châtiment, essai pour surmonter l'insurmontable*, à l'obligation des détenus d'Auschwitz de se raser chaque matin, alors qu'il leur était strictement interdit d'obtenir un rasoir (1995, p. 34). L'écart entre la réalité, les exigences extérieures et les possibilités est conçu de telle manière que la personne ne peut maintenir une perception du réel dans laquelle elle comprend les réseaux de relations qui s'y jouent. D'une certaine manière, les conditions extérieures tuent le rapport à soi-même. L'imposition de faux dilemmes rend les consciences individuelles intenables. Inspirée par la conférence d'Albert Camus aux États-Unis, « The Human Crisis », qui témoignait des conséquences morales de la Seconde Guerre sur les Français, Arendt note combien la terreur totalitaire s'exerce aux confins de l'intimité la plus personnelle en métamorphosant la possibilité du choix par des options faussement différentes et également insoutenables : « Quand un homme est confronté à l'alternative de trahir et donc de tuer ses amis ou d'envoyer sa femme et ses enfants […] à la mort ; quand même le suicide signifierait le meurtre immédiat de sa propre famille – qu'est-il en mesure de décider ? L'alternative n'est plus entre le bien et le mal, mais entre le meurtre et le meurtre » (*ST*, 2005, p. 266)[121].

Ce que j'ai voulu montrer en ces quelques pages ne relève pas d'une analyse serrée du totalitarisme chez Arendt, d'autres l'ont très bien fait. L'enjeu, ici, est de saisir le caractère tout à fait paradoxal de l'action. Comme l'avance Étienne Tassin, la « reconnaissance du lien entre modernité et domination totale nous permet de comprendre l'ambivalence de l'action qui s'avère être à la fois l'activité propre de la condition humaine comme commencement (liberté et pluralité), et une menace pour l'humanité elle-même » (1999, p. 124-125). L'agir, parce qu'il est *illimitation*, est à la fois ce qui permet la liberté, et ce qui peut la détruire ; ce qui actualise l'humain dans sa singularité, et ce qui peut réduire

[121] En plus de certains passages de la conférence de Camus qui introduisent des thématiques qui seront par la suite chères à la pensée d'Arendt – comme « l'esprit socratique d'indulgence envers les autres et de rigueur envers soi-même est dangereux pour les civilisations du meurtre », ou encore, « [o]n ne pense pas mal parce qu'on est un meurtrier. On est un meurtrier parce qu'on pense mal. C'est ainsi qu'on peut être un meurtrier sans avoir jamais tué apparemment » – je rappelle plus précisément ce passage de la conférence de Camus, qui a particulièrement marqué Arendt : « à la suite d'une opération des Maquis, un officier allemand se prépare à faire fusiller trois frères qu'il a pris comme otages. La vieille mère se jette à ses pieds et il consent à en épargner un seul, mais à condition qu'elle le désigne elle-même. Comme elle ne peut se décider, on les met en joue. Elle a choisi l'aîné, parce qu'il était chargé de famille, mais du même coup, elle a condamné les deux autres comme le voulait l'officier allemand. » (Albert Camus, « La crise de l'homme », *NRF*, Gallimard, 1996, nº 5, p. 9).

l'humanité à son plus faible dénominateur commun. L'action (soumise à d'autres domaines) est ce qui a porté le totalitarisme ; l'action (au sens politique) est ce que le totalitarisme cherchait à nier.

En fait, il ne faut pas confondre deux types de démesures ayant toutes deux à voir avec l'action, mais qui sont en fait foncièrement différentes. La première est associée à la démesure de l'action dans le domaine politique : elle est liée à la liberté, au surgissement du nouveau, elle dévoile l'imprévisible. Cette démesure est propre à l'état *tragique* du politique, car l'action est intriquée au monde et à la pluralité des regards posés sur elle. Ainsi l'action ne fonctionne pas elle-même, car elle a besoin du monde pour apparaître, bien qu'elle soit par nature illimitée et que son infinitude porte en elle « la tentation politique de l'hubris » (*CHM*, 2009, p. 250). Tant que l'action vise le monde, il demeure un certain équilibre entre nouveauté et tradition partagée, entre puissance et sens commun. Ce faisant, cette relation tendue peut permettre « l'antique vertu de modération » (*Loc. cit.*), laquelle se déploie par le mouvement entre l'agir et les pluralités du monde. Ainsi, la démesure de l'action est en relation avec ce qui n'est pas elle, soit le monde commun.

Or, une forme radicalement différente de démesure se retrouve dans l'agir soustrait au domaine politique et orienté dans des espaces qui n'impliquent pas la pluralité des regards. Le régime de l'agir importé dans la science ou dans l'histoire permet la nouveauté et le surgissement d'éléments imprévisibles et illimités, mais ces éléments ne nécessitent pas la création de liens humains, tout comme ils n'ont pas besoin d'être confirmés par les autres pour advenir. Le détournement de l'action dans d'autres domaines que celui du politique est une *tragédie*, car cette importation de l'agir fonctionne par elle-même, sans avoir besoin d'être en tension avec le monde commun. Il y a, alors, perte de la contradiction, car ce type d'action n'a que faire du monde ; elle n'est pas en tension avec lui, mais elle l'intègre dans sa logique pour le dissoudre. Ainsi, selon Arendt, l'action exportée hors du politique perd sa spécificité de révélation des liens humains. L'action devient alors « un moyen en vue d'une fin, tout comme le faire est un moyen de produire un objet. Cela se produit chaque fois que l'unité humaine est perdue » (*CHM*, 2009, p. 237).

Une des manières de distinguer les deux types d'action (et les démesures différentes auxquelles elles sont associées) est que l'action, dans sa conception politique, révèle un « qui », soit un acteur illustrant par ses actes et sa parole la liberté à l'égard de tout

conditionnement. Le « qui » prend une initiative, il entreprend quelque chose sans qu'on le lui ait imposé. En se révélant par son action (et sa parole), il s'insère dans le monde partagé avec les autres. À l'opposé, lorsque l'action se déploie dans des domaines autres que celui du politique, il n'y a pas de « qui » associé à l'action, personne ne se distingue en incarnant la liberté humaine de dévoiler du nouveau (l'exemple de la bureaucratie est probant). Dans le domaine économique, historique ou, encore, scientifique, l'aliénation de l'agir ne révèle pas de « qui » particulier et distinct. Au contraire, plutôt que la distinction d'un acteur particulier, la soumission de l'action à ces domaines veille à fabriquer des distinctions globales (entre les classes sociales, entre les vainqueurs et les vaincus, entre les races, entre les citoyens et les apatrides, entre les intelligences, entre les sexes), mais elle ne permet pas l'apparition d'un « qui » unique. D'une certaine manière, la démesure de l'action politique implique toujours une tension avec le monde commun, alors que la démesure de l'action hors du politique fait disparaître la relationnalité au monde. Cette tension entre l'action politique et le monde me semble fondamentale, car l'ignorance de cette tension, ou encore la volonté de la dépasser, peut contribuer à l'avènement des tragédies. L'action politique est vouée au monde : elle peut entrer en conflit parfois avec le monde, mais elle demeure liée à lui. Tant que la tension existe, l'action *est* véritablement politique. À partir du moment où l'action ne répond plus du monde, où elle entre dans un rapport utilitaire ou nihiliste avec celui-ci, elle perd graduellement de son appartenance-au-monde. La perte d'appartenance-au-monde est une des plus grandes menaces de l'action, car elle quitte alors le domaine politique et :

> […] se développe toujours comme une destruction du monde, au nom et par les moyens de la rationalité technopoiètique à laquelle obéit l'univers. Et avec l'altération des conditions de l'appartenance-au-monde et de la pluralité, le vieux sens de mesure du monde commun semble avoir disparu. Mais parce que c'est toujours le conflit avec le monde qui révèle la démesure d'une entreprise, c'est encore par rapport au sol d'expériences communes qui leur confère un sens que doivent être envisagés les aspects démesurés des entreprises humaines, techniques autant que politiques (Tassin, 1999, p. 427-428).

Pour creuser ces paradoxes, il faut à présent analyser l'action dans son caractère anthropologique, tel qu'Arendt le fait dans la *Condition de l'homme moderne*, sans pour autant perdre de vue les enjeux politiques inhérents à cette conception anthropologique de l'action, et plus particulièrement à la question du totalitarisme. Si les commentateurs d'Arendt ont largement abordé l'importance de l'action et de la pluralité qu'elle actualise,

peu d'entre eux ont réellement creusé le caractère paradoxal de l'action qui est, selon moi, au cœur de la conception tragique du politique chez Arendt. Nous proposons donc ici d'analyser ce que Paul Ricœur avait entrevu dans la contradiction entre le fait que, chez Arendt, « le perdurable n'a pas plus haute incarnation que l'institution politique, laquelle est éminemment fragile. Cette conjonction du perdurable et du fragile constitue le caractère tragique de la pensée de Hannah Arendt » (1987, p. 201). La permanence du monde commun tient à la fragilité de la condition humaine actualisée par l'agir, lequel peut fonder des institutions politiques qui encadreront la communauté humaine, tout comme l'agir intégré dans d'autres domaines que le politique est ce qui peut détruire le monde. Le fragile est ici à la fois créateur et destructeur, une capacité dont il faut prendre soin et dont il faut parfois se méfier lorsqu'il quitte le domaine du politique.

Nous avons examiné très rapidement les dérives de la subrogation de l'action dans le totalitarisme ainsi que la tentative d'extinction de la pluralité humaine à travers, entre autres, l'impossibilité d'agir et de penser. Il s'agira à présent d'analyser le concept d'action (au sens politique)[122] dans sa dimension anthropologique. Plus précisément, nous aborderons la phénoménologie de l'apparaître dans lequel il s'enracine. Cela nous permettra de réfléchir plus longuement à la démesure propre à l'action politique et à la vulnérabilité de l'acteur.

3.2 Quelle mesure pour l'action ? La phénoménologie de l'apparaître et l'attention au monde

Dans *Condition de l'homme moderne*, Arendt conçoit le politique en résonance avec le théâtre, « le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui » (*CHM*, 2009, p. 246). La caractéristique de la tragédie, selon Arendt, lectrice d'Aristote, est l'importance accordée à l'action, à l'intrigue, plutôt qu'au caractère des personnages. L'action politique, tout comme l'acteur, tire son importance de sa visibilité. Une action invisible, à l'image d'un acteur sans spectateur, n'existe pas vraiment, car elle a besoin d'une confirmation. Le domaine de l'action est celui de l'apparence ; notre manière d'apparaître aux autres se traduit en commençant et en révélant quelque chose de nouveau.

[122] Pour le reste du chapitre, le terme « action » réfèrera à l'action politique, et non à l'action soumise à d'autres domaines.

La condition de la natalité s'articule à celle de la pluralité au travers de l'action (et de la parole) – pour Arendt, toute personne libre est capable de grandeur héroïque ; en ce sens, le monde est structuré par un récit d'actions passées, présentes et futures, lesquelles sont toujours imprévisibles. L'action, grande oubliée de la tradition philosophique occidentale selon Arendt, déroute la philosophie de l'Histoire, car elle entrave l'unification d'un sujet unitaire de l'Histoire ; tout comme son manque de garantie est problématique pour la philosophie politique, dont la volonté, déjà présente chez Platon et Aristote, de trouver des préceptes solides et applicables à la vie en cité est inopérante si on prend en compte le caractère de l'agir. L'idée du sage, du chef ou du guide a été réfléchie dans la tradition occidentale comme une personne souveraine de son pouvoir et capable de l'appliquer. La catégorie de l'action telle qu'Arendt tente de la sortir de l'oubli de la tradition ne permet pas un socle aussi solide et durable du monde politique que celui associé à une souveraineté du pouvoir telle qu'elle est pensée à travers la figure du chef ou du sage. Aussi, et contrairement à la fabrication qui peut se développer dans l'isolement et dans le contrôle, l'action n'est jamais possible sans autrui et ne garantit rien. Cette intrication dans le réseau des affaires humaines fait de l'action, et donc du fondement de la vie politique, un élément tragique, car, nous le verrons, sa fragilité est consubstantielle de sa puissance. Dès lors, comment trouver une mesure possible pour l'action ?

3.2.1 Fragilité de l'action et de l'acteur : quand agir, c'est aussi pâtir

Afin de bien poser la problématique de la mesure de l'action, il faut d'abord comprendre en quoi l'acteur est vulnérable face à l'agir, mais aussi face aux autres qui le regardent. On a souvent lu chez Arendt un éloge de l'acteur, qu'on a associé à tort à une forme d'exhibitionnisme (pensons, en outre, au livre *The Attack of the Blob* d'Hannah Pitkin), mais c'était se méprendre sur la difficulté de l'exposition aux autres, qu'Arendt, certes, nous invite à relever. L'action est une forme de naissance au monde : elle rend visibles ceux et celles qui, avant d'apparaître devant leurs pairs, étaient cachés. Il y a, chez Arendt, une pensée de la vulnérabilité propre à l'acteur (qui pâtit), à l'action (qui souvent échoue et disparaît) et au monde commun (qui est dépendant du consentement des acteurs à apparaître, agir et parler ; des spectateurs à voir ; des raconteurs d'histoire à écrire ; des autres à recevoir). Comme le mentionne Sang Ong-Van-Cung, avec « Arendt, on peut envisager que l'action politique est un devenir-visible et que la vulnérabilité est la

vulnérabilité de l'action commune » (2013, p. 50). Si Ong-Van-Cung émet des réserves quant à la capacité de l'approche arendtienne à prendre en considération l'invisibilité sociale comme socle de la vulnérabilité individuelle, il me semble que la démarche d'Arendt ne part pas de l'individu en lui-même, mais du mouvement propre au monde commun par lequel des acteurs apparaissent aux autres et disparaissent ensuite. L'acteur n'entre pas dans la catégorie « individu », car lorsqu'il agit, il prend une initiative qui « peut être stimulée par la présence des autres […], mais [son action] n'est jamais conditionnée par autrui » (*CHM*, p. 233). Les acteurs ont tous « leurs identités personnelles uniques » (*Ibid.*, p. 236). L'acteur, par ses actions et ses paroles, apparaît au monde en révélant du nouveau, il intègre le réseau des relations humaines déjà existant, il met le monde en mouvement, il crée par son action de la surprise. L'action peut créer des rapports, changer les données d'une situation, avoir des effets illimités et transformer les multiples réseaux humains d'une manière qui dépasse infiniment l'acteur ayant accompli l'action et, aussi, les institutions humaines. L'action peut dépasser toutes les limitations du monde humain. Ainsi, l'acteur, parce qu'il introduit du nouveau, apparaît aux autres, mais cela ne veut pas dire qu'il reste indemne. L'acteur « n'est jamais simplement agent, mais toujours et en même temps patient » (*Ibid.,* p. 248). En ce sens, affirmer la fragilité de l'agir implique nécessairement une conception de la précarité du monde commun et de la vulnérabilité de l'acteur. Comme le mentionne Valérie Girard, si l'action « offre le paradigme politique de la fragilité[,] cette fragilité caractérise tous les domaines de la vie humaine, dès lors que la moindre parole peut modifier des vies, et que son sens et son effet sur autrui ne sont pas maîtrisés, dépendant de ce qu'il est en mesure d'entendre » (2011, p. 81). C'est ce que je tenterai d'illustrer à partir d'une lecture tragique de l'action chez Arendt.

Dans *Condition de l'homme moderne*, Arendt avance que « [f]aire et subir sont comme les deux faces d'une médaille, et l'histoire que commence un acte se compose des faits et des souffrances qui le suivent » (*CHM*, p. 248). Bien que le « héros » de l'action soit l'agent qui a contribué à l'avènement de péripéties historiques, on ne peut réduire l'action à la volonté du héros – les conséquences et les effets de la première dépassant infiniment le pouvoir du second. On peut même aller plus loin, car l'action elle-même crée des effets infinis et peut résulter en une multitude d'autres actions ou de processus, comme le rappelle Étienne Tassin : « Ce qui commence ainsi ne connaît pas de fin : le

développement de l'action échappe à l'agent comme l'agir lui-même, dans sa visée, ne s'accomplit pas de soi, elle paraît sans terme assignable. L'action échappe à elle-même » (1999, p. 401). L'histoire d'Œdipe est à ce titre exemplaire et elle nous invite à réfléchir au sens contingent de l'histoire, lequel ne peut être réduit à un déterminisme ou à un nécessitarisme, ainsi qu'à l'indétermination des actions. C'est en tentant de fuir l'avenir qui lui fut annoncé qu'Œdipe réalise l'outrage et consomme sa destinée. Œdipe agit sans pouvoir cerner le sens de ses actions ni celui de l'histoire dans laquelle il pâtit. Ses actions ne sont pas transparentes à lui-même. Plus encore, selon Tassin, l'ambiguïté des situations et l'ambivalence des actions dans l'*Œdipe roi* révèlent l'impossible souveraineté de l'individu à la fois sur sa propre vie et sur celle de la cité. L'intention d'un acteur, aussi bonne soit-elle, ne peut prévaloir sur les effets de l'action, considérant que les résultats sont inséparables d'un ensemble de réseaux d'influences et de réappropriation dont personne ne peut contrôler les retournements. Le matérialisme, pour Arendt, a souvent fait l'impasse en théorie politique des réseaux humains en niant l'intangibilité pourtant effective de leurs effets. Le fait que l'agir n'atteint presque jamais son but et que l'acteur n'est pas possesseur de lui-même relève en partie de ce que les deux éléments s'incarnent avec les autres – au sens où les conflits de volonté, d'interprétations et d'actions contribuent à transformer les effets d'une action du but qui y était associé. Tout cela dépossède l'acteur de sa soi-disant souveraineté individuelle en le révélant dans une identité qui ne correspond pas nécessairement à celle qu'il prétend être sienne.

Comme l'acteur ne peut être connu profondément (dans son intériorité), mais seulement vu (et entendu), comme il n'y a pas une logique permettant de comprendre le sens de l'histoire qui s'y joue avant qu'elle ne se termine, cela implique, pour saisir ces aspects tragiques du politique, une reconfiguration des modes d'appréciation de la vie politique. En effet, le tragique du politique révèle la contingence historique : les acteurs ne découvrent qu'après coup le sens de leur propre action. Le tragique révèle également la subordination des intentions personnelles à l'action : l'acteur est associé à son agir (et cela même si, lorsqu'il prend conscience des effets de son action, il aimerait se détacher d'elle). Ainsi, comme l'affirme Tassin, le tragique du politique se comprend au-delà de la réussite ou de l'échec :

> La réussite est toujours accidentelle. Telle est l'inéluctable leçon de la tragédie ; et l'effet du maléfice de la vie à plusieurs. Si l'échec tient avant tout à l'agir à plusieurs,

> au fait des autres, alors c'est dans ce fait des autres – dans la pluralité dont Hannah Arendt dira qu'elle est un fait mondain, une loi terrestre et une condition humaine – et dans l'agir qu'il conditionne, qu'il faut chercher ce qui rend compte du fait qu'il n'y a rien de *désespérant* dans cet échec annoncé (2012, p. 61 ; l'italique est de moi).

À l'instar de ce que Camus affirme sur la contradiction propre à l'absurde[123], le tragique peut échouer, mais cela n'est pas pour autant *désespérant*. Lorsque nous agissons, nous nous inscrivons dans un entremêlement de positions, de situations et de contingences du fait même que l'action advient *avec les autres*. L'acteur révèle par son action une certaine puissance, mais cette puissance ne lui appartient pas en propre. En tant que personne, l'acteur est lié à la fois aux effets de son action *et* aux autres. L'action transpose l'acteur dans l'extériorité. L'acteur dépend, pour ainsi dire, des autres : il est confirmé par leurs regards, par leurs réactions et par la signification qu'ils accoleront à son action. Lors de la victoire d'une action, on peut associer ce prestige à l'acteur qui l'aura révélé, mais ce dernier ne l'a pas construite. La réussite ou l'échec d'une action est plurivoque et façonné par l'ensemble des liens humains en jeu ; tout le contraire, donc, de la technicité du faire qui n'implique pas la présence des autres et dont le succès ou l'échec peuvent être attribués à la maîtrise d'une personne sur son milieu[124]. L'action ne permet pas la maîtrise du faire, son caractère illimité, éphémère et périssable empêche de l'objectiver dans le règne des moyens et des fins.

Les développements d'Arendt sont tout à fait corroborés par l'analyse de Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* sur l'ébauche de la volonté dans les tragédies. Vernant prend soin de poser la conception moderne de la volonté afin d'illustrer le contraste avec celle qui est illustrée dans les tragédies antiques. La volonté telle qu'elle s'incarne à notre époque se déploie à partir d'une conception unitaire du sujet, lequel est autarcique dans ses rapports avec les autres, puisqu'il est le centre de sa propre appréhension du monde, tout comme il est le producteur de ses actions.

Ce faisant, cette conception de la volonté fait de la personne un être autonome, responsable et cohérent dans une permanence à lui-même qui se maintient tout au long de son histoire. Au fond, la volonté moderne pour Vernant s'inscrit dans une incitation à *se*

---

[123] L'absurde est le contraire du suicidé : si l'absurde fait perdre l'espoir (au sens où il invite à être attentif au moment présent, sans chercher un réconfort dans l'avenir), il n'est pas désespoir. Voir chapitre 1.

[124] La question du faire sera problématisée davantage au chapitre 5.

décider pour *se* réaliser. Dans la tragédie grecque, l'acteur n'est pas volontaire, sans être tout à fait passif. Les héros réfléchissent à leurs options sur scène devant les spectateurs. La notion d'intention de l'acteur apparaît dans les tragédies, tout comme l'idée que la culpabilité et la faute face aux actions peuvent être imputables à l'acteur ; or, on voit chez Œdipe combien la conception de l'acteur diffère et que l'imputabilité doit être réfléchie différemment. En effet, dans les tragédies, l'ordre humain est toujours surpassé par un autre ordre (qu'il s'agisse des dieux ou du destin). Œdipe tente, sous l'effet de la nécessité, d'échapper à son destin. Ses actions sont subies et issues d'un ordre qui le dépasse, bien que sa dernière action, lorsqu'il décide de se crever les yeux, soit peut-être la seule qui soit véritablement de son ressort (quoiqu'elle fût, là encore, suggérée par Apollon). Aussi, la volonté dans la tragédie grecque se comprend comme relationnelle, à l'opposé de la volonté autarcique moderne :

> LE CORYPHÉE : *Oh ! qu'as-tu fait ? Comment as-tu donc pu détruire tes prunelles ? Quel dieu poussa ton bras ?*
>
> ŒDIPE : *Apollon, mes amis ! Oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux !*
>
> *Que pouvais-je encore voir dont la vue pour moi eût quelque douceur ?*
>
> […]
>
> ŒDIPE : *Ah ! Quel qu'il fût, maudit soit l'homme qui, sur l'herbe d'un pâturage, me prit par ma cruelle entrave, me sauva de la mort, me rendit à la vie ! Il ne fit rien là qui dût me servir.*
>
> *Si j'étais mort à ce moment, ni pour moi ni pour les miens je ne fusse devenu l'affreux chagrin que je suis aujourd'hui.*
>
> LE CHŒUR : *Moi aussi, c'eût été mon vœu.*
>
> ŒDIPE : *Je n'eusse pas été l'assassin de mon père ni aux yeux de tous les mortels l'époux de celle à qui je dois le jour ; tandis qu'à cette heure, je suis un sacrilège, fils de parents impies, qui a lui-même des enfants de la mère dont il est né ! S'il existe un malheur au-delà du malheur, c'est là, c'est là, le lot d'Œdipe ! (Sophocle,* 1973, p. 230)

C'est parce qu'il est coupable de ses choix et, en même temps, jouet du destin qu'Œdipe se crève les yeux, espérant ne plus voir la cité aimée et « baisser les yeux » (*Ibid.,* p. 231) à jamais sur les souillures commises. Œdipe a failli dans l'action, mais il n'est pas plus coupable que victime puisqu'il lui manque cette force d'individualité propre à l'âge

moderne qui fait de l'acteur celui qui domine l'agir. Selon Vernant, dans la tragédie grecque, « ni l'individu, ni sa vie intérieure n'ont acquis assez de consistance et d'autonomie pour constituer le sujet en centre de décisions d'où émaneraient ses actes […] La décision ne met pas en jeu, chez le sujet, un pouvoir d'autodétermination qui lui appartient en propre » (1995, p. 73). En somme, la tragédie révèle la précarité de l'agent par rapport à l'action ; le héros apparaît devant les autres, mais son intériorité reste celle du « dénuement » (*Loc. cit.*), de la fragilité devant l'extériorité des dieux et des autres.

Explorant toute la question de la souveraineté et de la responsabilité, Vernant l'énonce de façon très claire :

> […] dans quelle mesure l'homme est-il réellement la source de ses actions ? Lors même qu'il semble en prendre l'initiative et en porter la responsabilité, n'ont-elles pas ailleurs qu'en lui leur véritable origine ? Leur signification ne demeure-t-elle pas en grande partie opaque à celui-là même qui les commet, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte, mais plutôt l'acte qui, révélant après coup son sens authentique, revient sur l'agent, éclaire sa nature, découvre ce qu'il est, et ce qu'il a réellement accompli sans le savoir (*Ibid.*, p. 71).

La tragédie dévoile l'intrication d'un ensemble de forces qui minent la souveraineté de l'acteur ; ce dernier est souvent bien plus « embarqué » par son action qu'en contrôle de celle-ci.

D'ailleurs, l'acteur peut lui-même pâtir des effets de sa propre action, considérant qu'il ne peut prévoir les suites de cette dernière sur les autres et la manière dont ses pairs réagiront. Tout comme une petite action peut changer les modalités du monde et faire apparaître quelqu'un qui n'avait pas prévu ou essayé d'être sous les regards. C'est en ce sens que, parfois, « l'acte le plus modeste dans les circonstances les plus bornées porte en germe la même infinitude, parce qu'un seul fait, parfois un seul mot, suffit à changer toutes les combinaisons de circonstances » (*CHM*, 2009, p. 249). Nous sommes, ici, du côté de la démesure de l'agir politique, qui rend l'aspect tragique de la vie politique. L'imprévisibilité des résultats d'une action est au cœur de cette fragile puissance constituant une pensée politique tragique. Ainsi que la conçoit Vernant, « [l]a tragédie exprime cette faiblesse de l'action, ce dénuement intérieur de l'agent […] le héros, alors même qu'il se décide par choix, fait presque toujours le contraire de ce qu'il prévoyait accomplir » (1995, p. 73-74). Dans l'agir, la révélation du héros ne peut être confondue avec l'auteur de l'histoire, tout comme le héros ne doit pas être nécessairement associé à un être surhumain et dont les

qualités exceptionnelles en font un exemple au-dessus de la condition humaine générale. Le héros est secoué par les effets de sa propre action[125], dont il prend conscience seulement lorsqu'elle est terminée, vue et commentée par d'autres. C'est ce que nomme Arendt, dans *Vies Politiques*, le bouleversement tragique, qui est la transmutation de l'agir en pâtir : « Le bouleversement tragique de cette répétition dans la plainte touche l'un des éléments fondamentaux de tout agir ; il établit le sens et cette signification permanente qui, dès lors, entre dans l'histoire » (*VP*, 2012, p. 31).

On pourrait avancer que la vulnérabilité de l'acteur dans la tragédie est une question de contexte historique, et que la modernité, dans sa conception volontariste et souveraine de l'individu, pallie les premières ébauches antiques de la vie en cité. C'est ici, il me semble, que la pensée d'Arendt, dans ses résonances avec les tragédies grecques, nous permet de réfléchir à la fragilité de l'acteur et de l'action dans un contexte moderne. Ce que je veux montrer, plus précisément, renvoie à la posture du héros : l'époque moderne a souvent eu tendance à encenser l'acteur et à le considérer comme souverain de ses actions. Dans cette optique, l'admiration des grandes actions est remplacée par l'admiration envers les grands acteurs ; bien que la distinction entre les deux soit mince, et parfois peu développée par Arendt elle-même, passer du premier au second tend à modifier le souci pour le monde commun en volonté de paraître fort et glorieux. Or, comme nous venons de le voir, la puissance n'est jamais l'affaire d'un seul acteur : en soi, l'acteur est d'abord fragile et vulnérable, même lorsqu'il accomplit de grandes actions. L'action, dès qu'elle apparaît au monde, a une vie en propre : elle se détache de l'acteur. L'acteur est un médium, une *médiation*, qui fait advenir l'action au monde : une fois que l'action est incarnée dans le monde, l'acteur ne la contrôle plus.

3.2.2 L'action pour le monde

Même lorsqu'elle échoue, l'action peut ouvrir de nouveaux espaces d'apparition, inspirer de nouvelles singularités à se joindre au monde commun, donner naissance à de nouvelles luttes et créer de nouvelles reconfigurations du sens. Plutôt qu'en termes de réussite ou d'échec quant à la réalisation de ce qui était projeté dans l'action (critères par

[125] Contre l'époque moderne qui cultive l'idolâtrie du génie exceptionnel, Arendt rappelle que le terme *hèrôs* chez Homère désignait les hommes libres qui avaient pris part à l'épopée. Loin du courage viril, était *hèrôs* celui ou celle qui faisait le choix de quitter son monde privé pour entrer dans le monde public, s'exposant alors au regard de tous et toutes et à la vulnérabilité de l'agir.

ailleurs tout à fait pertinents dans le domaine de la fabrication, où les buts et les moyens régissent la technique, mais qui, lorsqu'ils sont attribués à l'agir, empêchent le déploiement du sens de l'action), il faut juger l'agir sur le mode des possibilités de nouvelles apparitions ouvertes (soit la capacité révélatrice de l'action) et la perpétuation du monde commun (en tant que l'action est une puissance liant les personnes entre elles), bref, à partir de l'institution renouvelée du monde commun[126].

Pourtant, c'est par la puissance de l'action que le sens transporte et transforme le monde. Plutôt que de simplement ajouter ou détruire des objets du monde (à l'instar du faire), l'agir transforme le monde, il le reconditionne en permanence. Comme le note Arendt en 1952 dans son journal de pensée :

> La transformation qui, dans l'action, est pleine de sens, aboutit ici au processus de production et de consommation constamment changeant qui, en tant que tel, est complètement absurde. Tout se passe comme si, au lieu d'installer une chambre pour y habiter et de l'aménager en fonction de la vie qu'on menait précédemment, on y introduisait et on en faisait constamment sortir des objets, comme si on la remplissait et la vidait (2005, p. 313).

Toute vie est conditionnée par les choses ; cela dit, le monde de la fabrication des choses, parce qu'il est maîtrisable et procédural, tend à se substituer au monde de l'action. De cette transformation procède, notamment, le désintéressement des personnes envers le monde commun, au sens où chacun veille davantage à la défense de ses intérêts privés plutôt qu'à revendiquer ce qui est indispensable à l'existence de toutes et tous et qui se traduit par un souci pour le commun. Pour reprendre la belle formule d'Étienne Tassin : « La démesure qui frappe l'action ne nous interdit-elle pas de reconnaître en l'instauration d'un monde commun la mesure du politique ? » (1999, p. 262). On peut aborder la question de l'action et de sa mesure à partir des principes dévoilés par l'action et par la notion de souci du monde.

---

[126] Aussi, pour Arendt, la volonté de transformer le monde comme si on le « faisait » se retrouve dans deux tendances : « 1) la tentative totalitaire de parachever cette "transformation" par le "moule" politique ; l'action et la transformation y deviennent absolument impossibles ; 2) l'instinct de destruction de tout ce qui est objectif, inhérent au faire, l'entraînement du faire et des objets fabriqués avec leur possibilité d'éternité dans un flux de transformation, où tout est consumé, conformément au travail et au "processus de métabolisme" en constante accélération » (*Journal de pensée 1*, Seuil, 2005, p. 312-313). Nous reviendrons au chapitre suivant sur la question du faire. Mentionnons rapidement qu'Arendt ne méprise pas le *faire* en soi. Pour elle, les choses sont les conditions de la vie humaine, et la fabrication permet de faire du monde un chez-soi, tout comme ce chez-soi conditionne la manière d'être humain.

Comme nous venons de le voir, à l'image d'Œdipe, l'acteur chez Arendt est à la fois innocent et coupable. Coupable des conséquences de son action, et innocent car ses intentions étaient (peut-être) tout autres. Parce que l'acteur est nécessairement pris dans un ensemble de rapports et de relations afin d'être vu et, donc, afin d'advenir comme acteur, le fait même d'agir implique la fragilité sur (au moins) deux plans. D'une part, l'acteur se meut toujours en compagnie d'autrui. Il est à la merci du regard des autres, le temps que dure l'action. Comme nous l'avons vu, à l'image des actions au théâtre, une action politique sans visibilité, sans spectateur, est une action qui n'existe pas, car il n'y a personne pour en saisir le pouls avant qu'elle ne s'évanouisse. L'action devient manifeste seulement dans sa visibilité aux autres, elle n'advient réellement que si elle est vue. Partant de là, c'est dans son apparaître à autrui que l'action révèle les principes qui l'animent. En soi, l'action n'est orientée par aucune autre finalité qu'elle-même ; sa fin se confond avec son moyen. Le sens de l'action est dévoilé par son principe ; mais celui-ci ne peut apparaître que lorsqu'une action l'incarne. Ainsi, le principe est inhérent à l'action. Il ne peut jamais induire l'action, mais apparaît avec elle. Ce n'est pas le principe qui commande l'action, mais c'est elle qui le rend visible en se déployant elle-même. D'où le caractère radicalement impré-*visible* de l'action : on ne peut prévoir les principes qui l'animent avant qu'elle ne se révèle. C'est pourquoi, pour Arendt, « [l]a manifestation des principes ne se produit que par l'action : ils sont manifestes dans le monde aussi longtemps que dure l'action ; mais non plus longtemps […] La liberté ou son contraire apparaissent dans le monde chaque fois que de tels principes sont actualisés » (*CC*, 1989, p. 198). L'action est porteuse de sens, mais au travers du principe qu'elle révèle et non en fonction d'un principe qui l'aurait, lui, façonné.

En s'inspirant des anciens et plus particulièrement de *L'Iliade*, Arendt mentionne combien l'acteur politique doit, pour consentir à apparaître en public, faire preuve de courage, au sens où l'importance de sa vie demeure moindre que l'importance de l'action qu'il commet devant le regard de tous et toutes. Cette considération suppose une compréhension de la vulnérabilité de l'être humain ; c'est parce que nous sommes en partie constitués par le regard des autres, et que les autres nous apparaissent et nous bousculent jusque dans notre pensée et notre chair, que la sphère privée est si précieuse et importante. Le privé est le lieu protégé de relations uniques qui ne peuvent se créer et survivre en

dehors de ce lieu privilégié. Il en va ainsi de l'amour qui, « à la différence de l'amitié, meurt, ou plutôt s'éteint, dès que l'on en fait l'étalage » (*CHM*, 2009, p. 91). Bien que structurée par nos nécessités communes (qu'elles soient communes ne veut pas dire que les injustices soient exemptes de cette sphère, bien au contraire), la sphère privée ouvre aussi à des espaces de solitude qui constituent des moments pour se retrouver avec soi-même, « une chambre à soi » pour reprendre Virginia Woolf, qui permet de se réparer et de se préserver, l'espace d'un instant, de notre vulnérabilité intrinsèque face aux autres. Car l'exposition au domaine public présente toujours un danger, mais permet aussi de mesurer sa mortalité d'être humain à l'immortalité de l'héroïsme perpétué dans le temps au travers des récits[127]. C'est ainsi que s'édifie un monde fait d'êtres mortels, mais dont les exploits peuvent être immortalisés dans les mémoires[128]. Pour autant, si la pensée de l'immortalité dans la gloire des exploits racontés peut sembler un contrepoids intéressant au risque de l'action, ce n'est pas le prestige (bien qu'il puisse être important) qui donne la mesure de l'action, mais le monde.

En effet, l'action, dans son essence, implique l'abandon du souci de la vie en faveur du souci du monde ; il s'agit de se préoccuper davantage du monde que de soi, de manière à délaisser ses intérêts propres pour défendre ceux du monde. La mesure de la *praxis* ne se révèle pas dans le rapport à soi, mais dans le rapport au monde, tout comme la parole est jugée à l'aune de sa relation au monde. La grandeur, alors, renvoie à l'ensemble des effets

---

[127] Weil avait également vu l'importance des récits en tant qu'inspiration pour agir. Or, elle propose de repenser notre conception de la grandeur associée à certains récits. Pour elle, Napoléon est bien moins admirable que les cathares albigeois. Les récits doivent, selon Weil, inspirer une forme de grandeur qui n'est pas celle de la force mais celle d'un amour anonyme du monde et des autres. Nous reviendrons sur la notion de récit au chapitre 5 et sur la conception de l'amour anonyme au chapitre 6. Si Arendt ne propose pas une lecture aussi tranchée des différents types de récits, la conception weilienne ne distord pas la perspective arendtienne. Mentionnons notamment les vues d'Arendt sur la Révolution hongroise : « Si la tragédie de la révolution hongroise n'a eu d'autre résultat que de prouver au monde qu'en dépit de toutes les défaites et de toutes les apparences, cet élan politique existe encore, ses sacrifices n'ont pas été vains » (*CHM*, 2009, p. 279). De plus, à l'instar de ce que Weil conçoit sur l'*Iliade* et sur la lucidité d'Homère face à la force qui contamine vainqueurs comme vaincus, on remarque qu'Arendt apprécie « Homère [qui] choisit de chanter les actions des Troyens non moins que celles des Achéens, et de célébrer la gloire d'Hector, l'adversaire et le vaincu, non moins que la gloire d'Achille, le héros de son peuple » (*CC ; HC,* p. 819)

[128] L'aspiration à l'immortalité aura été, selon Arendt, travestie par le christianisme et subsumée par un désir d'éternité – celle de la vie après la mort, transformation qui a pour conséquence de négliger le monde commun. Cela dit, on retrouve encore dans sa pensée une certaine sensibilité pour l'immortalité présentée par les poètes ou, encore, par ceux et celles qui ont survécu à des tragédies. Nous y reviendrons au chapitre 5.

d'une belle action ou d'une belle parole dans le monde et est toujours tributaire du contexte particulier dans lequel elle se déploie. Que les protagonistes échouent, meurent ou s'exilent n'enlève rien à la vertu de leur action, d'autant plus si le malheur est de circonstance. Comme le dit Arendt :

> Si les paroles ont la même valeur que ce qui advient, si (comme il est dit à la fin d'*Antigone*) « les grands mots [sont] payés par les grands coups du sort », alors ce qui arrive est quelque chose de grand et digne d'une mémoire glorieuse. Que la parole en ce sens soit une sorte d'action, que le naufrage puisse devenir une action, lorsqu'on s'y oppose en répliquant à l'aide de mots, alors même qu'on sombre, c'est sur cette interprétation fondamentale que repose la tragédie grecque et son drame, son action (2007, p. 31).

Ce qui est intéressant ici, c'est de constater combien la lecture arendtienne des tragédies contraste avec l'idée d'un héros surhumain : ce n'est pas le triomphe de l'acteur qui est digne, mais sa réaction devant l'échec. La manière dont l'acteur s'oppose à son malheur sans être dégradé par ce dernier, la capacité de répliquer à la souffrance (même si cela est vain) donne à voir la beauté de la liberté humaine lorsqu'elle refuse les déterminismes.

Dès lors, comment se soucier du monde ? Nous l'avons vu, l'acteur n'est pas l'auteur de l'action, et son histoire ne sera racontée qu'une fois achevée. Le sens de l'histoire dans laquelle il agit est obscur à l'acteur lui-même, ce dernier doit donc « être prêt à risquer la révélation » (*CHM*, 2009, p. 237). Tout comme l'identité profonde de l'acteur demeure imperméable au spectateur : ce n'est pas son intériorité qui est vue, mais ses agirs, ce ne sont pas ses intentions qui sont visibles, mais les effets imprévisibles de son action, lesquels échappent à son contrôle. D'une certaine manière, agir exige d'accepter de se déprendre d'une part de son identité, car ce sont les autres qui concluront du sens de notre action et de ce que nous sommes en tant qu'acteur. En effet, « [l]e "qui" ne peut se dissimuler que dans le silence total et la parfaite passivité, mais il est presque *impossible* de le révéler volontairement comme si l'on possédait ce "qui" et que l'on puisse en disposer de la même manière que l'on a des qualités et que l'on en dispose » (*Ibid.,* p. 236 ; l'italique est de moi). En ce sens, le tragique met en scène quelque chose de non réifiable puisque le héros ne peut être identifié de manière objectivable par des traits « naturels » propres à sa personnalité ; ce sont ses gestes évanescents qui captent l'attention des spectateurs. Dans le tragique, « l'histoire est révélée par le chœur, qui n'imite pas et dont les commentaires

sont purement poétiques, tandis que les identités intangibles des agents de l'histoire, échappant à toute généralisation et par conséquent à toute réification, ne sont exprimables que par une imitation de leurs manières d'agir » (*Ibid.,* p. 246). Ce qu'Arendt laisse penser ici, c'est que le héros révèle une *praxis*, et non une identité façonnée ; l'agir qui est révélé advient au monde chaque fois qu'il est redéployé, mais il cesse dès qu'il n'est plus porté par quelqu'un. L'action portée dans les récits tragiques ne peut être consommée ou fétichisée, mais seulement habitée et pensée. De même, la démesure de l'agir, sa tendance à l'hubris n'est pas un fait de l'acteur, mais de l'action elle-même. C'est en ce sens qu'on peut à la fois affirmer la *vulnérabilité* de l'acteur et la *puissance* de l'action.

Revenons donc à ce que l'histoire d'Œdipe donne à réfléchir. Nous avons mentionné combien les actions d'Œdipe sont en contradiction avec ses intentions. Plus Œdipe agit et plus il s'enfonce dans ce destin qu'il cherche à fuir. Ignorant sa propre identité, il se révèle à lui-même par ses actions. On peut donc penser qu'Œdipe fait le choix d'agir et qu'il est l'auteur de ses actions. Pourtant, ce serait nier le caractère d'imprévisibilité de celle-ci, ce serait aussi faire fi de l'illimitation de ses effets. Au-delà du parricide et de l'inceste, du suicide de Jocaste, de la guerre civile, de la mort des frères, de l'arrivée au pouvoir de Créon, du meurtre d'Antigone et du double suicide d'Hémon et d'Eurydice, c'est bien Œdipe qui réalise l'écart incommensurable entre sa perception de lui-même et la signification de ses agirs. Cette conception classique de la tragédie correspond aux caractéristiques de l'action telles que réfléchies par Arendt. Le rapprochement ne s'arrête pas ici. En effet, si l'entrée dans la sphère publique implique un arrachement au monde des nécessités communes et de l'intime, c'est que l'acteur se sépare d'une part de lui-même : celle qui ne révèle pas de liberté et de distinction (les processus vitaux), celle qui ne peut être vue par les autres car elle relève d'un rapport de soi avec soi-même (l'intime), celle qui nous permet de saisir ce que nous sommes en propre pour nous-mêmes (l'identité). Œdipe, en ce sens, est un contre-exemple révélateur : persuadé qu'il savait *qui* il était, la dualité qui traverse le monde politique (soit cette contradiction entre le plan personnel de l'instigation de l'action et le plan collectif de ses imprévisibilités, de ses illimitations et de ses significations) ne lui apparaissait pas. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur Albert Camus, la conscience du tragique chez Œdipe apparaît lorsque ce dernier réalise qu'il n'a jamais été souverain et que son identité en tant qu'acteur dans le monde commun

ne peut être unifiée ; elle est, au fond, toujours déchirée entre les propres intentions de l'acteur et les effets de l'agir, entre la volonté et la réception qu'en feront les autres. C'est lorsque Œdipe prend conscience de qui il est et de ce qu'il a réellement fait que la contradiction tragique advient pour lui ; mais la contradiction entre ses actions et le monde, elle, est déjà consommée, ses effets illimités ont commencé avant qu'Œdipe ait eu pleinement conscience de ce qui se jouait. Au fond, saisir le sens tragique du politique permet à la personne d'élargir sa perception du monde, en prenant soin de porter son attention sur la pluralité des rapports, des relations et des logiques qui apparaissent et parfois bouleversent le monde humain. Comme le note Tassin, l'acteur incarne le « [t]ragique d'une conscience déchirée qui est celle de toute conscience politique, c'est-à-dire de n'importe quelle conscience qui se prend elle-même en vue depuis l'extériorité des autres, depuis la pluralité, dans l'horizon du vivre à plusieurs » (2012, p. 75-76). La difficulté, c'est que la conscience individuelle du tragique advient, la plupart du temps, après le tragique du politique, lorsque l'action a déjà eu lieu.

En ce sens, agir implique un certain courage. Paradoxalement, il me semble que ce courage renvoie aussi à de l'humilité : agir dans le sens qu'implique une compréhension tragique du politique, c'est accepter de laisser une partie de son identité chez soi et de se faire regarder par les autres, de se faire caractériser par eux selon ce qu'ils percevront des actions et de nos paroles, de se déposséder de la prétention à la souveraineté. Dès lors, et même si Arendt ne le théorise pas dans *Condition de l'homme moderne*, sa conception tragique de l'action implique de réfléchir à un mode d'attention particulier (et décentré de soi). Si l'acteur ne garantit pas le contrôle de l'agir, il importe, en effet, d'être attentif aux rapports et aux effets de l'action dans les réseaux des affaires humaines[129]. D'une certaine manière, le caractère de l'agir qui permet de lier les pluralités humaines entre elles est peut-être ancré dans le fait que, pour le meilleur ou pour le pire, l'agir implique une part de dépossession. Comme l'écrit Etienne Tassin :

> Dépossession et renoncement nous projettent dans des arènes plurielles où il nous faut agir avec les autres, eux-mêmes divisés, et accepter de faire ce que nous n'aurions pas voulu ; où il nous faut assumer que nos actions prennent un tour qu'on regrettera, mais qu'on ne pouvait pas prévenir, car c'est à ce prix qu'est possible une vie à plusieurs (*Ibid.,* p. 74).

[129] La question de l'attention sera réfléchie au chapitre 6.

En effet, le souci pour le monde commun implique la dépossession d'une partie de soi et de sa prétention à la souveraineté, car cette abnégation est ce qui permet d'entrer en relation avec les autres. Puisque la sphère publique est celle de l'apparaître, elle invite à porter son attention sur la signification de phénomènes qui peuvent être radicalement autres que ceux par lesquels nous entretenons notre appartenance. L'identité personnelle, prise au sens d'une identité originelle, peut instiguer une vision tronquée de la réalité phénoménologique et négliger des apparitions qui ne conviendraient pas à une certaine vision personnelle du monde, de façon à camoufler ces apparitions avant même qu'elles ne soient vraiment vues. Ce n'est pas un hasard si, par ailleurs, plusieurs anthropologues et philosophes des tragédies grecques mentionnent que la question de l'identité de soi et du sujet est postérieure à l'acteur tragique[130]. Le renoncement à une partie de soi est nécessaire pour l'avènement d'une posture tragique, c'est-à-dire vouée au monde. Cela ne résout pas la tension entre l'action et le monde. La posture tragique de l'acteur permet une plus haute perception des effets de son action et des réseaux qui font le monde. À l'inverse, l'acteur qui agit avec le sentiment de souveraineté et l'impression qu'il est en contrôle de son action est moins susceptible de percevoir ce qu'il fait, tout comme il est amené à concevoir l'agir en tant que faire contrôlable. Cette posture peut graduellement nier la pluralité du monde politique et ouvrir à une forme de démesure qui n'est plus du registre de l'action politique (en tant qu'elle a la potentialité de bouleverser le monde en créant et en modifiant des rapports), mais bien de la soumission de l'action à d'autres domaines de la vie. Dès lors, on enrégimente la liberté humaine à des logiques de fabrication.

En ce sens, la question de la renonciation d'une partie de soi par l'acteur implique de réfléchir à l'accord avec soi-même tel qu'Arendt le trouve dans la pensée socratique. Cette renonciation à soi part, d'abord, d'un arrachement à l'habitude et aux normes établies afin d'interroger le monde, les autres et soi-même. L'abnégation de sa prétention à la souveraineté est liée à la capacité d'étonnement devant la précarité, la contingence, la contradiction et l'incertitude de toute réponse. Tous ces éléments, soit l'étonnement, l'absence de réponse absolue et la vulnérabilité des significations, contribuent au dialogue

[130] Ainsi, pour Pierre Gravel, l'acteur tragique face à l'action révèle l'impossibilité « de se rendre égal, au point d'en réclamer la paternité, la causalité, la responsabilité, etc., bref, d'assumer proprement les connotations principales de *notre* concept de sujet » (1984, p. 95 ; italiques originaux).

(qu'il soit extérieur avec les autres ou intérieur avec soi-même). Ce dernier permet la vitalité de la pensée et de la cité. Aussi, la renonciation d'une part de soi se déploie dans le mouvement de la pensée et du dialogue, et implique l'incertitude, à l'image de ce qu'Arendt associe à la pensée socratique :

> Ces pensées figées, semble dire Socrate, sont tellement pratiques à l'usage qu'on peut s'en servir tout en dormant ; mais si le vent de la pensée, que je vais maintenant se faire lever en vous, vous arrache à votre sommeil, vous réveille pour de bon et vous rend plein de vie, vous verrez que vous n'avez que des incertitudes à quoi vous raccrocher, et que ce qu'il y a de mieux à en faire c'est de les partager avec les autres (*VE* 1, 1992, p. 200).

Arendt voit en Socrate un héros en quête de signification, un amoureux de la sagesse. L'examen critique au cœur de la pensée socratique n'est pas une activité exempte de danger, car il implique de réfléchir aux règles communes plutôt que de revendiquer la détention de ces règles. La vitalité de la cité et la capacité des citoyens à réfléchir aux normes qu'ils instituent sont donc inversement proportionnelles à la prétention des individus à posséder ces normes ; aussi la vitalité se fait-elle au détriment de la certitude, tout comme la pensée contrarie l'assurance.

Si Arendt prend soin de distinguer l'*Apologie de Socrate* (où Socrate affirme combien il aime la vie, bien qu'il n'ait pas peur de la mort) du *Phédon* (où, selon Arendt, Platon aurait fait de Socrate un homme heureux de mourir et de quitter cette vie qui lui pèse ; *Ibid.*, p. 197), elle omet une caractéristique intéressante, selon moi, du dialogue socratique. En effet, dans ses toutes dernières paroles, avant de boire la ciguë, Socrate discute avec ses amis et se demande ce que pourrait bien être la mort. La beauté de la mort pourrait être, alors, celle d'entrer en société et de discuter avec les héroïnes et les héros du passé. Considérons ce passage de l'*Apologie* :

> Si, d'autre part, on fait société avec Orphée, Musée, Hésiode et Homère, à quel prix n'achèteriez-vous pas ce bonheur ? Quant à moi, je consens à mourir plusieurs fois, si ces récits sont vrais. Oh ! pour moi surtout, quel merveilleux passe-temps que de causer là-bas avec Palamède, Ajax, fils de Télamon, et tous les héros des anciens temps qui sont morts victimes d'un jugement injuste ! Je trouverais, je pense, un certain agrément à comparer mon sort au leur. Mais mon plus grand plaisir serait de passer mes jours à examiner et à questionner ceux de là-bas, comme je faisais avec ceux d'ici, pour voir ceux d'entre eux qui sont sages et ceux qui croient l'être, mais ne le sont pas. Combien ne donnerait-on pas, juges, pour examiner celui qui mena contre Troie la grande armée, ou Ulysse ou Sisyphe ou tant d'autres, hommes ou femmes, que l'on pourrait nommer ? Causer avec eux, vivre avec eux, les examiner, serait un plaisir indicible. (1985, p. 82)

Il y a ici, dans la pensée socratique, une admiration envers les personnes qui se sont dévouées pour la cité et qui ont perdu. Précisons davantage, car Socrate était en accord avec lui-même pour boire la ciguë plutôt que de bafouer les lois de la cité. Les deux textes de Platon ne rapportent pas de moments conflictuels de Socrate avec lui-même (au contraire, le calme serein dont faisait preuve Socrate est mentionné à maintes reprises). Cela est admirable, mais peut-être moins représentatif du processus parfois douloureux de dépossession qu'implique le souci pour le monde commun. Les récits tragiques sont ici plus pédagogiques, car ils sont plus « réalistes » quant à la souffrance et aux difficultés du renoncement à soi. Ainsi, Antigone agit pour la justice, mais son sacrifice n'est pas sans heurt, sa marche funèbre est saccadée par ses pleurs ; Prométhée, torturé, hurle contre ses bourreaux ; Électre, humiliée, est habitée par sa haine envers sa mère et l'amant[131].

Bref, ce que j'aimerais suggérer, c'est que ce n'est pas l'harmonie entre soi et soi qui est première dans la conception tragique du politique, mais l'harmonie entre soi et le monde. Cette harmonie implique souvent une relation déchirée à soi-même, une part de soi qu'on consent à faire souffrir. La cohérence du rapport à soi s'exprime alors, parfois, par un reniement d'une part de sa personne au service du monde, dans le fait de se préoccuper davantage du monde que de soi[132].

Celui ou celle qui accepte de paraître devant les autres consent également à être lu peut-être autrement que prévu. Dans cette idée de la fragilité de l'acteur, de son dévouement pour le monde et de l'incertitude de son action sur le monde, la perspective d'Arendt permet de répondre à celle de Castoriadis pour qui « [l]a saisie tragique, c'est la saisie de cette contradiction ultime : rien ne vaut la vie, mais si rien ne vaut plus que la vie, alors la vie ne vaut rien » (2004, p. 103). Nous l'avons vu en rappelant brièvement les sacrifices de Socrate, d'Antigone ou de Prométhée, la contradiction tragique, chez Arendt, se déploie entre l'acteur et le monde ; agir tout en étant incertain de ce que cela fera du monde, mais le faire pour le monde quand même. L'action, caractère illimité et foncièrement acosmique, ne vise pas le monde, sa démesure n'est pas *du* monde et,

---

[131] Voir chapitre 2.

[132] Ce qui ne veut pas dire que le soi, le dialogue du deux-en-un et l'accord avec soi-même n'est pas important, bien au contraire : il faut avoir un « soi » pour en faire le sacrifice. L'accord avec soi-même est préliminaire à la capacité de s'en déposséder. D'où, nous le verrons dans les prochains chapitres, l'importance majeure du privé pour le politique.

pourtant, elle est ce qui permet la révélation des pluralités et des liens qui font le monde. Comme le rappelle Étienne Tassin, la relation entre le monde et l'action chez Arendt est une :

> [a]udace double, à y regarder de plus près : car elle signifie, d'une part, que la condition de l'action peut entrer en contradiction avec la condition de l'œuvre, la pluralité avec l'appartenance-au-monde, au point de détruire le monde et les œuvres humaines ; et d'autre part, que l'action concertée des hommes ne trouve pas son fondement dans l'appartenance-au-monde (2001, p. 55).

Dans cette tension entre l'action et le monde, il s'agit de prendre la mesure de ce qui résultera de l'action pour le monde commun, mais cette mesure se décline à partir d'un certain arrachement de l'acteur à ce qu'il croyait lui appartenir en propre.

Pour autant, cela ne garantit évidemment pas une action vertueuse, d'une part puisque le monde est regardé de manière plurielle, l'angle à partir duquel on observe du monde est toujours particulier et dépend de notre position par rapport à lui ; d'autre part, puisque l'action est incommensurable à toute rationalité calculatrice, elle incarne une puissance toujours imprévisible, dont rien ne peut être prédit avant son émergence dans la sphère du visible. Ainsi, si l'agir se déploie depuis la position précise de l'acteur, il ne peut pas être balisé par des principes restrictifs qui l'orienteraient vers une fin définie ; il est une contingence absolue, et c'est toujours rétrospectivement, lorsque l'action s'évanouit, qu'on tente de baliser l'agir dans une signification et qu'on l'intègre dans un sens logique. En bref, on constate ici que l'acteur est, à l'instar des tragédies, dans une posture de non-souveraineté : paradoxalement, cette non-souveraineté, en le dépossédant du sentiment de contrôle, cultive sa relationnalité au monde.

Chapitre 4 :
Arendt et la question des émotions

Nous l'avons vu, l'action est ce qui permet le monde et qui, lorsqu'elle est détournée du domaine politique, peut le détruire ; tout comme le monde est ce qui est nécessaire à l'inscription mondaine de l'action et ce qui est révélé par l'action elle-même. Le monde commun implique une certaine mesure et une vertu de modération. Bien qu'Arendt ne le mentionne qu'une seule fois dans la *Condition de l'homme moderne*, elle ne pèse pas ses mots et affirme que la modération est une des vertus les plus importantes en politique : « [L]'antique vertu de modération, du respect des limites, est bien l'une des vertus politiques par excellence, de même que la tentation politique par excellence est certainement l'*hubris* » (*CHM,* 2009, p. 215). Considérant la tendance illimitée de l'action à créer de nouveaux rapports de relations et de réactions, et du fait qu'elle révèle une puissance imprévisible, la vertu de modération s'inscrit dans une prise en compte de la fragilité des institutions humaines, à l'instar de la fragilité de toutes les affaires humaines. D'autre part, puisque la liberté est action et que celle-ci est politique, la démesure est, en ce sens, *aussi* politique. Cette liberté qu'Arendt associe à la capacité d'agir ne doit cependant pas être assimilée à la souveraineté de soi. C'est d'ailleurs une des erreurs de la tradition philosophique (si on omet les courants stoïciens, lesquels prônaient le non-agir afin de se protéger des dangers de la liberté). Aussi, selon Arendt, « s'il était vrai que la souveraineté et la liberté sont identiques, alors bien certainement aucun homme ne serait libre, car la souveraineté, idéal de domination et d'intransigeante autonomie, contredit la condition même de pluralité. Aucun homme ne peut être souverain, car la terre n'est pas habitée par un homme, mais par des hommes » (*Ibid.*, p. 299). Mesure et démesure sont donc en tension. Mais cette tension doit être maintenue dans un perpétuel équilibre, précaire et difficile.

Dans cette optique, je propose de lire le récit arendtien de la Révolution française comme celui d'une prudence envers l'usage de l'illimité dans le domaine de l'action, notamment en ce qui a trait à l'usage des émotions en politique. Plusieurs auteurs ont montré combien était problématique la thèse d'Arendt selon laquelle la sphère privée relevait d'un lieu apolitique, voire même parfois antipolitique ; tout comme la conception

de l'acteur chez Arendt peut apparaître, pour reprendre les termes d'Hannah Pitkin, comme des enfants, « *little boys clamoring for attention ("look at me! I'm the greatest!" "No, look at me!") and waiting to be reassured that they are brave, valuable, even real… Though Arendt was female, there is a lot of* machismo *in her vision* » (1994, p. 281). D'autres auteurs ont également des réserves concernant la conception grecque de l'action politique chez Arendt. Ainsi, selon George Kateb, Arendt défend une vision agonistique du politique, qu'elle dépouille de tout contrôle moral, notamment des influences modératrices inhérentes à l'amour, la compassion, la pitié, la bonté. Considérer l'action comme puissance qui ne peut être encadrée par la morale risque en fait de « *too easily accomodate great substantive evils* » (1984, p. 31). En analysant le récit arendtien de la Révolution française, je tente de montrer qu'au contraire, Arendt avait un souci pour l'immodération de l'action et ses effets potentiellement dévastateurs.

Cela dit, les interprétations de Pitkin sur le machisme de l'acteur chez Arendt et celles de Kateb sur l'aspect agonistique qu'on retrouve dans sa conception de l'action demeurent tout de même justes, dans une certaine mesure. En effet, si on lit Arendt dans la perspective de la tradition libérale de l'individu qui est majoritairement la nôtre, il est vrai que la pensée arendtienne semble porter peu de considération aux émotions et à leur importance, tout comme elle paraît promouvoir l'idée d'un acteur politique tout à fait centré sur lui, sur la volonté d'être vu et admiré. Dans cette conception, on associe trop étroitement l'action et l'acteur. Or, lorsqu'on lit Arendt depuis l'approche phénoménologique qui est la sienne, l'être de la personne qui agit n'importe pas, puisque dans le domaine politique, l'apparaître prend la place de l'être ; si l'acteur a un certain contrôle sur sa manière d'apparaître aux autres, il s'agit là d'un contrôle partiel seulement car, au fond, l'acteur n'est pas souverain de l'action auquel il est associé. Dès lors, chaque action qui permet d'ajouter du sens au monde se joue lorsque l'acteur parvient à maintenir une certaine mesure entre l'arrachement à soi et le dévouement au monde. C'est dans cette tension, précisément parce que l'arrachement à soi implique le consentement à autre que soi et permet l'articulation de la différence, que la puissance d'un agir à plusieurs est possible. Comme l'explique Francesco Fistetti : « Cette "puissance" s'est exprimée dans l'idéal d'une citoyenneté active, d'auto-gouvernement et d'autonomie politique qui fait de la démocratie une pratique politique dépassant la conception libérale standard du peuple pour le

peuple » (2008, p. 114). La conception arendtienne ne peut être comprise dans la perspective de l'individu et de la souveraineté : elle est une pensée du monde et des pluralités humaines qui font et défont ce monde.

En proposant une lecture d'Arendt ancrée dans l'idée du tragique, je tente de montrer que l'acteur pâtit et subit plus qu'il ne jouit de la gloire. Deux points, notamment, sont à rappeler : premièrement, la gloire de l'acteur ne peut advenir qu'une fois l'action terminée, et souvent l'admiration découlant des grandes actions se développe après la mort de l'acteur. Deuxièmement, l'acteur est seul et livré au jugement des autres. Ce n'est pas son « moi, regardez-moi ! » qui est en jeu dans l'agir, tout au contraire l'acteur est dépossédé de son moi profond et livré à la représentation que se feront les autres de lui. Ainsi, comme le rappelle Robert C. Pirro :

> *What Arendt found most striking and promising about eras of radical political transformation was "the regular emergence" of local organs of self-government such as councils, communes, Räte, and soviets, not the rise of charismatic leader. In line with her affirmation of council forms of democracy, Arendt conceptualized a kind of political heroism that had more to do with citizens […] than with an aspiring leader's exercise charismatic influence. If a theory of tragedy is at work in Arendt's writings, it is at work in the service of a specifically democratic sort of political heroism.* (2010, p. 182-183)

Comme le rappelle Pirro, Arendt n'encense jamais, ou bien rarement, des héros charismatiques et meneurs de foule[133]. Les miracles de certaines actions politiques sont ancrés, au contraire, dans l'anonymat relatif des acteurs ; la commune, les *soviets* et la Révolution hongroise sont racontés et les personnes qui y ont agi sont admirées par Arendt, sans que cela tende vers la glorification individuelle.

Les révolutions mettent en scène la question du tragique et peuvent être réfléchies comme telles. Je reprendrai très rapidement certaines phrases d'Arendt, non pas en vue de résumer ses propos en détail : l'objectif ici n'est pas de faire une exégèse de l'*Essai sur la*

[133] Bien entendu, Arendt réfère quelques fois à Périclès, au travers des écrits de Thucydide. On peut considérer que le recours à ce personnage est une manière de donner du crédit à l'action, la grande ignorée de la tradition philosophique occidentale. En fait, Arendt est une des rares de son temps à se consacrer aux textes de plusieurs auteurs moins connus à cette époque. On peut penser, entre autres, à ses écrits sur Rahel Varnhagen, sur Walter Benjamin (on peut admettre sans difficulté qu'Arendt a travaillé à ce que l'œuvre de Benjamin ne tombe pas dans l'oubli), sur Hermann Broch, sur Rosa Luxembourg et sur Isak Dinesen. Par ailleurs, Arendt n'a jamais cherché à légitimer ces travaux sur ces personnes en mentionnant qu'ils étaient peu connus : ce n'est pas par la compassion qu'elle a rendu compte de ces œuvres, mais par leur pertinence propre et singulière.

Révolution, mais plutôt de faire ressortir le *ton* du récit arendtien et de montrer qu'à la différence de la Révolution américaine, l'illimitation de l'action dans la Révolution française oriente la lecture d'Arendt – comme si plus une action était puissante, plus elle devenait fragile, paradoxalement, et tendait à s'anéantir elle-même, emportant avec elle le monde commun. Pour Arendt, il est important de réfléchir « les échecs tragiques de la tradition révolutionnaire française » (*DR,* 2012, p. 98). En ce sens, Arendt permet de penser, d'une certaine manière, les critères d'une action possiblement mesurée qui ne s'autodétruirait pas. Ce faisant, elle observe chez Robespierre cette démesure politique, qui ne connaît ni borne ni limite. Les conséquences de la Révolution française sont, selon Arendt, « l'absence de loi, du "tout est permis" des sentiments du cœur, dont l'infinitude même contribua au déchaînement d'une vague de violence sans frein » (*Ibid.,* p. 138). Cette puissance incontrôlable dans la Révolution française, laquelle finit « par se mordre la queue » dans la terreur, peut être associée à l'entrée en jeu de la question sociale et à ses effets sur le lien humain. Ce faisant, nous aborderons brièvement la démesure dans la Révolution française à partir de la question sociale pour ensuite interroger le rapport aux émotions.

4.1 La question sociale

J'aimerais commencer par analyser le propos, plutôt étrange, d'Arendt à l'égard de la pensée de Karl Marx. En abordant la nécessité, les besoins vitaux et les processus cycliques qui y sont associés, Arendt affirme que Marx a contribué « plus que quiconque à renforcer la doctrine politique la plus pernicieuse de l'époque moderne, celle qui pose que la vie est le souverain bien et que le processus vital de la société est au cœur même de l'effort humain » (*Ibid.,* p. 94)[134]. On revient, d'une certaine manière, à l'aporie tragique soulignée par Castoriadis[135] que la pensée d'Arendt déplace : la vie n'est pas la saisie

[134] On peut d'ailleurs associer la réticence arendtienne envers le discours sur la vie et sa reproduction comme un précédent à ce que Foucault appelle « le biopouvoir », soit un ensemble de pouvoirs disciplinaires orientés sur les corps individuels et qui les formatent en objet de la politique. Voir Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, 2004. Voir aussi Giorgio Agamben, *Homo sacer,* 2003.

[135] « La saisie tragique, c'est la saisie de cette contradiction ultime : rien ne vaut la vie, mais si rien ne vaut plus que la vie, alors la vie ne vaut rien » (Cornélius Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce tome 1. D'Homère à Héraclite,* Paris, Seuil, 2004, p. 103).

ultime mais le monde, lequel permet la vie tout en la dépassant. Nous l'avons vu plus haut, agir dans le monde commun implique une certaine dépossession de soi afin de laisser apparaître le « qui » particulier dont nous sommes porteurs. Pour Arendt, l'apport de Marx est d'avoir présenté la misère et la nécessité comme des phénomènes politiques : « Si Marx a contribué à libérer les pauvres, ce fut non pas en leur disant qu'ils étaient la vivante incarnation d'une nécessité, historique ou autre, mais en les convainquant que la misère était en soi un phénomène politique et non un phénomène naturel » (*Ibid.,* p. 92). Selon Arendt, la place de Marx dans l'histoire politique est ambiguë. Si le premier Marx articule la liberté en termes politiques, le dernier Marx substitue à la liberté « le processus vital » (*Ibid*., p. 94). Arendt demeure sympathique à la sensibilité révolutionnaire du vieux Marx, mais déplore son ambition de vouloir élever sa pensée au rang de science, car « [p]olitiquement, ce développement le conduisit à une véritable capitulation de la liberté devant la nécessité » (*Ibid.,* p. 95). Le danger, dès lors, est de définir l'humain uniquement comme *animal laborans*, en faisant de la vie en général et de l'humain en particulier quelque chose qui doit être produit. Pour Arendt, le travail est cyclique, pénible, inscrit dans la nécessité et fait pour répondre aux processus vitaux, mais le propre de la liberté humaine est de savoir s'y soustraire (du moins pour un moment, dans certains lieux) : « Le fait est que la capacité humaine de vivre dans le monde comporte toujours une aptitude à transcender et à s'aliéner les processus de la vie » (*CHM,* 2009, p. 170). Or, selon elle, Marx accorde trop d'importance à l'économique, ce qui contribue à amplifier l'avènement du social au détriment du public et du privé. Aussi, pour le dire rapidement, le règne du social est celui du comportement : à partir de ce qui est commun à toutes et tous, soit les processus vitaux, il s'agit d'organiser, de prévenir et d'orienter les attitudes et les habitudes humaines. Le social constitue, à l'instar du politique, un espace public mais, contrairement à l'action, ce qui apparaît dans le social est prévisible. En effet, on substitue « d'abord le comportement à l'action et éventuellement la bureaucratie, la régie anonyme, au gouvernement personnel » (*Ibid.,* p. 84). De fait, la logique économique, pour Arendt, gangrène les sciences sociales qui « en tant que "sciences du comportement", visent à réduire l'homme pris comme un tout, dans toutes ses activités, au niveau d'un animal conditionné à comportement prévisible » (*Loc. cit.*). C'est en ce sens qu'Arendt attribue l'avènement du social à une « fiction communiste », car celle-ci fonctionne à partir de

l'idée d'une unité de l'espèce humaine. Le social vise la conformité du genre humain à un ensemble de lois. La publicité (on encourage ou dissuade certaines pratiques) n'autorise « qu'un seul intérêt et qu'une seule opinion » (*Ibid.,* p. 85) et contribue à transformer la sphère publique : la liberté d'agir, qui implique un arrachement à soi (et particulièrement par rapport à ses propres déterminismes) est remplacée par la science des comportements. Les actions (véritablement libres) peuvent, alors, être considérées comme des déviances.

La bureaucratie est la forme de gouvernement du social, dont la tâche est précisément celle de gestionnaire économique, elle fonctionne de manière plus ou moins anonyme, sans besoin d'un chef qui prenne des décisions, à moins de considérer les technocrates comme des chefs. Les choses se font d'elles-mêmes, elles suivent des processus, imposent « d'innombrables règles qui, toutes, tendent à "normaliser" ses membres, à les faire marcher droit, à éliminer les gestes spontanés ou les exploits extraordinaires » (*Ibid.,* p. 77). L'avènement d'une société gouvernée par le social transforme les divers groupes en masse uniforme ; l'égalité n'est plus celle du domaine de l'action, où chacun et chacune avait l'égale possibilité de montrer son « qui » particulier, mais une égalité de conformité dans laquelle les comportements, les besoins et les intérêts doivent s'intégrer à ceux prescrits par les sciences, la psychologie, la statistique et l'économie. On peut par ailleurs concevoir l'expression « gestionnaire de soi » comme emblématique d'une époque astreignant les personnes à se concevoir elles-mêmes en tant qu'individus façonnés par un ensemble de règles (s'appliquant au genre humain en général) : un bon gestionnaire de soi s'entretient en conformité avec les règles de performance proposées par le social.

En ce qui concerne le privé, Arendt conçoit cet espace comme le lieu de l'intime et de l'exceptionnalité des relations qui n'est pas, cependant, exempt d'injustices. Bien plus que « la condition évidente pour l'admission au domaine public » (*Ibid.*, p. 105), le privé est « l'autre face, sombre et cachée » (*Loc. cit.)* qui permet le domaine politique. Ce n'est pas un simple tremplin vers le politique car, sans la sphère privée, le politique n'existerait pas ; de même la personne, si elle n'a pas une place privée à elle, « cess[erait] d'être humain[e] » (*Loc. cit.*). Alors que le domaine politique se construit sur la liberté, l'aspect le plus important du privé est la relation à la nécessité, au sens où « elle sera toujours au premier rang des besoins et des soucis, elle préviendra aussi l'apathie, la mort de l'initiative qui menace avec tant d'évidence les collectivités trop riches » (*Ibid.,* p. 112). Loin de

penser l'élimination de la nécessité, Arendt croit que le privé, dans lequel chacune et chacun séjourne quotidiennement, doit être en lien intime avec la nécessité en tant qu'elle est le premier des biens pour la perpétuation de la vie, d'une part ; d'autre part, en tant qu'un rapport à la nécessité permet de mieux la distinguer de la liberté et d'avoir un regard plus attentif et aiguisé sur le monde commun. En effet, « l'élimination de la nécessité, bien loin d'entraîner automatiquement l'instauration de la liberté, ne fait que brouiller la ligne qui distingue la liberté de la nécessité » (*Loc. cit.*). Le privé, en plus de permettre un véritable rapport à la nécessité garant de la vie, est également la sphère où la personne peut s'offrir une retraite du monde et vivre sans être offerte au regard des autres, à leur jugement, à la publicité. Cet espace permet de former son individualité, sa pensée, tout comme il est le lieu de sentiments et d'émotions entre personnes qui exigent la promiscuité, tel que l'amour. L'amour, dans son essence, ne peut être publicisé sans perdre son authenticité ; si le domaine privé est celui de l'inégalité, c'est également celui de l'unicité des liens si particuliers qui unissent les personnes. La force de certaines émotions empêche la personne qui les vit de pouvoir en faire directement la publicité. Ce n'est pas qu'elles soient inintéressantes pour les autres, mais celles-ci, par leur intensité, demandent un travail de médiation[136].

En ce sens, dans une perspective phénoménologique, on peut dire que le privé est l'angle caché, mais bien réel, du monde ; tandis que le domaine public est l'angle visible du monde. Pour le dire dans les mots de Maurice Merleau-Ponty : « aucun objet, aucune face d'un objet ne se montre sans cacher activement l'autre face » (1960, p. 29). Par ailleurs, la sphère privée est, elle aussi, contaminée par le social, ne serait-ce qu'à travers l'intérêt croissant pour l'intime et pour les pratiques, au sens proposé par Foucault dans *L'Histoire de la sexualité,* et qui contribue à la stigmatisation des comportements considérés comme « anormaux », lesquels fonctionnent par la culture de l'aveu[137]. L'ombre

[136] Nous aborderons au prochain chapitre la question du récit et de son rôle de médiateur entre la sphère publique et la sphère privée. Nous nous intéresserons notamment à la question de la souffrance. Comme le mentionne Arendt : « le sentiment le plus intense que nous connaissions, intense au point de tout effacer, à savoir l'expérience de la grande douleur physique, est à la fois le plus privé et le moins communicable de tous. C'est peut-être la seule expérience que nous soyons incapables de transformer pour lui donner une apparence publique ; plus encore, elle nous prive de notre sens du réel à tel point que rien ne s'oublie plus vite, plus aisément que la souffrance » (*CHM*, 2009, p. 90).

[137] Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

que permettait le refuge dans la sphère privée est, avec l'avènement du social, levée, et les questions intimes, personnelles, se voient discutées sur la place publique. Elles perdent, alors, de leur véracité et de leurs particularités. Selon Françoise Collin, le privé et le public, chez Arendt, sont les horizons nécessaires de la condition humaine et c'est leur articulation, leur relation constamment renouvelée, qui permet l'humanité. Malgré leurs différences marquées, les deux sphères se rejoignent en ce qu'elles sont des espaces de résistance face au social. Le privé, en tant qu'il est un milieu de pensée, d'individualisation et de différenciation, est peut-être, d'ailleurs, non seulement ce qui permet le monde commun, mais le lieu de résistance premier face à la massification du social. Ainsi, comme le mentionne Collin :

> [l]e privé s'oppose sans doute au public mais il a en commun avec le public de s'opposer farouchement au social, c'est-à-dire à ce mode d'exister où tout se montre et rien n'apparaît. La socialisation a déjà atteint l'ordre des tâches d'entretien de la vie qui, dans le monde antique, relevaient du privé – et c'est pourquoi Arendt pense que la libération des ouvriers et la libération des femmes appartient au même registre et se situe dans le même temps. Elle tend aujourd'hui à atteindre la vie elle-même en la transformant en « processus » (1986, p. 52).

Si Arendt n'associe pas explicitement la Révolution française à l'avènement du social (qui se développe particulièrement au XIX^{e} siècle lors de l'essor du mouvement ouvrier), on remarque dans la lecture proposée par Arendt que la question sociale a une grande importance dans le développement de la Terreur. Dans ce chapitre, nous tenterons de cerner la réticence arendtienne à considérer les nécessités vitales comme des enjeux politiques. Je propose d'y voir une réaction de prudence et de modération face aux potentiels déchaînements des émotions en politique, en tant qu'ils sont liés au « spectacle de la misère ». Commençons, pour y voir plus clair, avec un extrait des discours de Robespierre :

> Pleurez cent mille patriotes immolés par la tyrannie ; pleurez nos citoyens expirants sous leurs toits embrasés ; et les fils des citoyens massacrés au berceau ou dans les bras de leurs mères. N'avez-vous pas aussi des frères, des enfants, des épouses à venger ? La famille des législateurs français, c'est la patrie, c'est le genre humain tout entier, moins les tyrans et leurs complices. Pleurez donc, pleurez l'humanité abattue sous leur joug odieux. Mais consolez-vous, si, imposant silence à toutes les viles passions, vous voulez assurer le bonheur de votre pays, et préparer celui du monde. Consolez-vous, si vous voulez rappeler sur la terre l'égalité et la justice exilées, et tarir, par des lois justes, la source des crimes et des malheurs de vos semblables. (1867, p. 81)

On remarque aisément, dans cet extrait, l'importance de l'émotif dans l'invocation du politique : Robespierre crée directement un lien avec les auditeurs à partir d'émotions communes ; la tristesse, la pitié, la souffrance et la vengeance donnent le pouls du « genre humain » comme fondement commun au politique ; ainsi, c'est l'entrée de la morale dans le domaine des affaires publiques. Ce n'est pas un artifice politique qui établit l'espace d'apparitions, d'institutions et de liens, mais l'humanité en elle-même qui s'exprime comme une grande famille, une patrie « moins les tyrans et leurs complices » reconnaissable en ce qu'elle souffre et se console dans la préparation d'un monde exempt de crimes et d'injustices. Le danger, hélas, est de combattre *le dragon* et, dans cet affrontement, d'en devenir un soi-même ; la morale se retourne en tyrannie, la bonté se solde en violence. Aussi, un élément de la terreur révolutionnaire française renvoie au fait que « le droit a été envahi par la morale : la chasse aux « hypocrites » a privé les accusés de leurs personnalités juridiques, les a privés de la protection de la loi, qui en démocratie, doit protéger tout le monde » (Cedroni, 1996, p. 30).

Ainsi, selon Arendt, l'entrée de la misère dans la sphère politique tend à modifier l'idée de Révolution, parce qu'elle remplace la liberté, dont le domaine est foncièrement politique, par l'abondance, laquelle émerge avec l'apparition du social et de l'économie politique. Arendt se montre dès lors sceptique, à l'instar de Weil, devant la capacité des « misérables » à se métamorphoser spontanément en acteurs politiques (*DR*, 2012, p. 92). Une lecture rapide d'Arendt pourrait porter à conclure sur son manque de sensibilité envers la misère, les besoins et les émotions. En fait, ces éléments ont une part majeure dans la réflexion arendtienne au sens où elle tente d'élaborer une manière de faire du politique un lieu de plus en plus large à mesure qu'il s'ouvre à de nouvelles singularités. Or, le monde commun, pour exister, doit être vu depuis différentes perspectives. Dès lors, les émotions ne doivent pas uniformiser les capacités perceptives, tout comme les besoins ne doivent pas enfermer les acteurs en eux-mêmes. Nous l'avons vu, l'acteur est celui qui consent à se déposséder d'une part de « soi » afin de vouer l'action au monde. La question des émotions et des besoins, chez Arendt, doit être comprise depuis sa préoccupation pour la fondation d'une nouvelle société politique comme espace de liberté. Or, comme l'indique Giuseppe Galasso, le problème des Révolutions française et russe est qu'elles ont offert

« du *social* à ceux qui avaient besoin de *politique* » (1996, p. 105). Qu'est-ce que cela veut dire, exactement, d'offrir du *social* plutôt que du *politique* ?

Le social, même s'il ne s'y réduit pas, intègre la question des besoins : à la misère des Français, la Révolution propose du pain. Or, la misère, rappelle Arendt, est plus complexe que la faim physique ; c'est une faim d'exister humainement, de sortir de la désolation et d'être enfin écouté et regardé lorsqu'on parle ou agit. La grande différence entre la Révolution française et la Révolution américaine tient au fait que la première se déploie dans et depuis la situation terrible de la misère, alors que la seconde se fait dans un cadre où la pauvreté ne dégrade pas jusqu'à la misère. Ce faisant, Arendt cite longuement John Adams sur ce qui fait le propre de la situation misérable :

> La conscience du pauvre est claire ; pourtant il a honte […]. Il se sent invisible à autrui et tâtonne dans le noir […]. L'humanité ne lui prête nulle attention. Il vague et erre sans qu'on le voie. Au milieu de la foule, à l'église, au marché […], il est dans une nuit aussi profonde que s'il se trouvait dans un grenier ou au fond d'une cave. On ne le désapprouve pas, on ne le critique pas, on ne lui fait pas de reproche ; *on ne le voit simplement pas* […]. Passer totalement inaperçu et le savoir est intolérable (*DR*, 2012, p. 102)[138].

Il s'agit ici, pour Arendt, d'une des rares sensibilités modernes ayant saisi la lourdeur de l'anonymat présent dans la misère, qui est, selon elle, d'autant plus dure à vivre par « ses ténèbres », par son absence de visibilité, que par le dénuement matériel dans lequel se trouvent les miséreux. On comprend par ailleurs pourquoi Weil et Camus ont mentionné à de multiples reprises l'importance de combler la misère autrement que par les besoins matériels (même si, bien entendu, il demeure essentiel de répondre à ces besoins) : pour eux, le besoin de beauté est tout aussi criant que celui de la nourriture[139]. Le politique, chez Arendt, ne se confond évidemment pas avec la beauté telle qu'abordée par Camus et Weil, mais il a à faire avec l'esthétique du monde dans sa phénoménalité. Ce monde interpelle les sens de telle manière que « [c]e qui peut voir veut être vu, ce qui peut entendre veut être entendu, ce qui peut toucher veut être touché » (*VE*, 1992, p. 34). Il n'y a pas une pure catégorie d'acteurs actifs face à des spectateurs passifs. Le monde de l'apparaître correspond à une seconde naissance, un moment d'accès à l'existence qui fournit une

---

[138] John Adams, « Discours on Davila », *Works*, Boston, 1851, vol. VI, p. 239-240 cité dans Hannah Arendt, *De la Révolution*, p. 102 ; italiques originaux. Nous reviendrons sur la question de l'invisibilité au prochain chapitre.

[139] Voir chapitre 6.

nourriture tout à fait symbolique, mais essentielle pour se sentir chez soi dans le monde. En ce sens, cloisonner le monde politique et restreindre son accès à certaines catégories de personnes, c'est leur refuser la visibilité, la parole et la possibilité de discuter avec d'autres, donc refuser une existence pleinement humaine en réduisant ces catégories à la sphère des besoins, d'une part, et à la conformité, d'autre part. C'est en ce sens que Françoise Collin, féministe et arendtienne, conçoit la critique d'Arendt de l'usage de la misère et de la faim dans la Révolution française comme ce qui peut « compromettre le sens politique au nom de l'économique – certes indispensable. Mais la révolte des Noirs, même si elle trempe dans la misère, n'a pas la seule misère pour ressort : elle est d'abord politique. Elle vise le droit d'accès à la sphère publique et à la parole » (1999, p. 92). Aussi, ce n'est pas parce qu'Arendt serait, comme on lui a souvent reproché, « sans cœur » que la question sociale lui semble dangereuse en politique, mais parce que le social tend à dissoudre le politique (qui se dissipe au profit de l'économique) et le privé (en brisant l'unicité de chaque personne par le conditionnement social). En effet, le social est ce qui unit le privé et le politique au-delà de leur différence, au sens où le premier s'oppose aux derniers et les précarise (*CHM*, 2009, p. 77).

Le social fonctionne par aplatissement du monde ; les émotions touchent directement la subjectivité, sans qu'elle ait le recul pour sortir de sa propre histoire afin de regarder avec attention ce qui s'y joue ; l'idée d'une fraternité humaine semblable dissout les possibilités d'agir librement. En brisant l'espace qui sépare le privé et le public, le social peut transformer l'amour propre au privé et le respect propre au politique en un vaste mouvement de destruction. Comme le mentionne Arendt :

> À l'amour, à ce qu'il est dans sa sphère bien close, correspond le respect dans le vaste domaine des affaires humaines. Le respect, comparable à la *philia politikè* d'Aristote, est une sorte d'amitié sans intimité, sans proximité ; c'est une considération pour la personne à travers la distance que l'espace du monde met entre nous, et cette considération ne dépend pas de qualités que nous pouvons admirer, ni d'œuvres qui peuvent mériter toute notre estime. Ainsi de nos jours la disparition du respect, ou plutôt la conviction que l'on ne doit le respect qu'à ceux que l'on admire ou estime, constitue un symptôme très net de la dépersonnalisation constante de la vie publique et sociale. (*Ibid.*, p. 309)

En fait, Arendt associe la montée de la compassion révolutionnaire française (au sens où il faut détruire les chaînes qui attachent le peuple au joug de la nécessité) à l'arrivée des Jacobins au pouvoir, lesquels ancraient leurs désirs révolutionnaires dans une croyance au

peuple plutôt que dans une réflexion sur les formes du gouvernement. L'orientation de la Révolution passe alors de la République (et ses formes de gouvernements possibles) vers le Peuple (et sa volonté). Ainsi, sous l'influence de la volonté générale de Rousseau[140], le cœur déchiré des misérables est pris à partie par la révolution et devient la pierre angulaire de la compassion.

À l'instar de ce que souligne Camus dans *L'Homme révolté*, la lecture arendtienne de la Révolution française associe la réappropriation révolutionnaire du concept de volonté générale de Rousseau à la possibilité, pour ces derniers, de convertir la volonté du roi en volonté du peuple, posant celle-là de manière tout aussi unitaire que celle-ci. Ici, ce n'est pas l'acuité historique des analyses arendtiennes de la Révolution Française qui m'intéresse mais, tout comme avec Camus d'ailleurs, le mouvement que la pensée d'Arendt développe à partir de cet exemple historique. Ainsi, pour elle, le peuple devient un, et « la volonté générale [n'est] ni plus ni moins que la puissance unificatrice de la multitude » (*DR*, 2012, p. 115). La pluralité des êtres humains qui devait apparaître dans la sphère publique en tant que multitude de personnes singulières est alors bafouée derrière l'idée d'une apparence commune façonnée par des émotions unifiées.

Nous verrons que cette puissance unificatrice surpasse la multitude et contribue, en fait, à la nier ; les intérêts particuliers deviennent des dangers pour les intérêts du Citoyen et chacun est, d'une manière ou d'une autre, porteur en lui-même de ce danger. L'analyse que propose Arendt de la politique jacobine, et celle de Robespierre en particulier, nous permet de faire des liens avec l'usage, en général, du populisme en politique. Pour donner une brève définition du populisme, je m'appuie sur les traits du leader populiste proposé par Béatrice Turpin dans son article « Pour une sémiotique du politique : schème mythique du national-populisme ». Dans cette conception, le leader charismatique apparaît aux autres et fait référence au « peuple » sur « fond de critique des institutions [;] le leader populiste propose une représentation-miroir, il représente directement le peuple, car il est le peuple[.] Le discours populiste est bâti sur fond de narration (grands récits de l'émancipation, mythes

[140] Les Jacobins auraient par ailleurs choisi dans Rousseau ce qui leur convenait le mieux, aussi « il apparaît presque comme une évidence que la *volonté générale* rousseauiste avait bien remplacé la notion de consentement que Rousseau appelait la *volonté de tous* » (*DR*, 2012, p. 112). La différence majeure entre le consentement et la volonté, selon Arendt, est que la seconde ne peut être médiatisée au travers d'échange d'opinions, d'ajustement et de réflexion : elle est effective lorsqu'elle se déploie comme unitaire et catégorique.

des origines) » (2006, p. 289). La dimension du récit est très importante, tout comme l'usage d'émotions fraternelles et fusionnelles[141]. Cela dit, il ne s'agit pas de n'importe quel type de récit (on peut penser, par exemple, à l'importance des pactes fondateurs et des mythes pour la mémoire et la pérennité de certaines institutions et sociétés). Le populisme engage plutôt des récits sur l'avenir, un futur qu'il faut faire advenir, une idée qui doit être matérialisée. Le leader apparaît comme le canal immédiat pour réaliser le récit : « Le populisme offre, en effet, le mirage d'une représentation directe, d'une représentation-miroir : celle d'un leader représentant l'essence même d'un "peuple" dans lequel chacun pourra se reconnaître, actualisant pour son compte une des connotations du mot : "communauté fraternelle", "peuple par le sang", "sans grade", etc. » (*Ibid.*, p. 290-291). L'usage des émotions est alors essentiel ; car la volonté est d'abord une détermination pleinement subjective, elle doit, pour être partagée, se déployer dans le langage de l'affect. C'est en court-circuitant les médiations (comme l'argumentation, les médias, mais aussi certains récits) que le leader populiste arrive à transmettre instantanément l'émotion ; en fait, ce n'est pas que l'argumentation et l'émotion soient forcément deux éléments qui ne peuvent déployés ensemble[142]. L'un n'exclut pas forcément l'autre. Seulement, dans le cadre politique, certains leaders populistes ont tendance à justifier l'argumentation au travers de l'émotion, à rendre l'émotion si forte que l'argument n'a plus besoin d'être confirmé par les autres. L'affectif se partage alors immédiatement, il est reconnu chez autrui sans distinction, ce qui donne à la volonté en politique l'immédiateté de ses effets, considérant qu'il « n'y a pas de médiation possible entre les volontés comme il en existe entre les opinions » (*DR*, 2012, p. 113). La peur, la pitié, la haine s'incarnent dans cette sphère des apparences qu'est le politique en faisant disparaître les pluralités, car elles n'ont

---

[141] Turpin rappelle que : « Hitler et Mussolini furent tous deux influencés par la réflexion de Gustave Le Bon sur la psychologie des foules. Celui-là écrit en effet en 1895 : "Connaître l'art d'impressionner l'imagination des foules, c'est connaître l'art de les gouverner" (Le Bon 2003 : 37). A cet égard, on peut dire que Le Bon est un des premiers théoriciens du populisme : "Le type du héros cher aux foules aura toujours la structure d'un César. Son panache les séduit, son autorité leur impose et son sabre leur fait peur. (2003 : 28)" "C'est sur l'imagination populaire que sont fondées la puissance des conquérants et la force des États. En agissant sur elles, on entraîne les foules. (2003 : 36)" » (Turpin, 2006, p. 292).

[142] Personne ne niera l'importance des émotions dans une argumentation. L'émotion permet souvent de mieux saisir un argument. Elle sert alors de tremplin au dialogue, elle permet de mieux se faire comprendre lorsqu'on parle et, à l'inverse, de mieux comprendre ce que dit l'autre. L'émotion, ici, n'est pas le cœur de ce qui est partagé, elle sert d'appui pour saisir ce qui est dit. Bref, elle n'épuise pas l'argumentation, mais aide à sa transmission.

pas de consistance propre, pas de visage, mais couvrent les particularités de chacun et chacune pour les rassembler dans un jeu de miroir, où l'un reflète le sentiment de l'autre : « [L]e populisme offre l'imaginaire du miroir. Nous sommes ici dans l'ordre du mythe » (Turpin, 2006, p. 291). J'aimerais, dans les prochaines pages, réfléchir plus particulièrement à ce qui se passe lorsque les ténèbres de la misère entrent dans l'arène politique *sans médiation*[143]. Arendt prend soin de mentionner que ce qui l'intéresse dans la Révolution française n'est pas la question sociale au sens d'un statut social qu'on cherche à modifier ou à faire voir, mais un « amour passionné de la compassion » (*DR*, 2012, p. 106), lequel est transformé en pitié et libéré des limites tangibles propres à la compassion pour se déployer dans l'infinité des émotions. Plus précisément, j'aimerais réfléchir à ce que les émotions et le social impliquent comme effets sur la capacité de voir et de faire attention aux apparitions dans la place publique.

4.2 Les émotions et leurs perversions démesurées

Afin de réfléchir à ce que signifie l'entrée dans le domaine politique de l'infinitude des sentiments humains, Arendt se tourne vers les poètes et les écrivains, cherchant chez eux des pistes qui expliqueraient « quoique de manière poétique et métaphorique, dans quelle entreprise tragique d'autodestruction les hommes de la Révolution française *s'étaient embarqués* pour ainsi dire *à leur insu* » (*Ibid.*, p. 122 ; l'italique est de moi). Comme nous l'avons mentionné plus haut en abordant le tragique en politique, les acteurs politiques sont entraînés par leurs actions, dont ils n'ont ni le contrôle ni la possibilité de prévoir la réception qu'en feront les autres[144].

La démarche d'Arendt n'est pas animée par le mépris des émotions, mais par leur potentiel dévastateur pour la pluralité des singularités agissantes. Ici, la grande difficulté

[143] Nous verrons au chapitre 5 que certains récits, ceux proprement *tragiques*, jouent le rôle de médiateur des émotions.

[144] En ce sens, Arendt prend soin de mentionner à maintes reprises dans son récit que les acteurs de la Révolution « ne pressentaient aucunement le rôle qu'ils y joueraient » (*DR*, 2012, p. 180), comme elle évoque également combien Marx et Lénine « n'étaient absolument pas préparés à de tels événements [soit la Commune et la première Révolution russe] » (*Ibid.,* p. 391). Les acteurs politiques sont donc toujours dépassés et entraînés, malgré eux, par l'action. Pour Arendt, les conséquences des deux Révolutions, « [dans leur conviction que la source et l'origine du pouvoir politique légitime résident dans le peuple] étaient immensément tragiques et désastreuses » (*Ibid.,* p. 275).

entrevue par Arendt bien avant l'avènement des nouveaux mouvements sociaux[145] est celle qui consiste à trouver un référent commun qui fasse lien entre les personnes sans atténuer les particularités propres à chacune d'elle. Comme le mentionne Françoise Collin en abordant les mouvements féministes, ces derniers sont, en fait, peut-être un laboratoire proprement politique au sens arendtien du terme. Si, dans les années 1960, le concept de « sororité » est repris en miroir à celui de « fraternité », il est rapidement délaissé compte tenu du dialogue nécessaire, foncièrement pluriel et mouvant, entre différentes réalités et expériences vécues par les femmes (femmes racisées, précarisées, subalternes, lesbiennes, différentialistes, matérialistes, queers, transgenres ou intersexes). De fait, l'unanimisme sous-tendu dans le terme de « sororité » ne permettait pas le dialogue, l'agencement des diverses situations personnelles et des multiples définitions de ce qu'est une « femme ». Contrairement aux insurrections passées, les mouvements féministes ne peuvent pas directement être « calqué[s] sur les mouvements sociaux du monde moderne, en instituant les femmes comme genre, animé par une volonté supposée générale » (Collin, 1986, p. 6). À l'instar de ce qu'Arendt préconise dans sa lecture des révolutions, le mouvement féministe a remplacé « progressivement comme moteur du rapport entre femmes, l'amour, si souvent et cruellement démenti, par le dialogue » et veillé à « revendiquer et accomplir l'ouverture d'un monde commun des femmes, mais aussi accès à part entière au monde commun au sens large. Le féminisme, c'est le droit à la parole publique » (*Ibid.*, p. 6-7). Aussi, si la misère sociale vécue par certaines femmes est terriblement injuste (et que le féminisme a affaire avec les revendications économiques et sociales), les mouvements féministes ont su, politiquement, combattre le déni de parole et d'écoute qui était le propre de plusieurs femmes (et l'est encore). En ce sens, pour revenir à la question de la révolution chez Arendt, l'enjeu proposé par cette dernière est, certes, différent de ce que Françoise Collin aborde depuis la question féministe, mais la logique reste sensiblement la même : comment s'unir politiquement sans effacer les particularités ?

Par la manière dont Arendt réfléchit le rapport au politique en période d'insurrection, elle semble se méfier des conceptions non artificielles de l'humain pour justifier un mouvement : qu'il s'agisse de la volonté générale basée sur la bonté de l'humain avant

[145] On peut penser, par exemple, au concept de « chaîne d'équivalence » proposé par Chantal Mouffe dans *Le politique et ses enjeux. Pour une démocratie plurielle*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994.

l'entrée en société, d'émotions fraternelles qui se déploient immédiatement et sans la nécessité d'un dialogue, ou, encore, d'une qualité de « naissance » telle que la nationalité. L'organisation politique doit se fonder sur une artificielle égalité à apparaître. Au contraire, chaque critère ancré dans une caractéristique sociale ou privée est une arme éventuelle pour exclure des personnes ou des communautés de l'espace politique qui ne correspondraient pas à ces caractéristiques ; il n'y a qu'à rappeler, rapidement, que l'exclusion des apatrides et des migrants illégaux ne relève pas d'un manque d'espace, mais d'une organisation politique fondée sur la nationalité comme condition d'appartenance à un État. Ce critère basé d'abord sur la natalité permet, dès lors, l'exclusion de ceux et celles qui ne sont pas nés au bon endroit et qui sont dépendants, alors, du bon vouloir de la bureaucratie. L'artificialité de l'espace politique contre la nécessité du privé sont en ce sens deux pôles complémentaires et essentiels à la perpétuation de la vie, d'une part, et du monde, de l'autre.

La lecture que propose Arendt des émotions dans *De la révolution* peut se lire, pour le dire simplement, comme ceci : plus une action est puissante, plus elle risque de détruire le monde commun, car une part de la puissance de l'action est souvent provoquée grâce à l'utilisation soit d'émotions, soit de référents naturalistes. Dès lors, la puissance de l'agir efface le monde et les pluralités humaines plutôt qu'elle ne les dévoile. C'est chez Melville et son livre *Billy Budd* qu'Arendt illustre son propos, que j'interprète comme une réflexion sur la mesure en politique orientée par une profonde sensibilité quant à la question tragique du politique. La bonté absolue (c'est surtout de bonté et moins de compassion dont il est question, selon Arendt, dans *Billy Budd*) mise en scène dans le récit est incarnée par l'enfant trouvé, Billy Budd. Cette bonté est fondée en nature, elle n'a besoin d'aucun artifice humain, elle s'affirme avec force et sa grandeur réside dans son *inconditionnalité* aux choses ou aux contextes. La bonté est au-dessus du lien humain, elle ne fonctionne pas par réciprocité, mais par don de soi, d'où son inadéquation aux circonstances humaines et sa tendance à être invisible, car le plus souvent la bonté « "bégaye" et [ne peut] se faire ni entendre ni comprendre » (*DR*, 2012, p. 124). Pour autant, lorsque la bonté entre dans la sphère publique, elle se révèle plus forte que le mal. Dans *Billy Budd*, le mal est associé à Claggart, un personnage dont les origines sont, elles aussi, inconnues, comme si la bonté

absolue (Billy Budd) et le mal absolu (Claggart) ne provenaient pas du monde, mais d'un ailleurs de l'humain.

Dans cette opposition, le bien, qui est plus fort que le mal, l'emporte, considérant que la bonté « n'agit pas humblement mais s'affirme avec force et même avec violence » (*Loc. cit.*). Ainsi, Billy Budd tabasse à mort son adversaire. La tragédie commence ici ; car même si Budd, dans son action, « est adéquat, car il élimine la "dépravation" de la nature » (*Loc. cit.*) et, par-là, montre le triomphe de la bonté sur le mal, c'est justement en triomphant du mal que le bon devient, lui aussi, un mal. La bonté, lorsqu'elle tue, devient un mal car elle tue non seulement quelqu'un de méchant, mais une partie du monde. En cherchant à vider le monde du mal et en usant de sa puissance de destruction, la bonté se retourne contre elle-même et ses actions, qui se voulaient libératrices, fragilisent par la violence de sa puissance la paix précaire que permettent les institutions humaines du monde commun. C'est en ce sens qu'Arendt place la vertu dans le personnage du capitaine Vere, qui doit châtier Billy Budd pour son meurtre. La vertu est moins puissante, moins noble et moins belle que la bonté, mais c'est dans cette infériorité même qu'elle permet de matérialiser des institutions dans la durée. Aussi, pour Arendt : « Le tragique, c'est que la loi est faite pour les hommes et non pour les anges ou les démons. Les lois et toutes les "institutions durables" s'effondrent sous l'assaut non seulement du mal élémentaire mais tout autant sous le choc de l'innocence absolue » (*Ibid.,* p. 125). La compassion de Billy Budd révèle sa nature exceptionnelle, sa « démesure », écrit Étienne Tassin, « [est] indissociable du miracle de l'être » (1999, p. 422) ; et c'est lui, alors qu'il est condamné, qui éprouve de la compassion pour le capitaine Vere, son juge. Dès qu'il s'agit de viser autre chose que la mesure du monde, le tragique disparaît : c'est le moment où l'action est détruite par la violence et où la pluralité des regards portés sur le monde est rétrécie à un seul angle. Ce qui ne veut pas dire, cependant, que tout acte de violence soit nécessairement une pure démesure : nous l'avons vu avec Camus, dans des situations de déséquilibre extrême, la démesure est ce qui peut rétablir la mesure du monde. Ainsi que le mentionne Arendt, « en certaines circonstances, la violence – l'acte accompli sans raisonner, sans parler, et sans réfléchir aux conséquences – devient l'unique façon de rééquilibrer les

plateaux de la justice » (*MV*, 2012, p. 955-956)[146]. La bonté de Billy Budd est au-dessus du juge et de la loi, à l'instar d'Antigone qui ne se soumet pas aux règles de la cité. Les deux en paient le prix de leur vie.

Un autre aspect de la Révolution française est illustré par Arendt au travers d'un récit, *Le grand Inquisiteur*, que Dostoïevski met dans la bouche d'Ivan Karamazov, au début du roman *Les frères Karamazov*. Arendt propose d'y examiner la différence entre la compassion muette de Jésus et l'exubérance de la pitié telle que mise en scène par le personnage de l'Inquisiteur. Pour autant qu'elles puissent être comparées, la compassion et la pitié doivent être distinguées. La première est contextuelle et se dirige toujours vers quelqu'un en particulier. Son intensité est relative à ce qu'une personne peut éprouver ; et son caractère de passion, plutôt que de raison, fait en sorte qu'elle vise le singulier plutôt que le général. Aussi, la compassion est dirigée vers quelqu'un qui existe *réellement*, mais ne peut naître à propos de constructions abstraites, qu'il s'agisse du peuple, de la nation, des classes sociales, des groupes marginalisés, etc. La divinité de Jésus, selon la lecture que fait Arendt de Dostoïevski, « résidait manifestement dans sa capacité à éprouver de la compassion pour tous les hommes dans leur singularité, c'est-à-dire sans les agréger en une entité telle que l'humanité souffrante » (*DR*, 2012, p. 127).

Tout au contraire, le Grand Inquisiteur, lui, à l'image de Robespierre, aimait avoir pitié des plus faibles, d'une part, afin d'augmenter son impression de pouvoir (laquelle se déploie dans la comparaison avec ceux qu'il plaint, car plus il les plaint, plus il est éloquent dans sa pitié et plus son pouvoir lui semble augmenté) ; d'autre part, par la mise en scène de ses discours, l'Inquisiteur travaille à « dépersonnaliser ceux qui souffraient, les avait réunis en un agrégat – *le peuple toujours malheureux*, les masses souffrantes » (*Ibid.*, p. 128), réduisant par le fait même le pouvoir individuel et ce qui fait le propre de chacun et chacune à celui d'être un malheureux dans la masse des misérables. La compassion se dit peu, et lorsqu'elle parle, elle risque de mal le faire. Souffrir pour quelqu'un appelle le geste concret, orienté vers celui ou celle qui a mal, plus que la parole, dont l'aspect volatile et public manque, bien souvent, celui ou celle à qui elle devrait s'adresser. Aussi, pour Arendt :

---

[146] Ici, on peut voir un lien avec la conception de Camus développée dans *L'Homme révolté* et *les Justes*. Voir chapitre 1.

> [l]a passion et la compassion ne sont pas muettes, mais leur langage est fait de gestes, d'expressions plutôt que de mots. C'est parce qu'il écoute le Grand Inquisiteur avec compassion, et non faute d'arguments, que Jésus garde le silence, frappé en quelque sorte par la souffrance affleurant sous le flot facile du long monologue de son adversaire. L'intensité de cette écoute transforme le monologue en dialogue mais ne peut se clore que sur un geste, le geste du baiser, et non sur des mots. (*Loc. cit.*)

La puissance de l'écoute, tout comme la puissance du geste compatissant, font de cette passion quelque chose d'acosmique, mais limité au lien entre deux personnes.

D'une certaine manière, la bonté et la compassion, illustrées dans les deux récits par Billy Budd et Jésus, bien qu'elles soient différentes, sont au-dessus de la condition publique de l'humain moyen. Elles sont toutes deux fondamentales et essentielles, car elles répondent directement à la souffrance. Elles n'ont pas, pour être puissantes, à passer par les médiations que sont les institutions politiques, l'effort d'argumentation ou, encore, les compromis. La bonté comme la compassion ne peuvent pas être ancrées dans la pluralité pour advenir. Ainsi, selon Arendt, lorsqu'elle vise à atténuer la souffrance humaine, la compassion court-circuite les artifices humains pour directement soulager ; elle « évite les processus de persuasion, de négociation et de compromis interminables et fastidieux qui sont ceux du droit et de la politique, et prête sa voix à la souffrance en soi, pour exiger une action directe et rapide, c'est-à-dire l'action par les moyens de la violence » (*DR*, 2012, p. 129). De la même manière, la bonté absolue, dont la connaissance du mal lui rend difficile les demi-mesures inhérentes à l'art argumentatif et aux tièdes résolutions, agit en sapant les normes arbitraires et contingentes qui départagent le bon du mauvais. Les difficultés commencent, pour la bonté et pour la compassion, lorsqu'elles sortent de la sphère de l'intime et pénètrent dans l'espace public. En effet, pour autant qu'elles soient contingentes, arbitraires et qu'elles relèvent du domaine moyen des valeurs humaines, les institutions politiques permettent le monde commun et l'inscription mondaine de la pluralité humaine. La bonté et la compassion, lorsqu'elles sont réappropriées sur la sphère publique (on peut penser, par exemple, aux discours populistes), et malgré la volonté de faire le bien et de diminuer la souffrance, portent en elles le germe de la démesure. La puissance par laquelle elles rejoignent les foules accentue la possibilité d'autodestruction. Cela ne veut pas dire qu'elles soient vouées, par leur puissance, à la fatalité politique : c'est tout le sens du tragique que de ne pouvoir se passer de la démesure en politique, et des

miracles qui peuvent en émerger ; tout comme les meilleures volontés possibles des acteurs ne peuvent absoudre des potentielles catastrophes de l'agir.

C'est en ce sens qu'Arendt émet énormément de réserves quant à l'effet des émotions transposées dans le domaine politique, et particulièrement en ce qui a trait à la potentialité démesurée qu'elles recèlent : « Du point de vue politique, on peut dire que le mal intrinsèque à la vertu chez Robespierre réside en ce qu'il ne se reconnaissait aucune borne. Il n'aurait vu dans la grande intuition de Montesquieu selon laquelle la vertu même doit comporter des limites rien de plus qu'un cœur sec » (*Ibid.*, p. 135). Selon Arendt, la bonté et la compassion sont sans limites dans leur puissance, elles ont tendance à détruire « *l'inter-est* », soit la capacité à parler l'un avec l'autre, c'est-à-dire à travers un dialogue liant deux personnes se comprenant tout en étant distinctes l'une par rapport à l'autre. Aussi, pour Arendt, la bonté et la compassion créent une fusion ; l'un prenant en lui ce qui arrive à l'autre, et devenant, d'une certaine manière, *en partie* l'autre.

En fait, ce n'est pas *en soi* que la bonté et la compassion doivent être évitées le plus possible, mais de ce qu'elles risquent d'être distordues et perverties par l'effet de la publicité du domaine politique. Arendt, nous l'avons vu, distingue la compassion de la pitié. La compassion se développe dans une relation concrète (mais relativement silencieuse) avec quelqu'un de particulier, tandis que la pitié peut être très générale et expressive. Or, dans le domaine politique, ce type de passion, lorsqu'il veut être révélé aux yeux de toutes et tous, tend à se transformer et passe du particulier au général, de la personne concrète à l'abstraction. Comme l'affirme Arendt :

> Le problème politique que recèle la misère du peuple, c'est que la multiplicité peut en fait offrir les apparences de l'unicité, que la souffrance engendre réellement des humeurs, des émotions et des attitudes qui ressemblent à s'y méprendre à la solidarité, et qu'enfin et surtout, la pitié envers la multitude se confond aisément avec la compassion envers l'individu quand le zèle compatissant peut s'attacher à un objet dont l'unicité paraît remplir les critères de la compassion, en même temps que son immensité correspondant à l'infinitude de l'émotion pure et simple. (*Ibid.*, p. 142)

Ainsi, ce n'est pas qu'Arendt nie la valeur de la compassion et de la bonté, mais plutôt qu'elle la considère, selon ma lecture, comme trop haute pour être intégrée sans modération dans le domaine politique. Car la compassion, si elle peut parfois être vue dans le domaine politique grâce à un effort d'attention soutenue, court la plupart du temps le risque de transformer sa propre nature et, dès lors, d'apparaître comme pitié ou comme

vanité. C'est en ce sens qu'Arendt préconise la justice plutôt que la pitié ; la justice implique au moins un rapport entre deux éléments à comparer – tandis que la pitié, nous l'avons dit, se consume dans un sentiment de fusion, celui de porter en soi autrui. Dans son chapitre « La modération de la charité par la justice : de l'idée juive de justice à la critique de la pitié dans l'Essai sur la Révolution » (1998), Martine Leibovici montre bien qu'Arendt ne rejette pas en bloc la compassion et la charité. Bien au contraire, la capacité de compatir devrait animer toute personne normalement constituée. C'est la perte de la compassion qui, en partie, fait de Eichmann un homme sans conscience du réel, sans souci de ses actions et sans capacité de ressentir ce qu'il fait subir aux autres. Si la compassion est essentielle dans les rapports au réel, à autrui et à soi-même, l'acte de compassion est toujours vécu (à moins qu'il ne se transforme en pitié) dans une relation de soi avec quelqu'un – il constitue un rapport immédiat entre deux personnes, tandis que la justice n'est jamais immédiate, elle a minimalement besoin d'un tiers :

> Dans les termes d'Arendt, la vie en communauté correspond à la sphère sociale qui est telle que les hommes n'y sont pas d'abord libres, mais contraints par la nécessité de travailler pour subvenir à leurs besoins, chacun y poursuivant son intérêt propre et rencontrant les autres pris dans la même dynamique sans souci du bien public. Mais si la justice est un principe régulant la sphère sociale, cela signifie que la société elle-même n'est pas le lieu de la guerre de chacun contre chacun. Ou plutôt : si elle peut être le lieu de tels conflits d'intérêts, elle est aussi animée d'exigences morales de limitation de leur toute-puissance. La justice vient modérer le jeu de deux dynamiques qui naissent des rapports immédiats entre les hommes : la charité et les luttes d'intérêts. (1998, p. 354)

À l'instar de ce qui fait le caractère tragique de l'action en politique, Arendt montre, dans sa lecture de la Révolution française, la tendance à distordre la bonté et la compassion en pitié. Par prudence, Arendt rappelle que l'infinitude et l'imprévisibilité de toute action sont d'autant plus importantes que l'action est puissante ; la bonté et la compassion sont des forces rares mais, lorsqu'elles sont mal réappropriées, elles sont dangereuses en politique. Aussi, à l'instar de la violence, Arendt ne condamne pas les émotions parce qu'elles sont irrationnelles, mais parce qu'elles peuvent, par leur puissance d'unification, bouleverser l'ordre du monde. La possibilité de bouleversement du monde est amplifiée lorsque les émotions entrent dans le domaine public et qu'elles sont mal vues, mal perçues et mal réappropriées. La transformation de la compassion, lorsqu'elle est sous la lumière

du public, en pitié, est inhérente, souvent, à l'aplanissement du théâtre politique par l'immédiateté populiste :

> Avec le populisme nous sommes dans une sorte de degré zéro du politique, une représentation sans distance, une homogénéité entre le représentant et le représenté qui s'ajoute à cette homogénéité d'ensemble qu'est "le peuple", catégorie qui ne correspond à aucune catégorie sociologique, mais qui est apte à cristalliser un imaginaire, celui d'une communauté fraternelle. Ainsi le leader populiste ne manque pas de se présenter comme leader-miroir "homme du peuple, je serai toujours du côté de ceux qui souffrent parce que j'ai connu le froid, la faim, la pauvreté" (Le Pen, soir du premier tour des élections présidentielles de 2002) ou comme "porte-parole" du peuple (Programme : 182), comme on dit "porte-voix" pour ce double, miroir de soi (Turpin, 2006, p. 292).

Il me semble cependant, ici, qu'Arendt politicologue contredit Arendt phénoménologue : d'une part, ce n'est pas que la compassion et la bonté sont nécessairement reprises sur la place publique par une logique de corruption de leur nature, mais c'est que nous voyons et sommes touchés beaucoup plus facilement par leur pervertissement. Les relations et les liens qui unissent des personnes authentiquement compatissantes et bonnes sont plus difficiles à voir pour les spectateurs. Certes, Arendt reconnaît que ce n'est pas en soi que la compassion et la bonté sont démesurées, mais que c'est à partir du moment où elles sont transformées en élans de pitié. Pourtant, lorsqu'une réelle relation de bonté a lieu dans la sphère publique, les singularités individuelles *semblent* effectivement se brouiller : c'est seulement parce que ce type de relation est difficilement perceptible dans la sphère publique, surtout si on n'y fait pas attention[147]. Aussi, si la bonté et la compassion peuvent facilement être travesties en pitié et instrumentalisées par des discours populistes, c'est que le mode d'attention qu'on porte aux acteurs et aux actrices réellement compatissants et bons est nécessairement un mode plus exigeant, il demande un effort de concentration plus élevé que celui habituellement nécessaire et auquel les personnes ont été habituées (comme nous le verrons plus longuement dans le chapitre 6, avec Simone Weil). Ainsi, ceux et celles qui agissent avec compassion et bonté sont souvent mal vus et mal perçus.

De plus, Arendt explique mal en quoi certaines émotions ont cette propension, si particulière, à faire disparaître la pluralité et les différences. En fait, nous l'avons vu, la

[147] L'impression de fusion vient de ce que le lien est fait de gestes, d'expressions et de regards qui sont aussi des formes de langage. Seul un spectateur attentif peut le voir.

compassion et la bonté vont directement vers la personne qui souffre. Elles s'adressent à la singularité, elles ne sont pas du registre de la pluralité (mais essentielles dans la sphère privée). Ainsi, c'est à partir de la phénoménologie politique de l'apparaître d'Arendt qu'on peut saisir sa réticence à considérer la compassion ou la bonté comme des émotions politiques. Or, Sophie Bourgault souligne à juste titre le fait qu'Arendt explique peu pourquoi certaines émotions (comme l'amour de la liberté et l'amitié) sont des passions politiques, faites pour la pluralité, alors que ces émotions portent en elles (tout comme la compassion et la bonté) le risque de l'excès. Comme l'explique Sophie Bourgault :

> *[…] laws, speech, and rational procedures (which Arendt often presents as the safe alternatives to compassion and pity) have also failed to prove perfectly reliable. Also, all emotions could potentially be appealed to "hypocritically" – it is not clear why compassion should be singled out on that point. More important, one could also indicate that Arendt's concern regarding the risk of passionate excess or inflexibility could equally be levelled at some of the principles and virtues she espouses (e.g., honour, ambition, courage). It is certainly far from obvious why the principles of honour or the virtue of courage could not make for a wrathful and bloody politics.* (2016, p. 67)

Il me semble que cette difficulté, très problématique, provient du manque de valorisation chez Arendt, non seulement de l'importance du privé, mais de la dignité politique du privé. En effet, si Arendt prend le temps de développer une phénoménologie de l'apparaître en politique, elle s'intéresse trop peu à l'aspect phénoménologique du *regard* en politique, lequel confirme l'apparaître de l'acteur (en tant que son identité est définie par les autres) et détermine quels principes (courage ? honneur ? compassion ? bonté ?) constituent les modes d'apparition propres au domaine politique. Aussi, si Arendt insiste sur l'importance de l'agir comme apparition mondaine des pluralités, ces dernières sont consubstantielles aux regards posés sur elles ainsi qu'à une perception multiple donnant forme au monde commun. Pourquoi, dès lors, valoriser la passion de la liberté ou de l'amitié en tant qu'elles sont des émotions politiques ? On peut peut-être avancer l'idée que le regard développé dans la sphère privée s'est construit grâce à la circulation de nombreux récits et d'exploits racontant les grandes actions de héros libres (pensons à Achille, Ulysse et Périclès). Ce faisant, il est plus facile de percevoir et de confirmer les émotions qu'on attribue à l'espace politique, parce que nous avons été préparés à reconnaître ce type d'émotion. La perception implique une certaine distance entre l'agir au moment où il apparaît et la compréhension ultérieure de cet agir, une profondeur d'espace

qui donne lieu à la perspective. Nous le verrons au prochain chapitre, la circulation de différents récits peut contribuer à modifier le type d'émotions associé au politique (ou les catégories de personnes reconnaissables dans la sphère publique). Les récits peuvent transformer la vision qu'une personne porte envers les prestiges et certaines valeurs. Le récit peut jouer le rôle d'une méditation : il permet de pallier les dangers d'uniformisation propre à la transmission directe d'émotion dans la sphère politique, tout en permettant de travailler la perception que les personnes portent au monde. Nous l'avons vu au chapitre 3, l'humain ne transcende jamais sa condition phénoménale, mais dispose de la capacité de se retirer dans une sphère à l'abri de la mondanité dans une certaine sécurité pour penser. Ainsi, si Arendt s'est longuement intéressée à la question de l'espace public et l'a beaucoup commentée, elle a néanmoins été (à sa manière) une penseure de l'intime et du privé. L'expérience socratique montre bien, en effet, que la solitude du dialogue intérieur dans la sphère privée est une condition nécessaire au bon fonctionnement de la cité, au sens où c'est depuis le privé qu'il est possible, non seulement pour le philosophe professionnel, mais pour toutes et tous, de réfléchir aux règles qui font le commun. Avant de poursuivre sur la question du récit, il faut d'abord saisir l'importance du masque chez Arendt, afin de comprendre la distinction entre l'acteur et la personne. Chez Arendt, le masque en politique, en tant que protection de l'intime mais, surtout, en tant que garant de l'espace politique, permet de poser son attention sur la virtuosité de l'apparence sans aplanir l'espace dans l'immédiateté du privé.

4.3 Le masque comme protection

Nous l'avons dit, l'acteur est précaire et vulnérable face aux regards des autres ; il l'est d'autant plus lorsqu'il agit de manière bonne ou compatissante. L'apparaître de l'acteur se termine toujours par une assignation qu'il n'a pas choisie, puisqu'il est confirmé par les autres. C'est par une méconnaissance de la différence entre le « qui » public de l'acteur (un « qui » que la personne ne peut contrôler comme elle contrôle ses qualités personnelles ou ses talents) et la personne privée (sur laquelle nous reviendrons) que la Révolution française entame la chasse aux apparences trompeuses, celles des acteurs politiques soupçonnés d'hypocrisie. L'ambiguïté de la *praxis* en politique est en fait l'inverse de la transparence à soi rousseauiste, dont Arendt reconnaît l'influence sur la

Révolution française : « [I]l ne s'agit pas d'oser paraître ce que l'on est, mais bien plutôt de tenter d'être ce qu'on veut paraître, et par exemple de faire montre de courage non par ignorance de la peur mais par décision de n'en pas faire état » (Taminiaux, 1995, p. 24). En considérant sérieusement les paradoxes de l'action (fragilité et puissance, création et destruction, imprévisibilité et visibilité), la manière de présenter l'acteur ne peut être que celle de l'ambiguïté (Qui est-il ? Pourquoi agit-il ainsi ? Que souhaite-t-il ?), et cette ambiguïté est cela même qui permet le dialogue dans la cité.

Une conception tragique du politique laisse place aux paradoxes de l'agir et pose l'acteur dans une relation de non-transparence à lui-même et aux autres. La condition phénoménologique du monde commun implique, en effet, que la personne regardée par les autres est vue dans une pluralité d'angles et assignée à une multitude d'identités selon le sens qui sera perçu de son agir. Il n'y a pas d'identité à soi dans l'agir, d'où la pertinence du masque attaché au visage de l'acteur. Le terme *persona*, nous dit Arendt, désignait les masques que portaient les acteurs romains et fut réapproprié par la suite pour désigner la personnalité juridique. L'intérêt du masque, à l'image de l'acteur, relève de la distinction entre la personne qui se met en scène devant les autres et la personne « naturelle ». C'est pourquoi « [à] travers la chasse sans fin aux hypocrites et la passion pour une société sans masque, sans s'en rendre compte, ils avaient aussi arraché le masque de la *persona*, de sorte que la Terreur signifia finalement exactement le contraire d'une vraie libération et d'une vraie égalité » (*DR*, 2012, p. 163). En croyant revenir au naturel de l'humain, la Révolution française avait fait tout le contraire ; et la sphère de l'égalisation artificielle propre au monde politique fut contaminée par la différenciation du privé. En effet, pour Arendt, le naturel propre au privé est foncièrement inégal : c'est dans l'artifice du domaine politique que l'égalité entre singularités est possible.

Par un souci de modération devant la démesure potentiellement dévastatrice de l'action, Arendt émet ses réserves quant aux émotions en politique (considérant qu'elles peuvent se transformer, par exemple, de compassion en pitié), tout comme elle observe que la question sociale transforme la pluralité en masse anonyme. Les réserves d'Arendt à l'égard du privé et des émotions peuvent relever d'un souci pour la permanence du monde et des êtres singuliers qui le forment, à l'instar des propos d'Étienne Tassin :

> Le problème de la démesure est donc politique et toute politique digne de ce nom est une « cosmo-politique » : elle a le monde comme condition et comme horizon

> d'action. Mais le domaine politique n'est pas le tout de l'activité humaine : il n'en est qu'une sphère, elle-même limitée au sein de l'ensemble des activités, et au sein du monde. (1999, p. 430)

Aussi, pour revenir à la lecture que fait Arendt de Robespierre, celui-ci encourage la solidarité envers les autres, la compassion pour les malheureux et la bonté, en tant que ces passions sont le socle d'un vrai citoyen (ou *du* vrai citoyen), alors qu'à l'inverse le vice de l'égoïsme est le symptôme d'une détérioration de la nature humaine. L'analyse d'Arendt quant à l'attitude de Robespierre révèle la vaine volonté, foncièrement antipolitique, de faire coïncider le domaine politique des apparences à celui de l'authenticité à soi, en accusant l'espace politique d'être un lieu de mensonge et de dissimulation qu'il faut, dès lors, nettoyer des faux-semblants.

Or, il n'y a pas de faux-semblants dans la phénoménologie de l'action arendtienne, puisque ce n'est ni l'intention de l'acteur (nous l'avons vu, l'imprévisibilité de l'action peut faire pâtir l'acteur ; à tous les cas, elle est l'illustration de la non-souveraineté de l'agent), ni la conséquence des actes (qui peuvent être illimités et advenir bien plus tard), mais la virtuosité de l'action qui est révélatrice, ce qu'elle montre en tant qu'elle s'exécute, à l'instar des arts de performance. La vertu de Robespierre inverse les catégories et fait entrer dans la sphère de l'apparition les critères de la duplicité : on creuse les intentions derrière les actions, le monde du procès fait son apparition dans l'espace de la liberté. Il s'agit de s'unir dans la même intention (donc de creuser les apparences pour les dépouiller de leur particularité). Comme l'explique Étienne Tassin : « Le règne de la vertu devait devenir dans un premier temps la dictature de l'hypocrisie – qui est combat contre les hypocrites, combat infini, par incapacité de distinguer les vrais patriotes des faux –, et dans un deuxième temps le règne de la Terreur : démasquer le traître en chacun. La politique du cœur est nécessairement une politique de la traîtrise » (*Ibid.*, p. 279). Cette conception du cœur, de l'intention et de l'être (contre l'agir, la non-souveraineté et l'apparence) réduit la distance propre à l'espace politique. En effet, l'apparition des acteurs est redevable, avant tout, de l'espace des spectateurs qui peuvent, eux, méditer et juger des actions depuis une certaine distance où le regard d'ensemble est possible, à l'instar du théâtre. Or, dans l'illimité des émotions, spectateurs comme acteurs sont embarqués dans le tribunal afin d'expliquer leurs intentions : lorsque le politique se transforme en procès, il n'y a plus d'espace de liberté et chacun peut être appelé à comparaître.

J'ai tenté de montrer que l'acteur n'était pas, chez Arendt, une illustration virile et individualiste (même si nous pouvons tout à fait la lire de cette manière en adoptant la posture individualiste et autonomiste propre à la tradition libérale, qui n'est pas celle tragique que je propose) ; qu'au contraire, l'acteur pâtit et est livré aux regards des autres, jusque dans sa propre identité. Par ailleurs, au travers de la lecture arendtienne de la Révolution française, j'ai cherché à illustrer l'importance de la modération quant à l'usage des émotions en politique. Ce n'est pas que les émotions ne sont pas politiques (même si Arendt l'affirme parfois), mais que ces dernières doivent être canalisées par des médiums. Comme l'affirme Anne-Marie Roviello :

> En passant par la médiation de la loi, la bonté des sentiments, expression trop immédiate du sens du juste, doit devenir vertu ; elle doit intégrer le savoir du mal et de sa tentation, et se faire *argumentation* contre le mal. En passant par la médiation de l'action concertée, la volonté trop immédiate de chaque subjectivité doit renoncer à la *souveraineté* pour s'ouvrir à la dimension intersubjective du *pouvoir* et de la *liberté.* (1987, p. 32-33 ; italiques originaux)

Par là, il s'agit d'éviter de faire de certaines émotions un tremplin vers le populisme et l'effritement du monde commun par l'intégration des pluralités dans un grand mouvement affectif. Il me semble que les émotions en politique, pour être perçues pour ce qu'elles sont, exigent une attention qui implique de réfléchir aux conditions sociales, ce qui sera abordé au chapitre 6. La question générale des émotions doit être réfléchie au travers de la perception qui, elle, enjoint à penser aux espaces de liberté depuis lesquels il est possible de poser un regard juste et méthodique. Cet espace ne peut être possible dans le domaine social où l'émotif se joint à l'immédiateté et au même. Il faut, pour ainsi dire, du temps afin de bien percevoir sans ramener à soi[148], tout comme il faut observer le jeu politique et la place que prend chacun des acteurs, y compris la sienne propre. Cela implique une certaine distance à soi, à ses privilèges. Comme le mentionne Valérie Gérard, « pas plus que de compassion, il n'est question de générosité ou de tolérance, mais de capacité de faire une place à ce qui d'abord n'a pas de place dans les cadres d'intelligibilité de la réalité sociale, capacité d'accepter ce qui est, hors de soi » (2011, p. 181). Dans cette optique, la leçon arendtienne du politique nous convoque à l'expérience de l'altérité, de ce

[148] C'est peut-être en partie pour empêcher l'exercice de perception que les régimes totalitaires ont fonctionné sur l'accélération des processus sociaux, comme un flux incessant qui prive la personne d'un temps bien à elle.

qui est foncièrement autre que nous, et invite à traiter cet autre en égal, avec respect. Cette leçon prend naissance dans le privé par un travail sur soi, dans la capacité à entrer en contact avec autrui sans prétendre y voir le miroir de soi-même, sans communion, mais plutôt en relation avec une personne perçue comme unique et différente. Le privé permet l'apprentissage de l'altérité, condition fondamentale du politique, car agir et regarder l'agir implique d'accepter que les autres nous dépossèdent d'une part de nous-mêmes. Le politique, dès lors, est la rencontre d'êtres uniques qui sont, les uns pour les autres, différents. Cette distance des autres par rapport à soi-même est difficile à maintenir, car le goût de la fusion est toujours une tentation réconfortante. C'est en ce sens qu'Arendt conçoit l'usage des émotions comme un danger pour la liberté politique et la pluralité humaine, au sens où une immédiateté fraternelle de sentiment peut contribuer aux « conditions de la société de masse ou de l'hystérie des foules où nous voyons les gens se comporter tous soudain en membres d'une immense famille, chacun multipliant et prolongeant la perspective de son voisin » (*CHM*, 2009, p. 99).

Cela ne veut pas dire que la compassion et la fraternité de sentiments soient nécessairement à bannir. Lorsque la chose politique est dangereuse et incertaine, que les « sombres temps » rejettent des catégories de personnes du domaine public, ou que d'autres, dégoûtées par ce monde, s'en retirent, Arendt rappelle que le seul privilège qui demeure réel pour ces personnes est la fraternité, et cette chaleur humaine est « quelque chose de grand » (*VP*, 2012, p. 22). Cette humanité fraternelle est :

> […] l'avantage que les parias de ce monde peuvent avoir sur les autres toujours et en toute circonstance. Le privilège est chèrement payé ; il s'accompagne souvent d'une perte en monde si radical, d'une si terrifiante atrophie de tous les organes au moyen desquels nous correspondons avec lui – depuis le sens commun, grâce auquel nous nous orientons dans un monde commun à nous-mêmes et aux autres, jusqu'au sens du beau, du goût, grâce auquel nous aimons le monde. (*Loc. cit*.)

La fraternité et la compassion sont, pour Arendt, le dernier privilège des parias, le lieu propre où se retrouvent les « opprimés et les persécutés, les exploités et les humiliés » (*Loc. cit.*) ; mais ce n'est pas le lieu du monde commun. Lorsque la pitié s'empare de la compassion qui était entre les opprimés pour l'utiliser dans le domaine public, elle vole ce qui était le petit peu d'espace qui restait à ceux qu'on avait chassés ou empêché d'être du

monde commun ; la pitié pille aux opprimés leurs fraternités bien à eux, vécues au jour le jour dans la persécution partagée, pour en faire une abstraction vide[149].

Dans le prochain chapitre, je souhaite explorer la dignité du privé. Je propose de réfléchir à des éléments sous-entendus dans la pensée arendtienne, mais qui demeurent trop peu discutés par la penseure. Ainsi, si le politique doit demeurer une sphère autonome et indépendante du social, sur quoi faut-il agir ? De quoi, hormis la guerre, peut-on dire qu'il s'agit d'une action complètement détachée des nécessités vitales, des enjeux du travail et des revendications sociales ? N'y a-t-il pas là, à trop vouloir aseptiser l'action de tout conformisme social, un danger de dissoudre les remparts de l'action et d'introduire une forme « d'esseulement de l'action » ? N'y a-t-il pas, chez elle, une indépassable tendance aristocratique, qui poserait certaines personnes (notamment les femmes et les esclaves) comme foncièrement orientées vers le privé ? Pourquoi serions-nous incapables de voir un acte authentique de compassion sans le détourner en pitié ? Les appréhensions sur l'absence de dignité du privé chez Arendt, notamment dans une perspective féministe, peuvent être fortes. Mais je crois qu'Arendt a raison de souligner que certaines émotions, présentées dans l'immédiateté politique, ont tendance à se transformer du fait même de leur partage – car certaines émotions demandent un effort de perception plus haut – qui implique d'être capable de regarder sans retour vers soi ; implicitement, Arendt nous invite à regarder le rôle politique du privé dans le discernement du regard porté sur le public. C'est dans le privé, je crois, que l'apprentissage de la perception permet de distinguer ce qui sera, par la suite, considéré comme quelque chose digne dans le domaine public ou ce qui, au contraire, sera mal perçu et transformé, voire transporté, par la mécompréhension et par la transmutation de l'émotion.

Ainsi, il me semble qu'on peut retrouver à partir de la notion de récit un socle politique extrêmement important et associé au privé chez Arendt. Ainsi, si Arendt a surtout abordé la question du politique, de l'action et de l'espace public, elle était tout à fait consciente qu'il s'agissait là d'un espace limité et loin d'être omnipotent :

> […] nonobstant sa grandeur est limitée – elle n'enveloppe pas le tout de l'existence de l'homme et du monde. Elle est limitée par ces choses que les hommes ne peuvent

[149] On pourrait d'ailleurs voir des analogies, ici, entre l'approche d'Arendt et certaines études postcoloniales, notamment celle de Spivak, « Les subalternes peuvent-ils parler », ou encore, certaines théoriciennes du *black feminism*. On pourrait également faire des liens avec les « *safe spaces* ».

> changer à volonté. Et c'est seulement en respectant ses propres lisières que ce domaine, où nous sommes libres d'agir et de transformer, peut demeurer intact, conserver son intégrité et tenir ses promesses. (*CC*, HC, 2012, p. 820)

Le monde politique est, nous l'avons dit, nécessaire à l'inscription mondaine de l'action et révélateur de la pluralité humaine. Le domaine public, s'il a été longuement théorisé par Arendt du fait même qu'elle fut témoin de sa destruction en Allemagne nazie, d'une part, et consciente de la négligence millénaire de la philosophie à l'égard de la *praxis*, d'autre part, est néanmoins restreint. La reconnaissance du tragique de l'action, du conflit inévitable entre l'intention de l'acteur et ce qui résulte de l'agir, tout comme l'incommensurabilité des effets de l'agir dans le temps et dans l'espace se joue aussi dans un autre domaine, celui du privé. Cette reconnaissance du tragique de la vie à plusieurs implique une attention et une disponibilité pour le monde. Je propose donc de poursuivre la phénoménologie arendtienne en l'orientant vers ce qui confirme l'action, soit le spectateur, dont la sensibilité aux choses du monde, aux actions complexes et à la fragilité des acteurs peut être affinée et élargie grâce à une attention travaillée par les récits.

Chapitre 5 :
Le récit chez Arendt comme objet du tragique : raconter ce qui est perdu

Dans la préface de *Condition de l'homme moderne*, Ricœur écrit : « Le lien entre action et histoire racontée ("*story*") constitue un des thèmes les plus frappants de tout le traité sur la condition humaine. Ce lien est fort subtil » (*CHM*, 2009, p. 24). La relation entre action et récit est, en effet, alambiquée et sinueuse ; il est parfois difficile de départager l'action, la parole et le récit. Arendt n'est d'ailleurs pas toujours claire quant à la place que prend le récit à l'intérieur de ses propres catégories : est-ce une forme d'action ou une œuvre ? Est-ce lié à la sphère publique ou privée ? Robert C. Pirro (2001) répond, d'une certaine manière, à la question du récit en transposant la problématique ailleurs. Il n'est pas question pour lui de savoir si le récit relève de l'espace public ou privé, de l'action ou de l'œuvre. Ce qu'il propose de saisir, en examinant l'influence des tragédies grecques et de l'épopée dans la pensée d'Arendt, c'est la démarche arendtienne. Arendt, lui semble-t-il, utilise le récit afin de mettre en scène l'acteur et de le révéler théoriquement à travers une certaine *poièsis*. Pirro pose Arendt à la frontière entre la théoricienne politique et la conteuse d'histoire.

D'autres auteurs ont analysé plus directement la question du lien entre récit et action à l'intérieur de la pensée arendtienne (sans pour autant délaisser complètement la question de la démarche de celle-ci). Pensons par exemple à Julia Kristeva, qui propose, dans *Hannah Arendt, le génie féminin* (2003), une conception du récit (et de la narration) simultanément du côté de l'action et de l'espace public, en tant qu'élément irrésistiblement appelé au lieu de l'action, dans le même espace (donc public), afin de terminer l'action en révélant son sens. Contre l'idée du retrait de l'œuvre dans la sphère privée, Kristeva considère que « seule l'action comme narration et la narration comme action parachèvent [la vie] dans ce qu'elle a de spécifiquement humain » (2003, p. 76). Le récit apparaît ici comme une forme de *praxis* qui, à l'instar de l'agir, ouvre à une réinterprétation continuelle. Selon Kristeva, raconter un récit est une action qui ouvre à un « infini de l'interprétation » (*Ibid.*, p. 126). L'importance du récit et de la narration, dans sa lecture d'Arendt, est ramenée au niveau de la dignité de l'agir en ce que le récit est révélateur de

significations ; sans récit (et sans réinterprétations du récit), le sens se cristallise et le monde perd de sa diversité. Il faut, je crois, distinguer plus longuement la parole du récit. La parole est immédiatement liée à l'action. Elle est une manière d'humaniser l'agir par la communication avec les autres. En effet, « sans l'accompagnement du langage, l'action ne perdrait pas seulement son caractère révélateur, elle perdrait aussi son sujet pour ainsi dire ; il n'y aurait pas d'hommes mais des robots exécutants des actes qui, humainement parlant, resteraient incompréhensibles. L'action muette ne serait plus action parce qu'il n'y aurait plus d'acteur » (*CHM*, 2009, p. 235). Nous l'avons abordé au chapitre 3, l'acteur n'est pas l'auteur de ce qu'il fait. Sans une personne qui raconte pour lui ce qu'il a réalisé parfois même à son insu, son agir s'estompe et l'acteur est oublié avant même d'être reconnu. La personne qui raconte est l'*auteure* de l'histoire, bien qu'il ne s'agisse pas de son histoire : et c'est précisément parce qu'elle raconte une histoire qui l'a touchée sans être sienne qu'elle peut en être l'auteure.

À l'instar de la *mimésis* aristotélicienne, le récit est une composition représentant l'action. Mais contrairement à la parole qui accompagne directement l'action dans sa contemporanéité mondaine, le récit se joue dans une autre temporalité, moins immédiate, et veille souvent à ramener dans le monde commun « des perles du passé » : le récit contribue parfois à sortir de l'invisibilité des vies oubliées, perdues ou peu pleurées. Alors que la parole est à la fois partie prenante de l'espace public, en tant qu'elle *est* action, et ce qui, à d'autres moments, *confirme* l'action, le récit oscille entre la frontière du public et du privé. Comme le mentionne Hedwig Marzolf, il « est vrai que le récit n'est pas consubstantiellement nécessaire au vivre, comme la parole l'est à l'acte, il permet toutefois de faire le départ entre des vies amoindries, amputées et les vies pleinement vivantes (mais une vie pleinement vivante ne désigne-t-elle pas simplement une vie humaine ?) » (2014, p. 144). En ce sens, nous le verrons, le récit a souvent à faire avec le deuil.

Dans l'interprétation de Kristeva, l'action et le récit sont consubstantiels. Cette conception du récit entre en résonance avec celle de Leslie Paul Thiele qui, dans « *The Ontology of Action. Arendt and the Role of Narrative* » (2009), affirme que la nature même de l'action est d'être narrée : l'événement, étant par nature imprévisible, transforme l'expérience de telle manière qu'on ne peut pas directement saisir l'action, la vivre, sans passer par la narration. Thiele propose de concevoir le récit en mettant l'accent sur l'idée

qu'il doit être compris dans la pensée d'Arendt à la lumière du fait que celle-ci est « *a theorist of action who understood its intrinsically narrative nature* » (2009). Pour Thiele, l'action comme liberté « *appears after its execution exhibit freedom by way of the original narratives that their actions foment. Freedom is expressed in the co-development of an ever-unfolding, and inherently unpredictable plot that solicits novel responses and judgments* » (*Ibid.*). Ainsi, la liberté de l'action devient réelle lorsqu'elle est mise en récit ; elle permet, alors, le codéveloppement de la capacité de juger. Dans le cas de Kristeva comme de Thiele, il s'agit, d'une certaine manière, de complexifier la sphère publique chez Arendt, en montrant que l'action n'est pas indépendante (bien qu'elle soit irréductible à toute causalité), car elle a nécessairement besoin du récit ; ce faisant, Kristeva et Thiele répondent à des interprétations classiques, comme celle de Kateb (1984) et celle de Pitkin (1998), lesquelles se préoccupent peu du récit (ce dernier relèverait, selon les deux auteurs, d'une conception stylistique et esthétique de la politique arendtienne). Pour Kateb et Pitkin, nous l'avons dit, l'aspect le plus central dans la pensée d'Arendt est l'acteur (et cette centralité est problématique pour les deux auteurs, pour des raisons distinctes chez l'un et chez l'autre)[150]. Mais Kristeva et Thiele départagent peu la différence entre la parole (comme action) et la parole (comme narration).

Bien que je partage l'importance que Kristeva et Thiele attribuent au récit, mon interprétation diffère des leurs car, plutôt que de complexifier la sphère publique chez Arendt en y apposant le récit aux côtés de l'action, j'aimerais réfléchir à la dignité du privé dans la pensée d'Arendt (cette dignité est peut-être restée sous-entendue dans sa pensée, mais elle me semble fondamentalement inhérente à la logique arendtienne). Pour cela, je départage radicalement la parole (elle aussi immédiate) du récit (médiatisé par l'écriture ou, même lorsqu'il est oral, qui passe par une trame narrative réfléchie)[151]. Je crois que la possibilité de raconter relève dans un premier temps de la sphère privée, au sens où bien raconter une histoire exige d'abord un travail sur soi et une certaine *capacité de s'arracher à soi :* ce travail s'effectue (en partie) dans le privé et demande un *faire*.

---

[150] Voir chapitre précédent.

[151] La question de la mémoire, des récits et de l'oralité a été longuement réfléchie par les anthropologues et aurait été extrêmement intéressante à aborder, mais nous concentrons ce chapitre sur le récit écrit et, plus largement, sur la tradition occidentale telle qu'elle a façonné les pensées d'Arendt, de Weil et de Camus.

La première partie de ce chapitre explore donc la notion de récit en tant qu'œuvre d'art fabriquée (le roman, la biographie, le témoignage). À partir de l'interprétation d'Arendt sur Isak Dinesen, la seconde partie aborde la différence entre faire le récit d'une histoire passée, d'une part, et faire de sa vie un récit, d'autre part. Je tenterai de montrer que si Arendt a circonscrit avec autant d'insistance la séparation entre la sphère privée, la sphère publique et le social, c'est, premièrement, dans une démarche théorique (elle sait très bien qu'en réalité, ces sphères se croisent) ; deuxièmement, cette séparation théorique permet de poser notre attention sur certains dangers inhérents à une trop grande uniformisation des trois domaines. Ainsi, nous verrons combien un récit expérimenté depuis le privé et circulant ensuite dans la sphère publique depuis le régime du *deuil*, diffère d'avec un récit fomenté dans le social depuis le régime de la *réification*, dont l'effet est de proposer, voire d'imposer, une manière de vivre. Dans le premier cas, la vie inspire un récit et révèle une histoire particulière (qui est souvent passée inaperçue) ; dans le second cas, le récit modifie la vie et la conditionne pour qu'elle intègre une même « grande » histoire. Si, à mon avis, Arendt nous permet de réfléchir aux conditions privées qui rendent possible le récit, elle ne s'intéresse guère – mis à part lorsqu'elle aborde le rôle des spectateurs – au corollaire du récit, soit la capacité de *recevoir* et de lire un récit. Plus un récit révèle quelque chose de précieux et de rare, en témoignant du tragique, de la perte et du deuil, et plus cette chose est difficile à percevoir, car elle implique de se dégager de soi-même, elle demande un travail sur soi : les conditions de réception d'un récit du *deuil* sont plus exigeantes que celles inhérentes à un récit social. C'est en ce sens que nous explorerons, en troisième partie de ce chapitre, les récits testimoniaux de la Shoah afin de cerner le rôle tout à fait particulier du narrateur et l'importance du silence que recèlent ces témoignages.

5.1 Le récit : une œuvre d'art ?

Est-ce que raconter des histoires est une forme d'art ? Selon Françoise Collin (*N'être,* 2004), l'art apparaît dans un premier temps comme catégorie de l'œuvre, donc du *faire,* mais un « faire qui recueille l'agir » (p. 196). Elle est « relation de ce qui a été, relation qui, en donnant forme, donne sens sans cependant définir. Elle permet "d'endurer ce savoir" qui est souvent savoir tragique » (*Loc. cit.*). L'œuvre ne soulage pas la souffrance, mais elle révèle un sens en recueillant l'agir ; en donnant une certaine durée à l'agir, elle permet

d'interpréter ce qui autrement est déjà passé. Selon Collin, Arendt développe surtout une conception mimétique de l'art dans *Condition de l'homme moderne*, laquelle s'inscrit dans la perception des œuvres. On comprend dès lors la centralité de la métaphore du théâtre et des arts de performance, où la réceptivité de la performance est faite immédiatement, sans possibilité de recul. Or, avec *La Crise de la culture* (ainsi que *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*), Arendt opère un changement dans sa conception de l'art : de la perception immédiate elle passe au jugement, lequel est médiatisé par la représentation d'une validité exemplaire qui n'a pas une prétention universelle, mais que chacun et chacune est à même de développer et de communiquer. Ainsi, toujours selon Collin, à partir de *La Crise de la culture*, l'art chez Arendt ne relève plus uniquement de la fabrication d'un récit illustrant *a posteriori* une action passée, mais devient, parfois, une action :

> Que l'œuvre relève du juger plutôt que du fabriquer, c'est ce que fait en effet apparaître l'art dit moderne. Duchamp en témoigne exemplairement lorsqu'il élimine radicalement du geste artistique l'élément de fabrication pour le ramener à une décision. Et cela en reprenant un objet fabriqué, le plus utilitaire de tous les objets – un urinoir par exemple – pour en détourner le « sens commun » en l'arrachant à son environnement et en le plaçant dans une salle d'exposition ou un musée pour le proposer au *sensus communis*. Il accomplit ainsi un acte pur, un geste d'élection qui sollicite la ratification pour prendre sens. (*Ibid.*, p. 199)

L'œuvre *Fontaine*, de Marcel Duchamp, n'implique en effet aucun *faire* (il s'agissait d'un urinoir industriel en porcelaine) ; elle a été présentée à l'horizontale plutôt que dans sa position verticale habituelle. De fait, l'exposition a permis de percevoir l'objet en soi alors qu'il est libéré (ou délié) de sa valeur d'usage et de poser une pluralité de jugements (qui allèrent des éloges aux accusations d'obscénité). Ainsi, pour Collin, cette seconde conception de l'art permet un espace artistique protégé de la « généralité laborieuse ou fabricatrice » (*Loc. cit.*), de sorte que l'art lui apparaît comme « un agir, plutôt qu'un fabriquer, constitutif d'un monde qui n'est pas le monde, celui de la nature ou des objets. Et la persistance de l'œuvre d'art est liée à sa capacité de commencer et de recommencer, de dire et redire le commencement, non à sa simple durabilité matérielle qu'elle partagerait avec d'autres œuvres humaines » (*Ibid.*, p. 198-199). En effet, l'art est lié au jugement des spectateurs (comme des créateurs) et interpelle la pensée. L'art, tout comme l'agir, dépend de sa publicité en tant qu'il touche les autres. Mais j'aimerais souligner que, à la différence de l'action, l'œuvre d'art survit à l'obscurité : elle n'a pas besoin d'être vue ou lue pour perdurer. Maintes œuvres sont passées pratiquement inaperçues à leur époque et, pour ainsi

dire, naissent publiquement bien après leur conception. Pensons, par exemple, à Jane Austen (1775-1817), dont les romans laissèrent la critique contemporaine silencieuse et plutôt indifférente. Au XIX^e^ siècle, malgré la biographie *A Memoir of Jane Austen* publiée par son neveu James Edward Austen-Leigh en 1869, les œuvres restent surtout cantonnées à l'élite anglaise et se diffusent peu. Ce n'est qu'au début du XX^e^ siècle que les romans d'Austen sont pris au sérieux pour leur qualité littéraire, notamment dans des travaux universitaires[152], tout comme ils sont abordés par des féministes afin de réfléchir aux conditions sociales des femmes[153] et, plus récemment, dans des lectures postcoloniales[154]. On peut également penser au roman *Les Hauts de Hurlevent*. Publié en 1847 sous un pseudonyme masculin (Ellis Bell), l'unique roman d'Emily Brontë subit les foudres de la critique victorienne. Selon le journal *The Atlas*, la violence et la répugnance que suscitent les personnages rendent la lecture « indiciblement pénible » (Blondel, 1955, p. 17) ; tandis que le *Quarter Review* juge l'œuvre « *odiously and abominably pagan to be palatable to the most vitiated class of English readers* » (*Loc. cit.*). À la fin du XIX^e^ siècle, le roman commence à être apprécié. Cent ans après sa publication, l'auteure est consacrée au rang de « génie », notamment par Georges Bataille (1957), et comparée à Shakespeare par Jacques Blondel. Est-ce à dire, alors, que les œuvres d'Austen et de Brontë sont devenues « actions » à l'apogée de leur célébration publique ? Si Kristeva n'aborde pas la question du récit chez Arendt à partir des romans, elle mentionne cependant, en discutant de la relation entre acteur et narrateur (en l'illustrant avec Achille et Homère), que le récit est « fondamentalement inséré dans l'action et ne pourra manifester cette logique essentielle [de révélateur des réseaux humains] qu'en devenant lui-même action : en se montrant et en agissant comme "drame" comme "théâtre", en se "jouant" » (2003, p. 127).

Contrairement à Kristeva, qui s'intéresse davantage à l'aspect public du récit, je crois qu'un certain type de récit permet d'étayer la dignité du privé chez Arendt ; si ce dernier joue un rôle dans la sphère publique (lequel est, bien entendu, indéniable et essentiel), il travaille d'abord la sphère privée. En fait, la notion de « récit » chez Arendt demeure vague

---

[152] Voir notamment B.C. Southam, *Jane Austen : The Critical Heritage*, 1812-1870, vol. 1, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968.

[153] Voir, par exemple, Virginia Woolf, *Une chambre à soi,* Paris, Editions Denoël, 1992.

[154] On peut penser, notamment, à l'usage que fait Edward Saïd du roman *Mansfield Park* dans son essai *Jane Austen and Empire* (1994).

et il convient d'établir quelques distinctions. Pour cela, je m'intéresserai principalement aux récits écrits, plus particulièrement aux romans, aux essais testimoniaux et aux biographies, afin d'analyser leurs effets « tragiques » sur les vies privées. Au niveau de la conception, ce type de récit s'écrit dans un espace de retrait. Quant à sa réception, dans l'idéal, un récit doit parvenir à toucher les personnes, leur caractère propre et privatif, et interpeller leur pensée. Par là, il peaufine la qualité perceptive de ces personnes en montrant ce qui était auparavant invisible. C'est parce qu'il travaille la perception du monde que le récit encourage une reconfiguration de la sphère publique et permet d'élargir la diversité des pluralités qui font le monde commun. Ainsi, ce que le récit travaille dans « le privé » a une incidence politique. Dit autrement, j'aimerais suggérer que la distinction entre privé et public (et la « futilité » de l'un et la « dignité de l'autre ») n'est peut-être pas aussi stricte que plusieurs commentateurs l'ont suggéré (je pense, en outre, à Pitkin).

Notons par ailleurs que l'entrée dans le monde commun implique, dans une certaine mesure, d'avoir d'abord comblé les besoins de première nécessité. Le récit, dans sa manière de circuler, joue le rôle d'une médiation entre les différentes formes de vies privées et leurs existences sociales : il permet au lecteur d'être touché par une vie foncièrement autre que la sienne. C'est en ce sens que le récit a une place étrange ; ces effets peuvent être politiques, mais son importance va au-delà du domaine public (il peut transformer le privé). Le récit rappelle, au sens fort du terme, que l'œuvre d'art ne se destine pas uniquement à l'homme, mais à une sphère plus large, tant par sa spatialité que par sa temporalité, puisqu'il est d'abord voué au « monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels, au va-et-vient des générations » (*CC*, 2012, p. 773).

S'il est clairement perçu, le récit peut inspirer des changements dans la configuration du monde qui, à terme, permettent l'apparition de personnes auparavant confinées à l'obscurité. *Une chambre à soi*, de Virginia Woolf, nous permet de réfléchir à la dignité politique du privé. Woolf se demande pourquoi il y a si peu d'écrivains femmes qui ont marqué l'histoire. Elle examine, hypothétiquement et par l'intermédiaire de la fiction, la vie de Judith, une jeune femme du XVI^{e} siècle, sœur de Shakespeare et dotée du même génie. Les conditions de vie de Judith, confinée aux nécessités et à la maisonnée, l'absence d'éducation, l'obligation de rendre compte aux parents ou à l'époux, l'impossible (voire l'impensable) autonomie financière, la pression sociale de correspondre à l'objet femme,

tout cela contribue à sa déchirure interne qui se clôt sur son suicide. Les conditions auxquelles les femmes étaient soumises sont contraires, selon Woolf, à l'état d'esprit qui permet d'écrire. C'est un *miracle*, au sens arendtien du terme, « c'est-à-dire quelque chose à quoi on ne pouvait pas s'attendre » (*CC*, 2012, p. 741), de constater que, malgré les conditionnements, les nécessités et les contraintes, certaines femmes ont écrit, bien que plusieurs soient restées anonymes ou aient pris un pseudonyme masculin[155]. L'histoire doit être lue avec attention, car elle n'est pas faite uniquement par les grands spectaculairement connus (comme Périclès), mais aussi de :

> […] quelque Jane Austen, silencieuse et sans gloire, de quelque Emily Brontë qui se fit sauter la cervelle sur la lande, ou qui, rendue folle et torturée par son propre génie, courut, le visage convulsé, par les chemins ! Vraiment, j'aimerais aller jusqu'à supposer que cet « anonyme », qui a écrit tant de poèmes sans les signer, était souvent une femme [...] L'anonymat court dans leurs veines. Le désir d'être voilées les possède encore. Même aujourd'hui, elles sont loin d'être aussi préoccupées que les hommes par le soin de leur gloire et, en général, peuvent passer devant une pierre tombale ou un poteau indicateur sans éprouver l'irrésistible désir d'y graver leur nom. (Woolf, 1992, p. 74 et 76)

Le récit, pour qu'il soit pleinement reçu, n'est pas une action, car il ne révèle pas un « qui » (comme le fait la parole accompagnant l'agir) ; le récit est entrelacs de relations intérieures (les dilemmes moraux, les déchirures, les pensées) et extérieures (les événements, les jeux politiques et sociaux, la nécessité) qui forgent une histoire du *monde* à partir d'un cas particulier. Arendt le rappelle d'ailleurs lorsqu'elle aborde Hermann Broch, cet « écrivain malgré lui », pour qui l'art a la vocation et « la "tâche de recréer constamment le monde" » (*VP*, 2012, p. 141)[156]. L'art de raconter des récits (le roman apparaît comme le médium le plus adapté à l'époque contemporaine, bien que le récit ait été rendu sous des formes variées au fil de l'histoire – pensons à l'opéra, au théâtre, à la poésie, aux tragédies et aux épopées[157] – est une forme de *poièsis*.

---

[155] Ce miracle doit être compris non seulement du point de vue de l'individu, mais du monde. Ainsi tout « acte, envisagé non pas du point de vue de l'agent, mais dans la perspective du processus dans le cadre duquel il se produit et dont il interrompt l'automatisme » (CC, 2012, p. 741).

[156] Ainsi, le récit révèle ce qui se joue entre les personnes. Cet « entre les hommes » est ce qui permet de tisser des relations avec les autres et avec soi-même ; un récit restitue la vie de quelqu'un depuis la position phénoménale de cette personne dans le monde. Au-delà des individus mis en scène, il rend ce qui « s'étend entre les hommes et cet "entre" – bien plus que les hommes ou l'homme – est aujourd'hui l'objet du plus grand souci et du bouleversement le plus manifeste dans presque tous les pays du monde » (*VP*, 2012, p. 12).

[157] Voir George Steiner, *La mort de la tragédie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 224-246.

La *poièsis* se différencie de la *praxis* sur trois points (selon Arendt) : elle est instrumentale ; elle est extérieure à l'agent ; et elle se déploie sur une autre temporalité. Premièrement, à la différence de la *praxis*, l'œuvre se fabrique : elle est un moyen en vue d'une fin, au contraire de l'action qui s'exerce sans instrumentalisation, pour elle-même. Deuxièmement, l'œuvre est séparée de l'auteur. Au fur et à mesure des interprétations qui porteront sur elle, elle peut même acquérir une vie propre (la Bible est un exemple probant), contrairement à l'agir qui apparaît sans distinction avec l'acteur. Finalement, la temporalité de l'œuvre exige un retrait dans le « faire », qui est différent du temps de l'œuvre finie (l'écriture d'un roman, d'un poème, d'une partition exige un certain retrait, un espace à soi, pour créer) ; tandis que l'action, nous l'avons vu, s'actualise seulement de manière mondaine, elle existe à condition d'être révélée et visible dans le monde commun. Pour autant, un récit pleinement réussi est celui qui s'approche, en apparence seulement, de l'action et dissimule son caractère fabriqué : un récit trop instrumental (le roman à thèse, par exemple) est généralement médiocre selon Arendt ; une œuvre complètement séparée de son concepteur (on peut penser aux auteurs qui copient le style d'un autre) laisse habituellement indifférent ; tout comme une œuvre totalement détachée de son temps laisse perplexe.

Ainsi, un récit est du monde et contribue à sa permanence, bien qu'il ne soit pas une action mais une œuvre ; la plus étrange des œuvres, elle s'insère, grâce à la narration, dans les réseaux mondains en touchant l'expérience de vie des personnes. Par sa circulation et sa mise en sens depuis les vies privées qui y prêtent attention, la narration permet, selon Arendt, que :

> […] nous frayons le chemin à la « poésie », au sens le plus large, comme pouvoir de l'homme [...] Quand cela se produit, la narration qui se souvient s'arrête, et un récit provisoirement achevé, un de plus, s'ajoute comme une chose parmi d'autres aux choses du monde existant. Dans la réification par le poète ou l'historien, le récit de l'histoire est parvenu à la permanence et à la durée. On a ainsi donné à la narration sa place dans le monde, où elle nous survivra. Là, elle peut continuer de vivre. Il n'est pas de sens à ces histoires qui soit entièrement séparable d'elles – et cela encore nous le savons à partir de notre expérience propre, non poétique. Aucune philosophie, aucune analyse, aucun aphorisme, quelque profonds qu'ils soient, ne peuvent se comparer en intensité et en plénitude de sens avec une histoire bien racontée[158]. (*VP*, 2012, p. 31)

[158] Cela rejoint l'affirmation de Maurice Merleau-Ponty. Pour lui une « histoire racontée peut signifier le monde avec autant de "profondeur" qu'un traité de philosophie » (*Phénoménologie de la perception*,

Il y a davantage de raisons, mis à part les caractéristiques instrumentales, séparées et temporelles de l'œuvre, pour hésiter à la ranger du côté de l'action. En fait, le danger de considérer l'art du récit comme une action est de confiner ce dernier aux mêmes types de fragilités que l'action[159] (alors qu'il peut en compenser les écueils) et de le réduire à sa simple capacité d'être publicisé (ce qui accentue le pouvoir de la marchandisation sur l'œuvre). On observe ici une différence fondamentale entre les arts de performance (par exemple le théâtre, qu'Arendt, nous l'avons vu, utilise comme métaphore afin d'expliquer l'apparaître de l'agir) des œuvres qui ne se déploient pas en public et dont seul le produit final fait apparition dans le monde : si les premières sont ancrées dans une idée de la virtuosité, les secondes ne se résument pas à leur publicisation, bien qu'elles veillent également à communiquer quelque chose. C'est parce qu'elle est relativement permanente qu'une certaine catégorie d'œuvre d'art peut disparaître du domaine public pendant des siècles pour y revenir dans un sens renouvelé. Aussi, l'art (en général, mais le récit en particulier) conserve la mémoire :

> Sans la mémoire, et sans la réification dont la mémoire a besoin pour s'accomplir et qui fait bien d'elle, comme le disaient les Grecs, la mère de tous les arts, les activités vivantes d'action, de parole et de pensée perdraient leur réalité à chaque pause et disparaîtraient comme si elles n'avaient jamais été. La matérialisation qu'elles doivent subir afin de demeurer au monde a pour rançon que la « lettre » toujours remplace ce qui naquit de « l'esprit », ce qui en vérité exista un instant comme esprit. (*CHM*, 2009, p. 141)

Le propre des œuvres d'art issues de la fabrication (et non de la virtuosité) est de perdurer malgré l'invisibilité dans laquelle elles demeurent. Bien entendu, le travail d'élaboration de l'œuvre est invisible, mais l'œuvre elle-même peut demeurer sans être reconnue. L'œuvre d'art fabriquée dépasse les significations et les conditions du domaine public, elle n'a pas besoin d'une confirmation mondaine pour perdurer, comme ce fut le cas pour les romans d'Austen et de Brontë, qui ont été appréciés bien plus tard, lorsque les conditions mondaines ont permis une réelle réception. À l'instar de l'œuvre de performance, l'œuvre fabriquée doit toucher les spectateurs (ou récepteurs), mais rien

---

1945, p. 21). En fait, nous le verrons au prochain chapitre, le récit et la réception du récit ont à faire avec une démarche phénoménologique, au sens où ils s'inscrivent dans une radicale mise entre parenthèses de soi.

[159] Soit, le caractère infini, illimité et imprévisible de l'agir ; par ailleurs, si le récit peut travailler à la pluralité du monde commun, il est également porteur d'écueils et de dangers. Nous y reviendrons.

n'oblige à ce que cela se déroule au moment de sa création. Il est étonnant de constater que Collin ne mentionne pas qu'à partir de *La Crise de la culture,* Arendt émet des inquiétudes quant à la tendance de l'art à devenir marchandise, à se soumettre aux conditions et aux modes du marché. Arendt observe que la société capitaliste dispose des objets culturels en objets de consommation ; ces derniers sont utilisés, dévorés et jetés : ils ne perdurent plus. Pourtant, selon Arendt, la culture (et la beauté qu'elle dévoile) est la moins utilitaire des choses ; elle est un mode de relation de l'homme avec le monde, une manière d'aménager son univers et d'en prendre soin. Arendt observe combien il s'agit d'une désintégration, d'une « pourriture », dira-t-elle, de persuader les gens qu'Hamlet est aussi divertissant que *My fair lady* (*CC*, 2012, p. 772). On remarque que les préoccupations d'Arendt ne touchent pas principalement les arts de performance, ceux qui exigent (de façon similaire à l'acteur politique) une *virtù*, mais surtout les arts fabriqués, comme la littérature, en ce qu'ils donnent une certaine permanence au monde et se penchent sur la question du sens au-delà du temps présent (et des modes de l'actuel). Arendt poursuit ses réflexions en mentionnant qu'il faut :

> […] pour devenir conscients de l'apparaître, [être] libre d'établir une certaine distance entre nous et l'objet, et plus l'apparition pure d'une chose a d'importance, plus la distance requise pour sa juste appréciation est grande. Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est. (*Ibid.,* p. 774)

On remarque dans cette citation de *La Crise de la culture* que la conception arendtienne de l'art implique une passivité et une mise à distance de la personne qui regarde l'œuvre. Arendt reprend dans cette citation la même logique inhérente à une prise en compte de l'aspect spatial (la distance), lequel est au cœur de sa conception des différentes catégories de la vie active. Ainsi, l'espace de l'action est séparé de l'espace de l'observation, car il faut une certaine amplitude pour observer l'agir et *ensuite* être capable d'en parler. Il en va de même du récepteur de l'œuvre d'art ; il faut être réceptif à l'altérité de l'œuvre, y porter son attention sans égard pour soi-même. Si Arendt en dit peu sur la manière de prendre une distance (ce que fait Weil, comme nous le verrons au chapitre suivant), cet aspect est mentionné à plusieurs reprises dans son œuvre.

Dans le même ordre d'idées, on remarque dans *Vies politiques* (publié après *La Crise de la culture*), que Arendt se penche longuement sur la vie de différents écrivains, à la fois

dans un rapport politique, littéraire et biographique (sa prétention, par ailleurs, n'est pas d'être une biographe, et on retrouve dans *Vies politiques* la démarche hybride, entre la théorie et l'art de raconter des histoires, propre à Arendt selon Pirros[160]). Ainsi, en abordant William Faulkner, Arendt rappelle combien la littérature ne guérit pas, mais montre à nouveau ce qui n'a pas été regardé (ou trop peu, ou mal). Écrire une histoire, c'est donner une chance à la fugacité de la vie en la répétant dans un récit et, par là, c'est expérimenter à nouveau cette vie passée. L'histoire racontée à l'écrit prend davantage de temps que la parole accompagnant directement l'action, mais elle permet aussi, par cette temporalité, de toucher différemment : de révéler du sens dans le jeu de la puissance. Il aura fallu « trente ans, environ » avant qu'une œuvre d'art, *Parabole* de Faulkner, déploie « avec une telle transparence la vérité interne de l'évènement » (*VP*, 2012, p. 30) qu'est la Première Guerre mondiale. En ce sens, dans ce roman :

> […] bien peu se trouve décrit, encore moins expliqué, et rien du tout « maîtrisé » ; sa fin : des larmes, que le lecteur répand ; et ce qui demeure par là : « l'effet tragique », ou le « plaisir tragique », ce bouleversement qui rend capable d'accepter le fait que quelque chose comme cette guerre ait pu un jour se produire. C'est délibérément que je mentionne la tragédie, car, plus que tout autre genre littéraire, elle représente le processus de reconnaissance. Le héros tragique parvient au savoir en ré-expérimentant sur le mode du pâtir ce qui fut fait, et dans ce pathos, dans ce pâtir de l'agir, la trame des faits devient histoire. Le récit montre la conversion de l'agir en pâtir, et c'est ce qui constitue la péripétie tragique. Mais même des intrigues non tragiques deviennent proprement historiques, lorsqu'elles sont expérimentées une deuxième fois sur le mode du pâtir, dans une réminiscence où advient la connaissance. Un tel souvenir peut accéder à la parole seulement quand l'indignation et la juste colère qui nous pousse à agir ont fait silence – et pour cela, il faut le temps. (*Loc. cit.*)

Il ne s'agit plus, ici, de la parole qui suit l'action et la dévoile, mais de l'écriture qui rassemble un ensemble d'action et en fait une histoire, quelque chose de racontable. Arendt associe l'écriture de Faulkner et son bouleversement sur le lecteur à « l'effet tragique » ; pour elle les tragédies sont les meilleures illustrations du processus de reconnaissance (l'acteur, apprenant ce qu'il a fait, revit son action sur le mode d'une souffrance qu'il lui faut endurer), mais cela ne l'empêche pas de citer un écrivain contemporain pour mieux

[160] Il est dommage, par ailleurs, de constater que Pirros ne se soit pas davantage intéressé à ces textes d'Arendt. En effet, bien que Pirros développe une étude extrêmement précise de la manière dont Arendt se réfère aux tragédies et à l'épopée, le cœur de la pensée tragique d'Arendt, me semble-t-il, ne se réduit pas à l'influence de l'épopée, mais tient dans la manière par laquelle le tragique (l'action, ses effets et sa réception) est incarné, et plus particulièrement dans *les sombres temps*.

expliciter son propos. On peut avancer que l'effet tragique n'est pas le propre de la tragédie ; le tragique est du ressort de l'action proprement vécue : la manière de faire récit interpelle le sens plutôt que la puissance de l'agir et c'est en racontant, en faisant vivre sensiblement une deuxième fois, que l'intrication des réseaux humains, leurs fragilités et les conséquences de l'agir apparaissent, peuvent être perçus et pleinement vécus ; ou, en reprenant la formule de Lévinas : « les grandes "expériences" de notre vie n'ont jamais été à proprement parler vécues » (1982, p. 211).

Le tragique est donc vécu une première fois dans l'action, mais il n'est saisi par la conscience que lorsqu'il est raconté. C'est en ce sens qu'Arendt considère que l'événement éclaire son propre passé ; une fois passé et révolu, il devient possible de saisir l'événement et de trouver un certain sens à « l'amas chaotique du passé [lequel] se change en un récit » (*Compréhension et politique*, 1980, p. 75). L'importance du récit ne tient pas seulement au fait qu'il révèle ce qui, autrement, ne serait pas perçu ; ni à ce qu'il déploie du sens dans un monde façonné par la puissance de l'agir ; le récit permet aussi, pour ceux et celles qui y sont sensibles, de consentir à l'ordre des choses, d'où la belle formule de Dinesen que reprend Arendt : « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte » (*CHM*, 2009, p. 231). Sans récit, il n'y a pas de répétition de ce que fut une vie, une histoire ou un monde ; il n'y a pas de « bouleversement tragique [;] un des éléments fondamentaux de tout agir [car] il en établit le sens » (*VP*, 2012, p. 31). Le récit, parce qu'il raconte des actions passées en restituant le tragique, est ce qui permet de trouver des significations dans le monde. Si l'agir est puissance, le récit est signification ; mais, dans les deux cas, ils sont conditionnels à la pluralité et doivent circuler avec d'autres – l'agir et le récit n'existent pleinement que lorsqu'ils sont plusieurs : « Le monde commun prend fin lorsqu'on ne le voit que sous un seul aspect, lorsqu'il n'a le droit de se présenter que dans une seule perspective » (*CHM*, 2009, p. 99).

Le récit fonctionne en révélant le tragique de la vie à plusieurs et cette révélation a l'effet d'un deuil public, notamment pour trois raisons. Premièrement, le récit fait vivre au lecteur la perte de ce qui est raconté. Deuxièmement, cette perte, du moins dans les grands récits (ceux qui ont la capacité de rendre compte de l'ensemble d'une vie dans un monde), est foncièrement relationnelle et donne à voir l'ambiguïté de toute vie humaine exposée

aux autres et au monde. Comme le mentionne Nussbaum dans *La connaissance de l'amour*, les récits :

> […] cultivent notre capacité à voir les particuliers, à nous soucier d'eux, non pas comme des représentants d'une loi, mais pour eux-mêmes : à répondre avec des sens et des émotions vigoureux à la nouveauté ; à nous préoccuper des événements hasardeux du monde plutôt qu'à nous en garder ; à accueillir ce qui survient, à être perplexe, à attendre, flotter, être activement passifs. (2010, p. 278)

Troisièmement, par la perte vécue et la relationnalité du récit, le récit peut déposséder le lecteur de lui-même et faire de lui une personne capable d'accueillir, au sens fort du terme, l'altérité.

Pour autant qu'il se joue sur le régime du deuil, de l'exposition de ce qui est perdu, le récit est par lui-même bien vivant, car il met en scène une seconde fois la relationnalité humaine, et c'est au présent, en s'adressant au lecteur, qu'il la transmet et la fait vivre en lui :

> Dans la mesure où quelque « maîtrise » du passé est possible, elle consiste dans la relation de ce qui est arrivé. Mais une telle relation, qui fait l'histoire, ne résout aucun problème et ne soulage aucune souffrance [mais] tant que le sens de ce qui advient demeure vivant – et ce sens peut persister pendant de très longs laps de temps – il incite à une narration toujours répétitive. (*VP*, 2012, p. 31)

Parce qu'il met en scène des relations, une vie partagée en commun avec les autres, le récit rend compte au présent de ce qui s'est passé et maintient vivant le sens des événements, parfois bien après que la puissance des actions se soit estompée. On peut penser, par exemple, à Œdipe à Colonne (qu'Arendt aborde à la fin d'*Essai sur la Révolution*). C'est bien parce qu'Œdipe est rejeté de la cité que cette dernière apparaît dans ce qu'elle a de plus précieux, c'est-à-dire dans la fragilité des réseaux humains qui en constitue le monde commun. Arendt conclut sur les mots de Sophocle : « ce qui permet à l'homme ordinaire, jeune ou vieux, de supporter le poids de la vie : c'est la *polis*, l'espace des exploits libres de l'Homme et de ses paroles vivantes qui donne sa splendeur à la vie » (*DR*, 2012, p. 430). Arendt nous permet ici de réfléchir aux liens entre politique et littérature, car si la *polis* est le lieu de la liberté et des « exploits », ces derniers sont préservés de l'oubli grâce aux récits : c'est Sophocle et Homère qui nous racontent la cité, qui nous transmettent Œdipe et Achille ; c'est à partir d'eux (et d'autres) que la réinterprétation de la cité grecque est possible.

5.2 Faire le récit d'une vie passée ou construire sa vie comme un récit : Arendt sur Dinesen

Arendt s'intéresse à la vie et à l'œuvre d'Isak Dinesen, bien qu'elle n'ait aucunement la prétention de faire une biographie. En fait, Arendt se montre plutôt critique de la biographie d'Isak Dinesen écrite par Parmenia Migel. Ainsi, Arendt relève plusieurs incohérences à la lecture de *Titania. A Biography of Isak Dinesen* (notamment quant aux affiliations communardes du père de Karen). La biographe, Migel, est portée selon Arendt par le sentimental et la délicatesse. Son livre passe sous silence des éléments de vie pertinents et majeurs, qui permettent de restituer les difficultés et les conséquences de la vie unique de Karen (ainsi, nous dit Arendt, la maladie vénérienne léguée par son premier mari, dont Isak eut à subir les douleurs sa vie durant, aurait été une caractéristique de l'histoire propre à Isak). Or, « les adorateurs professionnels qu'on trouve aux alentours de la plupart des célébrités » (*VP*, 2012, p. 127) écrivent bien souvent leur biographie dans l'optique de construire un personnage qui fera l'objet d'admiration plutôt que de témoigner d'une vie dans sa relationnalité, de ses aspects sombres et honteux comme de ses qualités exceptionnelles et ses faits glorieux. La « vanité » et « le besoin d'être adoré », qu'Arendt conçoit comme deux pâles substituts de l'amour véritable et mutuel, sont des passions souvent trompeuses par lesquelles celui qui s'y plie prend le risque de se « ridiculiser » (*Loc. cit.*). Arendt se demande pourquoi Isak, qui espérait tant lire le travail de Migel avant de mourir, n'a jamais cherché à écrire sa propre histoire. Si Arendt ne répond pas directement à cette question, elle nous permet de faire la distinction entre deux types de rapports au récit très différents et qui ne doivent pas être confondus, soit : 1) faire le récit d'une vie passée, et 2) faire de sa vie un récit. Dans le premier cas, il s'agit de restituer dans ce qui est raconté la totalité de ce qui est perdu (dans la mesure du possible). Ainsi, après dix-sept années passées sur une plantation de café dans l'actuel Kenya, Dinesen se fait expulser et revient au Danemark. C'est seulement là, alors qu'elle approche de la cinquantaine, qu'elle se lance dans l'écriture. Sous l'effet du deuil de cette vie, de son amour perdu et de sa liberté africaine évanouie, l'écriture semble une voie permettant de vivre à nouveau ce passé, d'une autre manière. C'est donc « l'amère déception des tours de la vie qui la prépara [à l'écriture de] *la grande passion*, qui, en vérité n'est pas moins rare qu'un chef-d'œuvre » (*VP*, 2012, p. 139). Il ne s'agit pas, ici, d'une pure répétition de la

vie ; il s'agit de transformer, par la mémoire rendue tangible dans l'écriture, le sens de cette vie.

Dès lors, il me semble qu'écrire des histoires exige de s'extirper de soi-même afin d'accueillir et de rendre vivantes des relations passées. Le récit devient un art du raconter lorsqu'il fait apparaître les multiples facettes d'un monde, lorsqu'il restitue l'humanité du monde, dans ses moments de beauté comme de laideur. En effet, le deuil d'une vie passée, dans laquelle la personne était soit actrice de cette vie, soit spectatrice de ce qui s'y jouait, marque la subjectivité de telle manière que ce n'est pas seulement la perte de la vie, mais la perte d'une partie de soi qui est exposée dans le récit. Cette dépossession est ce qui permet de transmettre la relationnalité de chaque vie dans le monde : la subjectivité rend compte de ce qui l'habite dès lors qu'elle fait l'épreuve d'une perte d'elle-même dans le deuil de relations qui la constituaient. Comme le mentionne Judith Butler :

> Lorsque nous perdons certaines gens, ou lorsque nous sommes dépossédé·e·s d'un lieu ou d'une communauté, il se peut que nous ayons juste l'impression de traverser quelque chose de passager, que le deuil finira par finir et que l'ordre sera rétabli d'une façon ou d'une autre. Mais n'est-ce pas plutôt qu'en passant par là, quelque chose sur qui nous sommes se trouve révélé, quelque chose qui trace les liens que nous avons aux autres, qui nous montre que ces liens constituent ce que nous sommes, des liens ou des attaches qui nous agencent. Non pas comme si un « je » existait en soi ici avant de perdre là-bas un « tu », d'autant moins si l'attachement à « toi » participe à agencer qui « je » suis. Si je te perds dans ces conditions, alors je ne fais pas que déplorer la perte, mais je deviens impénétrable à moi-même. Qui « suis »-je, sans toi ? (2003, p. 74)

En effet, « qui » est Dinesen après avoir perdu la liberté d'une vie passionnante, partagée avec les autres renégats de la société et faisant fi « de ce qui est socialement acceptable » (*VP*, 2012, p. 130) ? Ce n'est pas seulement la mort de son amant, le pilote de l'armée de l'air britannique Denys Finck Hatton, décédé dans un accident d'avion en 1931, mais la perte du monde africain et de sa vie là-bas. D'où le fait qu'un récit écrit sous le régime du deuil illustre des relations, car le deuil d'un monde passé inclut le deuil d'une partie de soi.

Raconter accentue le sens de cette vie perdue. Le sens de la vie, mais non la vie elle-même, et ce « prix en est la vie elle-même : c'est toujours dans la "lettre morte" que "l'esprit vivant" doit survivre, dans une mort dont on ne peut le sauver que si la lettre rentre en contact avec une vie qui veut la ressusciter, encore que cette résurrection des morts soit, comme tout ce qui vit, promise de nouveau à la mort » (*CHM*, 2009, p. 224-225). Ce qui

est raconté est mort ; le soi du passé, celui qu'on tente de rendre dans l'écriture, est lui aussi, en partie, mort. Comme si la vie perdue s'était défaite en soi-même et qu'il était possible de la concevoir dans une position d'altérité, de la regarder comme extérieure à soi. L'altérité de cette vie passée ne veut pas dire qu'elle devient un objet d'indifférence, tout au contraire ; elle nous touche d'autant plus qu'elle n'est plus assimilable à soi-même. Dans certains cas, cela hante le soi et institue une non-coïncidence à soi[161]. Bien entendu, cela nécessite du temps pour être en mesure de poser « l'esprit » de cette perte dans la « lettre », car il faut apprivoiser la colère, l'humiliation, la douleur, les regrets et la peine propre à chaque situation de deuil et « pour cela, il faut le temps » (*VP*, 2012, p. 30).

Bien que la perte puisse être très ancrée en soi-même, il n'est pas dit que le « soi » apparaisse nécessairement dans le récit ; la transmission de la relationnalité d'un monde et d'une vie n'exige pas la restitution réaliste d'une histoire. Ainsi, Dinesen ne parle pas spécifiquement d'elle dans ses œuvres : pourtant, on ressent sa vie en analogie dans ces pages. Selon Arendt, Dinesen a compris, par ses expériences passées, que « le principal piège de la vie, c'est sa propre identité » (*Ibid.*, p. 123).

Cela nous mène au second aspect du récit décrit par Arendt dans son analyse de Dinesen ; plutôt que de faire le récit d'une vie passée, il s'agit de faire de sa vie un récit. Arendt rappelle la première histoire d'amour de Dinesen pour son cousin germain, Hans Blixen. Elle situe cet amour dans la continuité (et une sorte de répétition étrange) de l'histoire vécue par le père de Dinesen, qui avait été profondément amoureux de sa cousine. La mort de cette cousine, décédée brusquement à vingt ans, aurait laissé le père dans un chagrin inconsolable et aurait contribué, des années plus tard, à son suicide. La perte de son père, première grande souffrance de Dinesen, la pousse à concevoir sa propre vie à partir de l'idéal de vie qu'aurait eu son père. Elle tente de construire sa vie, de la façonner à l'image de l'histoire brisée entre son père et la cousine décédée. Ainsi, la nièce de la cousine morte devint la meilleure amie de Dinesen ; puis, Dinesen tombe en amour avec le neveu de la morte, Hans Blixen. Comme ce dernier reste indifférent, Dinesen décide « âgée pourtant de vingt-sept ans et assez vieille pour être plus avisée – au désespoir et à la stupéfaction de tout son entourage –, d'épouser son frère jumeau et de partir avec lui pour

[161] Pensons aux récits mémoriels de la Shoah. Nous y reviendrons.

l'Afrique » (*VP*, 2012, p. 136). L'histoire imposée, la volonté de rendre sa vie conforme à une idée échoue, le mariage ne dure pas et cet épisode de vie semble stérile. La vie n'est pas un *faire*.

Cette erreur de jeunesse apparaît à nouveau ; elle est restituée dans les écrits de Dinesen. En effet, Arendt note la résurgence d'un certain rapport à la vie expérimenté par Dinesen elle-même, répété autrement et transmis dans ses nouvelles, soit le fait de concevoir sa vie « en suivant un modèle préconçu » (*Loc. cit.*). La même logique habite « Les rêveurs », « L'éternelle histoire » et « Échos ». Ainsi, Pellegrina Leoni dans « Les rêveurs » cherche à faire de la voix d'Emanuele la copie de la sienne perdue ; elle voit dans le talent du jeune homme la possibilité de ressusciter ses rêves, ses ambitions et de cultiver par procuration son histoire. Il lui faut sculpter la vie d'un autre à l'image de ce qu'elle projetait pour elle-même. Ce faisant, Arendt distingue clairement, chez Dinesen, deux leçons à tirer de la vie et du récit :

> On peut raconter des histoires ou écrire des poèmes sur la vie, on ne peut rendre la vie poétique, la vivre comme si c'était une œuvre d'art (ainsi que l'avait fait Goethe) ou s'en servir pour réaliser une idée. La vie peut contenir l'« essence » (quoi d'autre le pourrait ?) ; le souvenir, répétition dans l'imagination, peut déchiffrer l'essence et vous livrer l'« élixir » ; et éventuellement, on peut avoir le privilège de « faire » quelque chose à partir de là, « de composer l'histoire ». Mais la vie en elle-même n'est ni essence ni élixir, et si on la traite comme si elle l'était, elle ne fera que vous jouer des tours. (*Ibid.*, p. 139)

Cette prise de distance par rapport au romantisme est importante dans l'itinéraire intellectuel d'Arendt. Elle est notamment présente dans son livre *Rahel Varnhagen. La vie d'une Juive Allemande à l'époque du romantisme*. Arendt expose bien la manière dont Rahel cherche à façonner sa personnalité, à « vivre sa vie comme si c'était une œuvre d'art » (*RV*, 1994, p. 92)[162]. En fait, on retrouve plusieurs exemples dans la littérature de personnages qui substituent un idéal à leur vie : on peut penser, par exemple, à la triste Emma Bovary, qui se coupe du monde et ne le conçoit qu'à partir de l'idée qu'elle se fait d'une vie romantique[163]. Dès sa jeunesse passée au couvent, Emma s'échappe de sa vie morose et se plonge dans des romans qui :

---

[162] Cette volonté de construire sa vie à partir d'une idée est par ailleurs une « lutte que mène Rahel contre les faits, et surtout le fait d'être née juive, [cela] devient très vite une lutte contre elle-même » (*Ibid.*, p. 30).

[163] On peut penser, notamment, à l'interprétation de Jules de Gaultier dans son livre *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert,* Paris, Mercure de France, 1923.

> […] n'étaient qu'amour, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans les pavillons solitaires […] *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis […] plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelques vieux manoirs, comme ces châtelaines au long corsage. (Flaubert, 2009, p. 67)

Il s'agit, dès lors, de veiller à correspondre le mieux possible aux normes du récit. Ainsi, Emma se sent embellie par l'adultère, car elle est transfigurée non par la relation amoureuse, mais par le fait qu'elle correspond à l'objet qu'elle tentait de devenir :

> En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait : « J'ai un amant ! Un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue […] l'existence ordinaire n'apparaissait plus qu'au loin, tout en bas dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. Alors elle se rappela les histoires des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse. (*Ibid.*, p. 261)

Or, Flaubert montre bien la souffrance et les dangers de cette entreprise de construction de sa vie ; vouloir faire de sa vie une œuvre exige de sacrifier sa relationnalité, son exposition et sa capacité de perception du monde. Cela implique de considérer la vie comme un objet à gérer en fonction d'une finalité prévue. Emma, dans l'échec de l'œuvre d'elle-même, va jusqu'au sacrifice de sa propre vie.

5.3 Le récit comme deuil

Un bon récit tire sa source de « l'aptitude humaine à penser » (*CHM*, 2009, p. 223). À l'instar de l'œuvre d'art en général, le récit doit être préservé de la clôture du sens. L'aspect sensible de l'art invite à la pensée, il ouvre à une réinterprétation selon les contextes et les personnes sans prétendre au savoir[164]. Le récit restitue le cœur d'une vie, d'un événement ou d'une époque, mais plutôt que d'en rendre le sens dernier, il interpelle le lecteur à s'engager, à penser le sens d'une histoire qui n'est pas la sienne. Le récit fait

[164] La pensée et le savoir sont, pour Arendt lectrice de Kant, deux activités mentales distinctes : la première s'occupe de la recherche de signification, elle a pour fonction de trouver du sens aux choses et au monde, tandis que la seconde s'édifie sur la connaissance et a valeur de vérité (*VE* I, 1992, p. 17).

vivre du sens plutôt qu'il ne l'achève[165]. C'est parce que chaque histoire est unique qu'elle implique une relationnalité et laisse place à l'altérité de l'autre : l'histoire racontée ne peut devenir mienne et, pourtant, elle m'affecte et m'interpelle. Ainsi ce qui est perdu dans la vie racontée entre néanmoins en relation avec la personne qui reçoit le récit. En effet, le récit ne met pas en scène un « nous » abstrait ; au contraire, il se crée à travers l'exposition d'un être unique et d'une histoire tout à fait particulière, une forme d'intimité avec le lecteur. Nous recevons les pensées, les dilemmes, les petites habitudes, les grandes actions, les défauts, les amitiés et les peurs de Jean Valjean ; nous témoignons des rêves, des émois et des déceptions d'Emma Bovary ; nous nous accrochons aux barreaux de la cellule de Roubachof comme à ses souvenirs dépouillés ; et nous aimerions avertir les enfants vietnamiens de Duras que les mangues ne sont pas encore mûres. Un récit bien rendu nous parle sans que l'identification ne se déploie dans une logique d'homogénéisation des différences : Valjean devant l'insurrection de 1832, Bovary et sa difficulté de vivre la réalité morose des femmes du XIX^{e} siècle, Roubachof, à la fois victime et coupable de l'échec révolutionnaire, les enfants affamés de l'Indochine française – toutes ces histoires ne sont pas les nôtres, elles nous sont inutiles et, pourtant, elles nous concernent. Car elles humanisent ce qui serait une vie saccadée d'événements, elles font voir une trame signifiante et inspirent au lecteur une manière non seulement de « voir le monde mais aussi [de voir] qui s'appartient en ce monde » (*CC*, 2012, p. 785). Comme l'affirme Nussbaum, le récit, parce qu'il raconte une histoire particulière, « est une préparation pour la vie qui éloigne en même temps de la vie » (2010, p. 238). En ce sens, lire un récit, c'est se déprendre de soi-même afin d'être interpellé par autre chose que soi. Aussi, nous le verrons, plus un récit donne à voir la fragilité du monde, plus il tente de rendre visible l'invisible et audible l'inaudible, plus cela exige un travail sur soi, à la fois pour le rendre dans l'écriture *et* pour le recevoir dans la lecture[166].

Parce qu'il raconte à nouveau, et parce qu'il doit montrer les multiples enchevêtrements, intrications et réseaux qui font d'une histoire une trame, le récit ne peut

---

[165] Ainsi, si Arendt voit dans *Œdipe Roi* l'importance de la cité en tant qu'elle nous permet de soutenir le poids et les souffrances de la vie humaine, il n'est pas besoin de mentionner combien d'autres interprétations d'*Œdipe Roi* sont possibles : le récit fait vivre du sens, et si le sens est inspiré et orienté dans une certaine direction, ce dernier n'est ni figé ni unitaire.

[166] Nous aborderons la question de la réceptivité au prochain chapitre à partir de la pensée de Simone Weil.

simplement répéter l'action, comme le fait la parole. Le récit, pour révéler « l'essence » d'une vie et d'une époque, doit montrer plus que le domaine public et doit trouver les mots justes permettant de saisir l'intimité, la nécessité, la violence, les relations sociales, personnelles, familiales ou même anonymes qui ont formé la vie d'une personne. C'est seulement *a posteriori*, lorsqu'une époque est passée, qu'on peut saisir l'ampleur de ce qui s'est joué : paradoxalement, elle devient visible dans sa totalité une fois disparue. Le récit permet de « représenter la totalité d'une époque, inaccessible autrement » (*VP*, 2012, p. 183). Représenter une époque ne veut pas dire que cette dernière devient transparente : le récit peut cacher et taire des relations tout autant qu'il peut en faire apparaître. Un lecteur attentif remarquera la manière dont les relations sont construites dans les récits d'une période ; la présence de relations est tout aussi importante que l'absence de relation. Comme l'exprime très bien Virginia Woolf :

> Il est étrange de penser que, jusqu'aux jours de Jane Austen, toutes les femmes importantes de la fiction furent, non seulement vues uniquement par des hommes, mais encore uniquement dans leurs rapports avec les hommes […] D'où, peut-être, la nature particulière des femmes fictives ; les étonnants extrêmes de leur beauté et de leur horreur ; leurs alternatives de bonté céleste et de dépravation diabolique […] Imaginez, par exemple, que les hommes aient toujours été représentés dans la littérature sous leurs aspects d'amants des femmes et jamais sous celui d'amis des hommes, de soldats, de penseurs, de rêveurs. Que peu de rôles, alors, leur seraient destinés dans les pièces de Shakespeare. (1992, p. 124-125)

C'est dans cette perspective que Weil mentionne combien *L'Iliade* est précieux, car, pour elle, ce récit ne méprise aucune douleur, aucun soubresaut, aucune personne. Il ne fait pas d'ombre sur la souffrance causée par la Guerre de Troie et la narration raconte la vie des personnes, celles qui participent à la guerre, celle des alliés comme des ennemis, tout comme elle parle de la vie de celles qui attendent, loin de Troie, la fin des combats.

Jusqu'à quel point, par ailleurs, *L'Iliade* a valeur de vérité ? En fait, l'art d'écrire des histoires n'enjoint pas à une restitution parfaite de ce qui est arrivé (comme le prétendrait, par exemple, l'historien) ; illustrer ce qui est arrivé ne rend parfois pas suffisamment compte de ce qui a été détruit. Comme l'explique Adriana Cavarero en abordant le récit, « *when history is produced through extreme horror, narrating is not merely "reconstructing" the thread of a life story; it is above all opposing the work of destruction that has devoured life itself. It is ultimately a making against destroying, a creating against demolishing, a doing against undoing* » (2015, p. 14).

Nous l'avons abordé, Arendt, en reprenant la phrase de Dinesen, mentionne que « tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte » (*CHM*, 2009, p. 231) ; tout comme elle dit que le récit par « son effet tragique » permet de saisir sous le mode du « pâtir » ce qui s'est produit. Le bouleversement inhérent à l'expérience du pâtir « représente le processus de reconnaissance » (*VP*, 2012, p. 31). En effet, le malheur dans les récits tragiques est justement ce qui, par la beauté des œuvres écrites, est révélé. Mais Arendt semble parfois confondre reconnaissance et réconciliation. Les récits permettent la reconnaissance du malheur inhérente à la lecture et à son « effet tragique », mais cela ne veut pas dire qu'il y a réconciliation avec le malheur. Au contraire, ces récits rendent la contradiction vivante chez le lecteur. Ils n'apportent pas de résolution, mais donnent à voir les effets de la force sur les personnes, d'une part, et ce qui échappe à la force, d'autre part ; ce qu'Arendt semble admettre parfois, notamment lorsqu'elle écrit que le récit « ne résout aucun problème et ne soulage aucune souffrance » (*Loc. cit.*). Les récits tragiques sont précieux, car poser son attention (sans chercher de consolation) sur le véritable malheur est extrêmement exigeant et rare. Dès lors, *non,* tous les chagrins ne sont pas supportables et le tragique n'est pas ce qui rend capable d'accepter le malheur, mais ce qui fait voir le malheur avec lucidité et amertume.

C'est d'ailleurs toute la difficulté de l'écriture après la Shoah. Comment rendre compte du *sens* des vies dont la mort est dépourvue de toute *signification* ? Si la question a été longuement abordée, notamment en ce qui concerne la poésie après Auschwitz, j'aimerais réfléchir plus précisément à la narration du témoignage[167] ; le témoignage est différent de la biographie et peut être associé à la distinction proposée par Walter Benjamin entre le récit et le roman[168].

---

[167] On se rappellera la position d'Adorno : la poésie après Auschwitz est imprégnée de honte devant une souffrance impossible à transfigurer, aussi « *to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric* » (« *Commitment* », New Left Review, 1974, p. 84). Ce à quoi Primo Levi répond : « après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz » (*Conversations et entretiens* [1997]).

[168] La séparation entre roman et récit est hasardeuse et quelque peu rigide, puisque si Benjamin considère la narration comme quelque chose qui s'est perdu (et qu'il associe à Hérodote), il considère pourtant Kafka et Proust comme des narrateurs, lesquels ont su, en oscillant entre la mémoire et l'oubli, restituer des *expériences*. Ainsi, ce n'est pas dans le souvenir que Proust incarne la narration, mais dans la recherche du souvenir – qui n'est pas seulement un « temps perdu », mais un futur perdu dont les possibilités s'atténuent alors que le passé s'estompe dans la mémoire. La narration proustienne, dans un mouvement incessant entre le passé et le futur, l'oubli et le souvenir, fait vivre au présent la perte, à l'instar de celle de Kafka. Il ne s'agit pas, ici, d'une simple nostalgie du passé, ou d'une injonction à la mémoire, mais d'une incarnation du silence passé et futur à l'intérieur d'un temps présent, celui de la narration. Comme

L'écriture, par la mise en récit du témoignage, est une forme d'interlocution avec le lecteur à partir du partage d'une expérience qui échappe dans sa totalité au narrateur lui-même. Ce qui est raconté révèle plus qu'une histoire, c'est la marque subjective d'une non-coïncidence à soi-même. Faire le récit, essayer de rendre compte de ce qui a eu lieu est extrêmement difficile[169]. La narration, alors, restitue une expérience dont la transmission est déployée sous le signe du *manque* : quelque chose est tronqué à jamais dans ce qui est raconté. Cette situation de la perte dans le récit est ce qui convoque le lecteur à être attentif devant ce qui ne peut être écrit (mais qui habite l'écriture et en est même la source), à saisir le sens des silences et des ruptures à l'intérieur du texte. Les récits testimoniaux de la Shoah illustrent de manière radicale la transmission du silence dans la perte. Comme l'écrit Anny Dayan Rosenman : « Cette parole fait place au silence, mais il faut des mots pour entendre le silence qui les troue, de même qu'il faut de l'écriture pour entendre, lire, percevoir le versant silencieux du texte » (1998, p. 13). Plusieurs récits abordent cette non-coïncidence à soi dans le deuil, notamment ceux de Primo Levi (*Si c'est un homme*), de Charlotte Delbo (*Auschwitz et après*), de David Rousset (*Les jours de notre mort*), d'Élie Wiesel (*La nuit*), de Robert Antelme (*L'espèce humaine*) ou, encore, de Jean Améry (*Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable).* Il va sans dire que chacun et chacune de ces auteurs rapportent une histoire particulière et déploie son vécu propre : Jean Améry rend compte de l'intellectuel dans les camps, de la torture, de la difficulté d'avoir survécu et, en ce sens, il s'adresse au lecteur en tant que survivant, mais aussi aux jeunes allemands ; Primo Levi écrit plus simplement, son style est moins marqué par l'héritage phénoménologique que celui d'Améry. Levi tente, par la restitution des détails quotidiens,

---

le mentionne Jeanne-Marie Gagnebin, le récit chez Benjamin n'implique pas seulement un rapport mélancolique au passé : « Sauver le passé serait alors davantage que ne vouloir rien oublier, que vouloir tout conserver dans une entreprise acharnée et infinie qui relève davantage de la vengeance que de la justice. […] Ainsi raconter une histoire – l'histoire – tendrait non seulement à la conservation du passé mais aussi, en un secret paradoxe, à sa fin, à l'extraction de ce silence qui nous délivrerait de l'anxiété du souvenir » (Jeanne-Marie Gagnebin, « Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 99e année, no 3, juillet-septembre 1994, p. 388-389).

[169] Mentionnons rapidement ce qu'Arendt observe lors des témoignages du procès d'Eichmann (bien que, pour le cœur de notre propos, nous concentrons notre attention sur les témoignages écrits et non oraux). Arendt remarque, lorsqu'elle entend les rescapés au procès d'Eichmann, combien « il était difficile de raconter l'histoire, qu'il fallait – du moins hors du domaine de la transposition poétique – une pureté d'âme, une innocence de cœur et d'esprit irréfléchie et sans complaisance que seuls les justes possèdent » (*EJ*, 2018, p. 404).

de rendre compte des vies perdues en parlant le moins possible de la sienne (si ce n'est à travers son rapport avec la vie des autres) et prend le lecteur à témoin ; tandis que Charlotte Delbo aborde la question de la mémoire dans un lieu sans passé ni avenir, de l'impossibilité d'imaginer ce monde qui travaille à la perte de la mémoire en même temps qu'à la perte de la vie[170]. Dans *Spectre mes compagnons,* elle revient sur son expérience sur un ton plus personnel et littéraire en racontant l'importance des personnages de littérature et de théâtre qui lui ont permis de se souvenir sans penser à son propre passé, et que ces souvenirs, qu'il s'agisse des personnages de Stendhal ou des tragédies grecques, ont eu une place dans son cheminent intérieur et dans son travail, incessant, pour rester humaine dans les camps. Bien que ces auteurs partent d'une expérience relativement partagée[171], leurs récits sont uniques : l'horreur sans nom et la souffrance inhumaine qu'ils ont vécues ne font pas de ces survivants des « frères » et leurs voix ne se confondent pas[172].

Sans atténuer les différences entre leurs expériences singulières et leur manière d'écrire, on retrouve néanmoins dans ces témoignages la même difficulté, qui est à la fois de rendre compte du processus de destruction mis en acte par les nazis, tout en donnant une voix aux victimes : car il s'agit, en effet, de trouver les mots qui rendent l'indicible de la barbarie dans son absurdité quotidienne et ceux qui permettent de rendre la présence dans le récit des victimes anonymes, de se faire porteur de leur mémoire alors même que les conditions extrêmes ont rendu impossible la relation avec ces victimes. Les survivants sont

---

[170] Voir notamment *Aucun de nous ne reviendra,* Paris, les Éditions de Minuit, 1970. Les deux dernières pages du livre se répondent en laissant planer, pour le lecteur, le silence. Sur l'avant-dernière, Delbo écrit « Et nous avons perdu la mémoire. Aucun de nous ne reviendra » (p. 180). Sur la dernière, presque au milieu de cette page quasiment blanche, elle écrit : « Aucun de nous n'aurait dû revenir » (p. 181). En sept mots, sans parler d'elle ou de son intériorité, Delbo livre toute la difficulté de témoigner, de l'intransigeante déchirure qu'est le retour dans ce passé où la mémoire n'est pas possible et de la contradiction d'écrire là-dessus, c'est-à-dire d'en être revenue. Or, Delbo, Améry et Levi témoignent d'un temps où la vie elle-même n'était pas possible : ils racontent, une fois revenus (en revient-on vraiment ?) d'un temps du non-vivre.

[171] Les trois furent détenus à Auschwitz. Charlotte Delbo était prisonnière politique, tandis que Jean Améry et Primo Levi étaient tous deux Juifs résistants : on peut présumer que ces derniers ont subi davantage d'atrocités. Améry parlait allemand et pouvait saisir plus facilement les consignes, Levi en connaissait quelques bribes ; à partir de là, il tentait de deviner ce qui était attendu de lui.

[172] On peut penser, par exemple, à la polémique entre Améry et Levi concernant le « pardon » et le « ressentiment ». Ainsi que l'aborde Irène Heidelberger-Leonard en citant une lettre d'Améry : « À la différence de Levi, je ne suis pas quelqu'un qui pardonne et je n'ai aucune compréhension à l'égard de messieurs qui faisaient partie du "personnel dirigeant" d'IG-Auschwitz ». (« Deux frères ennemis : Jean Améry et Primo Levi », Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos [dir.], *Primo Levi à l'œuvre. La réception de l'œuvre de Primo Levi dans le monde,* Paris, Éditions Kimé, 2008, p. 437)

liés par un serment fait à leurs camarades disparus, et ceux qui reviennent doivent faire connaître ce qui s'est passé. Charlotte Delbo rend longuement hommage aux femmes qu'elle a connues[173]. Mais Primo Levi montre une difficulté supplémentaire dans l'écriture du récit testimonial, car les personnes disparues ne sont pas nécessairement des camarades. Plusieurs d'entre elles étaient déjà, avant de mourir, réduites à l'anonymat le plus complet. Levi raconte que :

> [t]ous les « musulmans » qui finissent à la chambre à gaz ont la même histoire, ou plutôt ils n'ont pas d'histoire du tout […]. Ils sont pris de vitesse : lorsque enfin ils commencent à apprendre l'allemand et à distinguer quelque chose dans l'infernal enchevêtrement de lois et d'interdits, leur corps est déjà miné, et plus rien désormais ne saurait les sauver de la sélection ou de la mort par faiblesse. Leur vie est courte mais leur nombre infini. Ce sont eux, les Muselmäner, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence, trop vide déjà pour souffrir vraiment. […] Ils peuplent ma mémoire de leur présence sans visage, et si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image, je choisirais cette vision qui m'est familière : un homme décharné, le front courbé et les épaules voûtées, dont le visage et les yeux ne reflètent nulle trace de pensée[174]. (1987, p. 138-139)

Primo Levi, à qui l'écriture s'est imposée après la Shoah, montre combien son témoignage est habité par l'impossibilité de rendre compte pleinement de l'entreprise de destruction nazie, car celle-ci visait jusqu'à la disparition de l'humanité, de manière collective et en chaque personne. Il rappelle notamment, dans la structure du camp, la destruction systématique dans l'organisation nazie des témoins : ainsi, les *Sonderkommandos*[175], des juifs sélectionnés par les SS, étaient systématiquement isolés des autres prisonniers et régulièrement exterminés. Le renouvellement constant de cette « main-d'œuvre » garantissait l'impossibilité de témoigner de ce qui s'était passé ; les morts devenaient complètement anonymes[176]. C'est en ce sens que le témoignage des

---

[173] Voir notamment *Aucun de nous ne reviendra,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

[174] Aux camps, les personnes « damnées », celles qui étaient malades, plus faibles, qui ne pouvaient voler, mentir ou développer des contacts avec les plus forts, étaient surnommées des « musulmans » (Primo Levi, *Si c'est un homme*, 1987, p. 135).

[175] Les *Sonderkommandos* devaient assister les juifs lorsque ces derniers se déshabillaient pour entrer dans les chambres à gaz, puis ramasser leurs affaires. Les *Sonderkommandos* s'occupaient de sortir les corps des chambres à gaz et d'extraire les dents ou les cheveux de certains d'entre eux.

[176] Il est important de mentionner que, si le système concentrationnaire veillait à la destruction du témoin, certaines personnes ont survécu et rendu compte de l'expérience du *Sonderkommandos* – pensons, par exemple, aux dessins et à la peinture de David Olère.

survivants est une parole dont la part muette, hantée par ceux et celles qui sont disparus avant même d'apparaître comme humains, est aussi significative que la part proprement dicible. Parce que l'horreur vécue n'appartient jamais en propre à personne (bien qu'elle s'implante au fond de chacun et modifie la subjectivité), que les plus grandes souffrances sont muselées (bien qu'il faille en rendre compte), témoigner doit, alors, laisser une part de silence dans ce qui est restitué.

> Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas venus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. (Levi, 1989, p. 82)

La mémoire portée par les récits de la Shoah ne répare pas les abominations, elle tente de faire apparaître ceux et celles dont les vies ont été brisées. La « déposition » des rescapés est donc partielle et douloureuse, car le survivant porte en lui la crainte de prendre la place et la parole de ceux et celles qui ne sont pas revenus. C'est précisément parce que le récit est partiel et situé que le sens n'est jamais achevé : cela invite à la répétition renouvelée des récits. Or, entendrez-vous, demande Delbo, cette parole inachevée ?[177]

Double défi en fait, car il y a une difficulté terrible (et d'autant plus terrible qu'elle est nécessaire) dans la tentative de rendre la dignité aux morts alors même que ces personnes ont été transformées en masses anonymes *et* d'être entendu dans ce compte-rendu ; la tentative, si elle réussit, est elle-même habitée par le danger de voir son propre témoignage englober la réalité muette de ceux et celles qui sont morts et de voir sa parole de survivant réifiée en celle d'« Auschwitziens professionnels », selon la formule ironique d'Améry[178]. Delbo aborde longuement, notamment par l'écriture dramaturgique, la difficulté de raconter et de se faire entendre. Ainsi, dans *Qui rapportera ces paroles ?*, Delbo met en scène une discussion entre prisonnières :

> Gina. – Toute l'humanité ne périra pas ici. Il y aura encore des enfants. Moi, je veux rentrer pour leur raconter.

---

[177] Voir Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?* Paris, P-J Oswald, 1974.

[178] Voir Irène Heidelberger-Leonard, « Deux frères ennemis : Jean Améry et Primo Levi » *Primo Levi à l'œuvre. La réception de l'œuvre de Primo Levi dans le monde,* Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos (dir.), Paris, Editions Kimé, p. 435.

Françoise. – Tu rentreras, Gina.

Gina. – Je voudrais en être sûre. Je veux m'en persuader. Si tu cesses de croire au retour, tu es perdue. J'y crois malgré tout. Mais, je t'en conjure, si tu rentres, toi, si tu rentres sans moi, dis la vérité à mon père. Ne cache rien. Il faudra dire la vérité, même aux mères.

Françoise. – Tu pourrais raconter à sa mère comment Claire est morte ?

Reine. – Moi je le ferais, parce qu'il faut. Parce que c'est bien pour que la vérité se sache que nous voulons rentrer. Nous aurons eu la force de la vivre, pourquoi les autres n'auraient-ils pas la force de l'entendre ?

Françoise. – Je me demande si nous aurons la force de la raconter. Et ils ne nous croiront pas. Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires. (1974, p. 30)

Soulignons, d'ailleurs, le prologue de *Qui rapportera ces paroles ?,* car Delbo montre bien la difficulté terrible de transmettre *la vérité du malheur* et d'être entendue. Est-ce parce qu'en général, la pensée fuit le malheur ?[179]

Parce que je reviens d'où nul n'est revenu
Vous croyez que je sais des choses
Et vous vous pressez vers moi
Tout gonflés de vos questions
De vos questions informulables.
Vous croyez que je sais les réponses.
Je ne sais que les évidences
La vie
La mort
La vérité.
Je reviens de la vérité.
Car là-bas tout était vrai
Tout était vrai de vérité mortelle
Net, coupant, sans ombre *ni mesure*
Cruauté pure, horreur pure.
La vérité dans cette cruauté
qui en soutiendrait le regard ?
Fermer les yeux pour toujours
Ou les ouvrir tout grands
Les yeux du délire,
Le seul choix ou la seule chance.
Et cette lumière sur les prunelles qui ont osé la regarder
Les a brûlées.
Alors quoi dire
Puisque ces choses que je pourrais dire

[179] Nous discuterons de la réceptivité du malheur au prochain chapitre.

ne vous serviront
À rien… (*Ibid.*, p. 9 ; l'italique est de moi)

L'écriture de Delbo relève bien l'épreuve du témoignage ; les survivants, par leur expérience limite, ont un savoir inaccessible autrement. La réception peut devenir problématique (notamment pour ces personnes soucieuses de détenir le fin mot de l'histoire) lorsqu'elle tend à faire de ce savoir une possession ; dès lors, il suffit de répéter et de cristalliser un récit pour saisir le sens d'une histoire.

Pour le dire autrement, le témoignage, par sa grandeur, sa force et sa sensibilité et parce qu'il transmet le sens (et le non-sens) si fort au cœur de ses lecteurs, est lui-même porteur du danger de clôturer une histoire. C'est peut-être ce que Jean Améry cherchait à dire dans sa deuxième préface de *Par-delà le crime et le châtiment – Essai pour surmonter l'insurmontable.* À l'hiver 1976, une année et quelques mois avant son suicide, il écrit :

> Je n'étais pas *au clair* lorsque j'ai rédigé cet essai, je ne le suis toujours pas et j'espère ne jamais l'être. La clarification serait synonyme d'affaire classée, de mise au point de faits que l'on peut acter dans les dossiers de l'histoire. C'est exactement cela que ce livre veut empêcher. Rien n'est résolu, aucun conflit n'est réglé, et remettre en mémoire ne veut pas dire remiser dans la mémoire. (1995, p. 20)

Aussi, les récits de la Shoah transmis par les rescapés sont la limite de ce qu'Arendt mentionne lorsqu'elle abordait Dinesen : non, tous les chagrins ne sont pas supportables, même si on les raconte et même si on en fait un conte. Sans omettre le caractère thérapeutique de l'écriture, ces récits sont des essais, des tentatives, pour surmonter ce qui est – de fait – insurmontable. Ils ne témoignent pas d'un chagrin, lequel est le contrepoids d'une humanité exposée aux autres, au hasard et à la nécessité, ils rendent compte d'un abîme dans l'humain et dans l'histoire du monde humain. Or, on ne peut pas supporter le gouffre, on ne peut que disparaître avec lui. Il faut se déposséder de son « soi » pour percevoir pleinement le silence de ces récits et se laisser habiter par l'altérité.

Nous l'avons vu, pour Arendt, l'œuvre d'art tire sa source de « l'aptitude humaine à penser » (*CHM*, 2009, p. 223) ; son effet est, lui aussi, de réveiller la pensée de celui ou celle qui s'absorbe en l'œuvre. Cela rejoint, sur un autre aspect, le mouvement décrit par Lévinas : « L'infini affecte la pensée et la dévaste en même temps, il l'affecte en la dévastant, et, ainsi, il l'appelle. Il la remet à sa place et, de cette façon, la met en place : la réveille » (1993, p. 253). Nous sommes passés par des exemples littéraires pour aborder le récit. Arendt est tout à fait consciente que les récits de la Shoah constituent un exercice

terrible de perte de soi pour celui ou celle qui écrit, que rien ne peut réconcilier : « Rien ne peut être comparé à la vie dans les camps de concentration. Son horreur, nous ne pouvons jamais pleinement la saisir par l'imagination, pour la raison même qu'elle se tient hors de la vie et de la mort. Aucun récit ne peut en rendre compte pleinement, pour la bonne raison que le rescapé retourne au monde des vivants, ce qui l'empêche de croire pleinement à ses expériences passées » (*ST*, 2005, p. 252). Or, sommes-nous capables de *recevoir* ce tragique, cette non-coïncidence qui décentre de soi-même ?

En fait, tout récit, et toute littérature, bien qu'elle parle du monde, n'est pas nécessairement voué à la pluralité faite de tension qui crée le monde. Certains récits sont des injonctions à devenir quelqu'un, à se formater par rapport à une norme[180].

Cela nous mène à la question de la perception et de la réceptivité des œuvres écrites. En effet, toute œuvre écrite n'a pas nécessairement un effet tragique : la littérature n'est pas forcément vouée au monde. L'appréciation d'une œuvre tragique, sa valeur sociale, sa circulation dépend de la capacité des personnes à la percevoir. Comme le mentionne Frédéric Worms : « On peut s'indigner de tel ou tel évènement engendré par cette reprise culturelle, être bouleversé par tel autre, être surpris, voire s'indigner, que *Les Bienveillantes* fassent date autant que *Shoah,* il faut discuter chacune de ces représentations pour elle-même et sans complaisance » (2012, p. 160). Il s'agira à présent d'explorer la question de la réception à partir de la conception du travail chez Simone Weil. L'enjeu, dès lors, est de comprendre les conditions qui permettent le travail de réception, car la transmission n'est pas seulement le propre de la création de récits, qui permettent de rendre le sens de la vie passée ; elle tient aussi dans la capacité des personnes à porter attention à ces récits. Plus ces récits sont intriqués dans la relationnalité du monde – au sens où ils révèlent la tension tragique qui habite et constitue ce monde –, plus il est impératif de les recevoir. C'est dans cette optique qu'Arendt conçoit la tragédie comme ce qui advient lorsque le caractère tragique du monde s'estompe : d'une part, lorsque ce monde ne permet plus l'action et la pluralité qui y est associée ; d'autre part quand la conscience et l'achèvement du tragique n'est plus portée par des récits ou, encore, quand ces récits ne sont tout simplement ni reçus ni même perçus. Dès lors :

[180] Comme l'aborde d'ailleurs Christian Salomon dans son livre *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

La tragédie [commença] quand il s'avéra qu'il n'y avait aucune conscience pour hériter et questionner, méditer et se souvenir. Le point central est que l'achèvement qu'assurément tout événement accompli doit avoir dans les consciences de ceux à qui il revient alors de raconter l'histoire et de transmettre son sens, leur échappa ; et sans cet achèvement de la pensée après l'acte, sans l'articulation accomplie par le souvenir, il ne restait tout simplement aucune histoire qui pût être racontée. (*CC*, 2012, p. 595-596)

Chapitre 6 :
La condition humaine comme travail de perception

Dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Judith Butler revient sur la distinction entre la sphère publique et la sphère privée chez Arendt en interrogeant la relation entre précarité et performativité. Selon Butler, la séparation entre le privé et le public tend à rendre invisibles les réseaux de dépendance. Il est évident qu'un :

> […] corps bien nourri parle ouvertement et publiquement ; le corps qui a passé la nuit en compagnie d'autres personnes dans sa sphère privée n'apparaît que dans un second temps pour agir en public. Cette sphère privée constitue le véritable arrière-plan de l'action publique, mais est-ce une raison pour la rejeter comme une sphère pré-politique ? Est-il indifférent, par exemple, que dans cet arrière-plan obscur où vivent les femmes, les enfants, les personnes âgées et les esclaves, il règne des relations d'égalité, de dignité et de non-violence ? (2014, p. 83).

Le danger de la séparation entre privé et public relève, d'une part, de la tentation de refouler et d'ignorer les injustices qui ont lieu dans le privé ; d'autre part, l'obscurité dans laquelle est posé le privé tend à délégitimer son importance politique, voire à en faire un lieu non politique. Or, il est évident qu'un corps dont les besoins sont comblés a davantage de possibilités de performer dans l'espace public et d'être vu, entendu et admiré qu'un corps en lutte pour sa survie physique ou mentale. Faut-il, dès lors, nier la distinction entre le privé et le public afin de postuler l'avènement d'un seul grand espace ? Cela permettrait de considérer l'ensemble des pratiques de pouvoir comme relevant directement d'enjeux politiques.

Nous avons vu avec Arendt que la distinction entre la sphère publique et la sphère privée est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, Arendt montre bien que les types de relations instaurées dans le privé diffèrent de celles expérimentées dans la sphère publique. Dans le premier cas, le caractère unique et singulier des relations établies avec les autres donne à connaître autrui d'une manière beaucoup plus profonde. Dans la sphère publique, au contraire, il n'est donné à connaître que l'apparaître de l'autre. Pour le dire simplement, le privé permet des relations d'exception, tandis que le public se déploie grâce à des relations multiples. Nous l'avons abordé déjà au chapitre 3, l'action a besoin d'un espace politique public, tout comme la personne a besoin d'espace de retrait et de refuge dans le privé. La séparation entre les deux sphères est ce qui permet la perpétuation de ces types

distincts de relationnalité, tandis que l'effacement de la séparation entre le privé et le public laisse place au social, cet ensemble où les gens apparaissent sans jamais se révéler, puisqu'ils sont intégrés dans la masse. Cette distinction entre le public et le privé ne veut pas dire pour autant que ces deux sphères n'entretiennent pas de relations entre elles : le privé détermine en partie ce qui sera considéré comme admirable dans le public. Le présent travail tente de montrer que le récit tragique, cette étrange œuvre, témoigne d'expériences personnelles, touche les personnes dans leur caractère privatif et donne à connaître, par sa circulation, d'autres vies. Puisqu'il est issu et construit dans le privé, ce type de récit donne une certaine dignité politique à cette sphère, sans que cette dernière ne perde ses caractéristiques et en vienne à se confondre avec la sphère publique. Comme nous le verrons, parce que le récit tragique raconte ce qui est perdu, il s'inscrit souvent dans le registre du deuil.

Nous avons vu, dans la suite des écrits d'Arendt sur Dinesen, que certains romans mettaient en scène des personnages qui ont de la difficulté à vivre (puisque prisonniers de l'injonction à faire de leur vie un récit). Cette situation n'est pas uniquement l'affaire de la littérature : elle s'exprime aussi au travers des récits qui circulent socialement et qui rendent difficiles les vies concrètes en enjoignant les personnes à se réaliser selon une idée socialement promue. Les idéologies utilisent, entre autres, différents récits (qui n'ont rien de tragique), lesquels configurent et confirment leurs influences sur les personnes. Par exemple, on ne peut nier l'importance de l'esthétique dans l'Allemagne nazie. Pensons à la résurgence de la mythologie médiévale par les nazis et à la bonification des récits par le terme de peuple[181]. Goebbels connaissait très bien le pouvoir de l'art dans la fabrication des mœurs, ainsi qu'il l'écrit dans sa lettre à Wilhelm Furtwängler : « La politique est elle aussi un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe, et nous, qui donnons forme à la politique allemande moderne, nous nous sentons comme des artistes auxquels a été confiée la haute responsabilité de former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple » (Lacoue-Labarthe 1987, p. 93). De son côté, après avoir rappelé que l'esthétique était chez les Grecs une « théorie de la perception », Benjamin montre combien le cinéma transforme la perception et facilite l'avènement d'un sentiment de

[181] Voir notamment Victor Klemperer, *La langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue,* Paris, Agora Pocket, 2002.

masse. Abordant le manifeste de Filippo Marinetti, Benjamin observe une instrumentalisation de l'art par le fascisme afin de rendre aux masses l'impression de leur représentation totale. Ces usages de l'art « culminent en un seul point. Ce point est la guerre » (2000, p. 111). En effet, l'expression et le sentiment qui naissent dans la production et la reproduction des masses par l'art légitiment la glorification esthétique de la guerre, en tant qu'elle fonctionne comme un seul homme soudé – homme magnifiquement représenté et admiré par la circulation de l'art. De fait, art et politique fonctionnent conjointement, aucun ne limite l'autre puisqu'il trouve sa légitimation par lui. Benjamin souligne d'ailleurs que le fascisme :

> […] de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. *L'art pour l'art* semble trouver là son accomplissement. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme (2000, p. 113).

Le spectacle d'un peuple uni et massifié renforce ainsi le pouvoir du politique.

Dans une autre optique, on observe actuellement l'apparition de différents types de récits ancrés dans l'esprit managérial. On ne s'adresse plus au « nous » du peuple, mais au « je » de chacun, en enjoignant la personne à être gestionnaire de sa vie, comme le montre bien Christian Salmon, dans son livre *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et formater les esprits* (2007). Bien entendu l'actualité du néolibéralisme[182] s'ancre dans une logique économique, mais elle se façonne également en proposant un ensemble de microrécits de soi qui enjoignent à être :

> […] flexible, adaptable aux circonstances, faisant un usage stratégique de [soi]-même et poussant l'expérimentation de soi jusqu'à la fracture. Dans ses cours au Collège de France en 1979, Michel Foucault avait pressenti ce fait majeur, à savoir que le néolibéralisme n'appréhende pas les individus comme des consommateurs, mais comme des producteurs et que l'« homo œconomicus » néolibéral n'est plus un simple partenaire de l'échange, mais devient l'entrepreneur de lui-même. Dès lors,

[182] Le terme « néolibéralisme » est entendu de très diverses façons et employé à toutes les sauces en sciences humaines depuis plus d'une décennie. Pour notre présent chapitre, nous retiendrons la définition proposée par Pierre Bourdieu. Ce dernier comprend le néolibéralisme comme un « programme de destruction méthodique des collectifs [qui] tend globalement à favoriser la coupure entre l'économie et les réalités sociales, et à construire ainsi, dans la réalité, un système économique conforme à la description théorique, c'est-à-dire une sorte de machine logique, qui se présente comme une chaîne de contraintes entraînant les agents économiques » (Bourdieu, « L'essence du néolibéralisme », *Le monde diplomatique,* mars 1998, p. 3).

> le défi lancé aux individus n'est plus de « rester soi-même » dans un environnement changeant, mais de changer sans cesse et de s'adapter aux circonstances fluctuantes de la vie. Une obligation susceptible d'être acceptée comme une nécessité économique à condition d'apparaître aussi comme un fait culturel, une nouvelle mode ou un roman (Salmon 2011, p. 65-66).

À quelles conditions, dès lors, peut-on discerner un récit socialement véhiculé pour légitimer un système, conditionner les conduites, développer les mentalités et le « soi » en harmonie avec les impératifs politico-économiques, d'un récit qui permet de mettre son « soi » en retrait afin de faire l'expérience de l'altérité d'une vie radicalement autre que la sienne ? Nous l'avons vu, le récit tragique, en rendant compte de vies inaudibles, montre autrement et rend visible ce qui passait jusqu'alors inaperçu. Pensons, par exemple, à l'article *Témoigner de la puissance d'agir,* écrit par Camille Louis et Étienne Tassin à la suite de leurs visites auprès des migrants de Calais et de Grande-Synthe. Au-delà de la nécessaire dénonciation de la violence, de la privation et du dénuement, ils rappellent la manière tout à fait exceptionnelle par laquelle les migrants endurent leur situation, la transcendent même, afin d'agir et de créer. Cet article témoigne, non seulement de la misère terrible à laquelle l'Europe réduit les migrants ; il rappelle, surtout, que même les personnes mises au ban du social ont une puissance d'agir à laquelle nous devrions prêter attention, et dont nous pourrions apprendre. Attardons-nous un moment sur le dernier paragraphe de cet article :

> [Q]ui est libre en ce sens est citoyen, au sens le plus noble qui soit, édificateur de cité par sa capacité d'agir avec d'autres et d'édifier un monde commun dans la pluralité, l'adversité et la conflictualité. La jungle est le foyer d'une civilité et d'une citoyenneté dont le sens même a été *perdu ou recouvert par nos sociétés marchandes*. Il est pour le moins *étrange et digne d'attention, d'un peu d'attention au moins*, que ce soient celles et ceux qui ont été privés de monde et rejetés des cités qui sachent sans logistique ni infrastructures, sans moyens financiers ni experts patentés, sans soutiens institutionnels ni forces de l'ordre, composer des mondes et des cités cosmopolitiques. Que ce soient eux qui portent *témoignage* de ce que signifie être citoyens, et citoyens du monde. Comme il est étrange que nous, qui avons *sous nos yeux les preuves manifestes* de ces capacités et des titres civiques dont elles témoignent, *ne sachions pas voir ce qui est évident* : la liberté là où elle se montre, le désir là où il réussit, la civilité là où elle s'accomplit, la joie là où elle brille dans la nuit noire de nos vies et de nos villes *rétrécies et ternies* de nos misérables envies. Comme il est bizarre que nous appelions étrangers, sauvages, miséreux celles et ceux qui savent la vie, qui savent la puissance, qui savent la joie, qui savent les cités et les mondes ; qui traversent les frontières et les misères, les désastres et les mers, et qui savent encore voir la beauté des choses auxquelles *nos*

> *murs et nos portefeuilles* nous ont définitivement *rendus aveugles*. Du monde, qui sont les *étrangers*, qui sont les citoyens ?[183]

Ce texte rend compte non de l'absence de liberté ou d'action (bien au contraire), mais de la grande difficulté à voir et à prêter attention à ce qui ne correspond pas aux critères des sociétés marchandes, ce que les auteurs rappellent plusieurs fois dans ce paragraphe ; le « *peu d'attention* » porté aux migrants, alors que les preuves de la liberté politique sont posées *sous nos yeux*, montre combien notre regard est *aveugle* à ce qui n'est pas le *portefeuille*. Le récit, dès lors, n'est pas uniquement conditionné par l'action passée, ni par celui ou celle qui rapporte l'action, mais par ceux et celles qui sont capables de distinguer les récits du bruit social, qui y prêtent attention et qui le reçoivent.

Si, avec Arendt, nous avons pu examiner le rôle du récit – en tant qu'il joue et fait bouger les frontières du public et du privé, l'auteure nous en dit peu sur les conditions sociales de réceptivité des récits *et* sur les possibilités de discernement entre les différents types de récits. Bien entendu, Arendt est tout à fait consciente des effets du langage sur les personnes : « On ne saurait ajouter foi aux paroles que lorsque l'on est persuadé que leur objectif est de révéler et non de dissimuler » (*MV*, 1972, p. 175), à l'instar de Camus, qui considère que « [m]al nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde » (*OC*, E, 1965, p. 1679). Sans nier l'importance d'Arendt ou de Camus, c'est vers Weil que nous nous tournerons, car il y a chez elle non seulement un souci envers le langage et le choix des mots, mais une sensibilité pour le silence en tant qu'il est, lui aussi, une forme de langage. C'est dans le rapport au silence que Weil nous permet de réfléchir aux conditions de la réception et du discernement.

À partir de la philosophie du travail chez Weil, je souhaite proposer que la lecture des œuvres tragiques a un triple potentiel : elle favorise la pratique de l'attention, elle permet à la personne d'apprivoiser un rapport au monde qui n'est pas celui de la force, elle réveille le « soi » chez ceux et celles qui avaient été vidés d'eux-mêmes par les effets de l'oppression.

---

[183] Voir Camille Louis et Étienne Tassin, « Témoigner de la puissance d'agir », https://blogs.mediapart.fr/edition/la-jungle-et-la-ville/article/141016/temoigner-de-la-puissance-dagir, consulté le 3 août 2018 ; l'italique est de moi.

Les œuvres tragiques, au sens où ces œuvres associent dans la plus haute tension beauté et malheur, sont foncièrement anonymes. Lire ces œuvres, c'est apprivoiser l'anonyme et le silence : dès lors, c'est faire l'expérience quotidienne d'une logique foncièrement différente de la force actuelle, fondée sur le mensonge d'un « soi » performant et égocentré dont l'imaginaire porte l'esprit des décisions marchandes et de la logique d'État au détriment des vies concrètes. Bien que l'œuvre écrite soit nécessairement le travail d'un auteur, l'œuvre parfaitement belle, celle qui révèle l'aspect insoutenable du malheur, est anonyme. Car à travers l'auteur, ce sont les anonymes, les silencieux, les *musulmans* de Primo Lévi, qui parlent. Nous le verrons, en associant le travail et les tragédies grecques, Weil permet de réfléchir aux effets de la lecture, à toutes les échelles de la société et particulièrement pour ceux et celles qui ont été déclassés ou qui craignent de l'être, pour ceux et celles qui sont méprisés ou, encore, pour ceux et celles qui passent leur journée à faire un travail avilissant et dégradant. Cette lecture constituerait peut-être une opposition aux forces actuelles qui accusent les migrants d'être responsables des désastres économiques ou de l'insécurité. Bien entendu, la question du travail (notamment chez Weil) est immense. La lecture de récits tragiques peut paraître étrange ou farfelue. Je n'ai pas la prétention, en abordant cette idée, de transformer les paradigmes du travail et de régler la question de l'oppression. Mais il me semble que les récits tragiques portent en eux la possibilité d'ébranler les certitudes en décentrant le regard, toujours trop orienté vers les prestiges sociaux qui nourrissent une partie du « soi » ; ce décentrement a des effets sur les capacités à analyser une situation et à y agir. Les œuvres tragiques révèlent, au-delà de l'auteur et de la spécificité de l'époque, un silence qu'il faut recevoir. Cette réception implique de penser le travail, activité quotidienne qui structure les journées. Pour ce faire, nous n'aborderons pas le travail dans son ensemble, mais nous nous concentrerons sur la question de la perception au travail, et ce, pour focaliser sur l'importance de la réception des récits tragiques (en opposition à des récits qui gonflent le « soi » et fonctionnent grâce à des injonctions sociales). Cela ne veut pas dire qu'il suffit qu'un travail permette la réception de récits tragiques pour être émancipateur, mais plutôt que la réceptionnalité dans le travail fait partie d'une démarche émancipatrice, laquelle doit être réfléchie conjointement à d'autres changements (sécurité physique et mentale, type de production,

capacité de penser ce qu'on fait, sentiment d'accomplissement, diminution au maximum des ordres, etc.).

6.1 Pourquoi le travail ?

Afin d'analyser la pensée de Weil sur le silence et la perception, je propose de considérer de près sa philosophie du travail, laquelle développe ce qu'Arendt avait entrevu sans s'y étendre – le fait que « l'élimination de la nécessité, bien loin d'entraîner automatiquement l'instauration de la liberté, ne fait que brouiller la ligne qui distingue la liberté de la nécessité » (*CHM*, 2009, p. 112) ; aussi est-il important de rappeler que, pour Arendt, le politique se rapporte uniquement aux choses qui peuvent être modifiées et créées, considérant qu'il est lui-même limité par « ces choses que les hommes ne peuvent changer à volonté. Et c'est seulement en respectant ses propres lisières que ce domaine, où nous sommes libres d'agir et de transformer, peut demeurer intact, conserver son intégrité et tenir ses promesses » (*CC*, 2012 p. 820). La philosophie du travail de Weil répond non seulement aux intuitions arendtiennes (en permettant de distinguer la liberté de la nécessité), elle va plus loin en montrant combien l'une est essentielle à l'autre. En effet, pour Weil, c'est par un consentement à la nécessité que la personne fait l'expérience de la liberté. Ainsi, nous verrons que le travail chez Weil, en tant qu'il est l'épreuve du monde la plus complète, aiguise la perception de la relationnalité du monde, en mettant en rapport la personne avec ce qui est le plus différent d'elle, puisque non humain, soit la matière. Cela dit, tout type de travail ne perfectionne pas les capacités perceptives ; c'est pourquoi penser les conditions d'un travail libre, chez Weil, enjoint à penser le monde politique, car plus l'organisation du travail aliène les personnes (par la centralité du *portefeuille*, pour reprendre le terme de Louis et Tassin), plus le domaine politique risque de s'ancrer dans le mensonge et dans l'idéologie. Au contraire, un travail libre est une des voies par lesquelles la personne peut faire l'apprentissage de la « lecture » et être à même de lire le monde politique, les récits et les autres avec finesse, en prenant soin de poser son regard sur la multiplicité des réalités. Comme le dit Weil :

> Le monde est un texte à plusieurs significations, et on passe d'une signification à une autre par un travail ; un travail où le corps a toujours part, comme lorsqu'on apprend l'alphabet d'une langue étrangère, cet alphabet doit entrer dans la main à force de tracer les lettres. Faute de quoi tout changement dans la manière de penser est illusoire (*OC* VI, 1, 1994, p. 411).

La question du travail dans la pensée de Simone Weil a été longuement étudiée par de nombreux spécialistes. Comme le montre très bien Robert Chenavier dans son livre magistral *Simone Weil, Une philosophie du travail* (2001), cette notion est présente et cruciale tout au long de l'œuvre ; il n'y a pas discontinuité entre la première Weil, ouvrière militante, et la seconde, mystique. Dans les deux cas, la notion de travail structure la pensée weilienne. Si certains auteurs abordent la pensée de Weil à partir d'une rupture entre la première partie de son œuvre (plus militante) et la seconde (plus mystique), il me semble au contraire que les deux périodes de sa pensée ne doivent pas être comprises comme une scission, mais au contraire comme deux angles révélant la complexité d'une pensée qui ne renie ni le matérialisme, ni le spirituel ; le paradoxe fait de Weil une penseure inclassable, dont on peut à la fois dire qu'elle a poussé le matérialisme jusqu'à y inclure le spirituel ou, au contraire, qu'elle a saisi jusqu'aux aspects matériels du spirituel. De fait, ceux et celles qui lisent Weil sans prendre en compte – ou bien opposant trop fortement – son rapport à la transcendance *et* son souci de justice sociale courent le risque de passer sous silence un élément majeur de la pensée weilienne, celui de la contradiction entre l'omniprésence de la force (en tant que retour du même) et la transcendance (en tant que sensibilité pour l'absolu). Ainsi, le livre de Sylvie Courtine Denamy (2009) est structuré autour d'une forte opposition entre mystique et politique. On peut penser également à Anne Roche, qui se penche surtout sur les écrits de jeunesse de Weil. Ainsi, Roche admet : « je quitte Simone Weil après 1936. Je ne dis pas que j'ai raison : je marque ma limite. Je suis contente de savoir que d'autres lisent Péguy ou Simone Weil en entier » (2016, p. 173). La position de Miklos Vetö est contraire à celle de Roche, mais elles se rejoignent toutes deux en ce qu'elles choisissent « la » Weil qui leur convient. Vetö affirme d'abord que « la plupart des sujets philosophiques sur lesquels [Weil] écrivait dans les années quarante figuraient au centre de ses préoccupations dès les années vingt : les problèmes de la nécessité, du temps, de l'attention, de la finalité sans fin étaient déjà présents dans ses premières dissertations scolaires » (1971, p. 16). Pourtant, Vetö réfère surtout aux œuvres plus tardives de Weil et demande si les lecteurs « au cas où ils seraient dépourvus d'intérêt religieux et où ils ignoreraient les textes religieux de Simone Weil, les lecteurs […] trouveraient dans l'auteur de *L'Enracinement* un philosophe important » (*Ibid.*, p. 15-16). En ce sens, bien que Vetö ne souscrive pas à une rupture dans l'œuvre de Weil, l'intérêt de la philosophe weilienne

tiendrait pour lui essentiellement à sa pensée religieuse. En cherchant à réfléchir à la perception et à la réceptivité au travail, je souhaite montrer que ces deux aspects, matériel et spirituel, sont pleinement expérimentés lorsque la personne habite la contradiction. C'est pourquoi je n'opposerai ni le matériel au spirituel, ni la jeune Weil à celle de la maturité, mais tenterai de les réfléchir ensemble. À l'instar de l'interprétation de Chenavier, j'approcherai la notion de travail comme ce qui est à la fois une activité socialement construite et historiquement située, d'une part, et un élément propre à la condition humaine, d'autre part. Ainsi, le travail peut se comprendre comme quelque chose d'actualisé différemment selon les époques et qui modifie les modalités par lesquelles nous entrons en rapport avec le monde. Il s'agira donc de saisir ce que le travail donne à éprouver du monde et sous quelles conditions il permet de percevoir le mieux possible. À l'opposé, j'aborderai l'aliénation du travail en tant qu'aliénation de la perception, comprise comme une perte des possibilités inhérentes à l'humanité. C'est en ce sens que Weil réfléchit à la fois aux effets actuels du travail sur les personnes et aux conditions intemporelles qui sont le propre d'une humanité limitée. En considérant les deux éléments, l'actualité des conditions du travail et l'intemporalité des besoins humains, Weil cherche à prendre la mesure d'un monde contraint par sa situation, d'un côté, et d'une nécessaire réminiscence de facultés humaines qu'elle considère comme menacées, de l'autre. Comme l'écrit Robert Chenavier, il faut penser l'organisation du travail afin de surmonter :

> […] la perte de tout rapport perceptible entre l'homme et les choses, entre l'action et les effets de l'action, entre le travail et ses résultats, entre les différentes fonctions, entre les résultats et la méthode, entre les systèmes de signes et le réel, entre l'esprit et le corps enfin. La réflexion amorcée alors sur une méthode – une lecture – fondée sur l'*analogie* n'a pas d'autre but que de développer chez l'individu sa capacité de « comprendre sans cesser de percevoir » (2012, p. 120).

Le travail libre, dans la conception que propose Simone Weil, est une pensée de la réalité qui permet d'en percevoir les sens multiples et invite, dès lors, à une action réfléchie. Parce qu'il permet d'éprouver et de penser, le travail est une forme de contact avec la nécessité qui a la possibilité de transfigurer la perception. Comme le mentionne Weil dans ses cahiers : « Le réel dans la perception, ce n'est pas l'effort (Maine de Biran), mais la contradiction éprouvée dans le travail » (*OC* VI, 3, 2002, p. 64). Plus encore, on peut interpréter la philosophie du travail de Weil comme une réflexion sur la condition tragique de l'humain qui veille, dans la mesure du possible, à canaliser cette condition dans des

limites rendant à la fois le sens vécu du tragique (donc en maintenant les liens entre le réel et la personne dans une juste balance permettant aux contradictions de demeurer dans un équilibre toujours mouvant puisque relationnel), d'un côté, et la capacité de sortir de soi-même, de perdre la tendance à lire le monde depuis sa propre perspective, pour observer en dehors de soi la relationnalité du réel, de manière à être capable de démesure lorsque le monde en a besoin pour rétablir l'équilibre, de l'autre. C'est en ce sens, que la pensée du travail chez Weil est une forme d'enracinement dans des milieux tout comme elle est également l'apprentissage d'une perception décentrée qui permet de se libérer de l'ego, de s'arracher à soi-même.

Par ailleurs, il ne s'agit pas de rendre l'ensemble de la philosophie du travail de Simone Weil et ce que j'élabore dans ce chapitre est un emprunt partiel à sa pensée du travail. Je n'aborderai pas ses réflexions sur la machine souple, qu'elle concevait comme une manière d'améliorer la condition des ouvriers en leur permettant de réapproprier leur capacité de penser leur action au travail. Je crois que la question de la technique, si elle peut améliorer les conditions du travail, ne sert pas le travailleur si elle n'est pas à son service et véritablement comprise par lui, ce que Weil avait parfaitement vu par ailleurs. Pour penser une technique utile – au sens où elle est un outil pour le travailleur et non une manière d'accroître son rendement et sa personne – il faut d'abord comprendre en quoi le travail – tout travail – est également digne. C'est cela qui m'intéresse précisément. À partir de la pensée de Simone Weil, on peut saisir l'égalité de tout travail – ce qui n'empêche pas de constater les injustices entre les différents types de travaux et de penser à des manières concrètes pour améliorer les conditions du travail. Cette égalité peut être conçue depuis la question de la perception ; la personne qui travaille est celle qui habite la contradiction et peut, dès lors, faire l'apprentissage d'une lecture multiple du réel. C'est en ce sens que Weil écrit dans *Condition première d'un travail non servile* que « le point d'unité du travail intellectuel et du travail manuel, c'est la contemplation » (*OC* IV, 1, 2008, p. 427). La contemplation est le préalable de la lecture. Or, le problème, c'est que ce point d'unité entre tous les types de travail est brisé par l'oppression et par la hiérarchie des prestiges. En effet, plus les conditions de travail de certaines catégories de personnes sont oppressives, plus le regard social posé sur ces travailleurs est empreint soit d'indifférence, soit de mépris, soit de pitié. Ce regard social peut être intégré dans la vision que les travailleurs ont d'eux-

mêmes. Dans les trois cas, ce regard les diminue. La pitié, nous l'avons constaté avec Arendt, enferme la personne dans la masse sociale à laquelle on l'associe. Ce faisant, on isole cette personne dans ce qu'on considère comme propre à son groupe et on l'enjoint à concorder à ce groupe. Or, rappelons-le, Arendt mentionne que la divinité de Jésus « résidait manifestement dans sa capacité à éprouver de la compassion pour tous les hommes dans leur singularité, c'est-à-dire sans les agréger en une entité telle que l'humanité souffrante » (*DR*, 2012, p. 127). Simone Weil pense le travail de telle manière qu'il est possible pour le travailleur – et à certaines conditions - d'éprouver la singularité de la souffrance de l'autre. Pour cela, il faut d'abord départager le travail oppressif de la personne qui l'exécute : le fait que les conditions d'un certain type de travail soient asservissantes ne veut pas dire que la personne qui le fait l'est aussi. Précisons davantage, car il ne s'agit pas ici de dire que l'extériorité des conditions n'affecte pas l'intériorité du travailleur. Dans *Expérience de la vie d'usine,* Weil montre bien que le travailleur en milieu oppressant perd de sa capacité à penser, à ressentir, « qu'il est vidé quand il sort ; et pourtant n'a rien mis de lui-même dans son travail […] Sa vie même sort de lui sans laisser aucune marque autour de lui » (*OC* II, 2, 1991, p. 298). C'est-à-dire que le travailleur ne se réduit pas uniquement à ses conditions extérieures – même si ces dernières ont, évidemment, de puissants effets sur lui. Or, la réponse la plus radicale de Weil pour faire face à l'oppression n'est pas celle des machines souples ou celle du dialogue entre patron et ouvriers – ces dernières options sont des réformes pour améliorer le plus rapidement possible le quotidien des travailleurs. La manière la plus originale par laquelle Weil s'oppose à l'oppression au travail consiste, selon moi, à l'instauration d'un régime différent de rapport à la nécessité à l'intérieur même de l'organisation du travail. Cette opposition s'inscrit dans le registre du rapport à la beauté. Pensée naïve, dira-t-on, réflexion si peu concrète, ne changeant pas grand-chose à la réalité et, d'ailleurs, qui semble bien difficile à développer ! Or, Simone Weil prend à rebours les auteurs plus contemporains qui réfléchissent à la fin du travail[184], tout comme sa pensée de la beauté au travail contredit les interprètes qui considèrent que

[184] Voir notamment Jeremy Rifkin (*La fin du travail*, 2006) qui annonce la diminution de la production et, par-là, la disparition du travail. Voir également les excellents travaux de Robert Castel (*Les métamorphoses de la question sociale*, Fayart, 1995) et de Dominique Méda (*Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, Aubier, 1995), lesquels réfléchissent au type de régulation sociale et de cohésion propre au travail ainsi qu'aux enjeux entourant sa disparition.

Weil ne prend pas en compte le fait suivant : on peut tout à fait se réaliser à l'extérieur de son travail. Peut-être Weil avait-elle compris que la logique marchande du travail, en tant qu'elle détient la *force* dans le contexte de nos sociétés actuelles, allait contaminer les autres types de rapports sociaux. Dès lors, la question n'est pas l'abolition du travail, puisque, nous le verrons, les types de rapports au monde sont de plus en plus conçus depuis l'impératif du travail, lui-même compris comme performance et comme production. Pour le dire autrement, notre rapport au monde tend, même dans le loisir, à être conçu dans une relation utilitaire propre au registre du travail. Ce dernier ne disparait pas, au contraire il s'étend, il devient omniprésent à tel point que nous ne le voyons plus. Ainsi, l'idée de la beauté chez Weil est bien simple ; sans nier le fait qu'une personne puisse trouver des réalisations à l'extérieur de son travail, la beauté est envisagée par Weil comme une manière de faire contrepoids à la logique du travail aliéné en introduisant un autre rapport au monde. Non seulement Weil pense le travail, mais elle inclut en son centre autre chose que lui. Pensée du travail tout à fait *tragique*, donc, car plutôt que d'opposer une force à une autre, Weil change les termes en introduisant un autre type de rapport au monde. Il s'agit, dans une certaine mesure, de rétablir l'équilibre dans la manière de vivre le travail ; une façon, aussi, de s'opposer au travail oppressif par un élément qui lui est radicalement opposé, la beauté – et plus particulièrement la beauté de certaines œuvres écrites. L'enjeu, ici, est de permettre à nouveau la perception, de donner à voir autre chose que les rapports de force. Bien entendu, la relation à la beauté est un rapport extérieur – dès lors on pourrait être porté à croire que Weil modèle le travailleur autrement, mais que la logique est la même sous un régime oppressif que sous le régime weilien du travail et qu'il s'agit, dans les deux cas, de réfléchir à ce qu'on expose en termes d'extériorité afin de façonner des subjectivités relativement prévisibles. Cette idée serait d'emblée contraire à ce que j'ai relevé chez Arendt et se résumerait à une forme de conditionnement, certes bienveillant, mais dont la conséquence résulterait tout de même en un formatage des esprits. Or, le rapport à la beauté ne conditionne pas la pensée, mais la *libère* un instant d'elle-même.

Bref, c'est en examinant la perception au travail – sous sa forme idéale et aliénée – que nous serons à même de discerner ce qui est le propre d'un récit circulant socialement et visant à parfaire les mentalités à l'image des idéologies, d'un récit rendant compte d'une vie en particulier et cultivant la réceptionnalité. Dans le premier cas, l'esthétique du récit

social renforce le « soi » et l'enjoint à se formater, à s'adapter et à se plier à certaines normes. Dans le second cas, la beauté de certaines œuvres écrites transcende la souffrance inhérente à la perte de soi et rend audible le silence de l'autre. Nous l'avons vu au chapitre 5, les œuvres tragiques ne se réduisent pas aux tragédies grecques (bien que Weil se soit intéressée surtout à celles-là) : les récits testimoniaux de la Shoah sont des œuvres foncièrement tragiques. Certains contes populaires et certaines chansons le sont également. L'art tragique ne doit pas être confondu avec une forme de culture élitiste. Ce qui rend une œuvre tragique, c'est l'amertume du malheur et la lucidité du regard face à la fragilité de chacun devant la force, d'un côté, et la sensibilité pour ces petites choses qui échappent à la force, de l'autre. Paradoxalement, la lecture d'une œuvre tragique réveille le « soi », parce qu'elle donne à voir le malheur sans retour sur sa propre souffrance. Aussi, parce que je me concentre sur la question de la perception au travail permettant la réception d'un récit tragique, j'aborderai peu les transformations matérielles des conditions du travail proposées par Weil (qui demeurent pertinentes et qui ont été longuement examinées, notamment par Robert Chenavier, 2001). L'objectif, ici, est de montrer que les récits tragiques s'inscrivent jusque dans la quotidienneté et s'adressent à tous et toutes. Je me concentrerai plus particulièrement sur les conditions immatérielles, mais bien réelles, qui doivent être modifiées pour faciliter la perception des contradictions propre aux récits tragiques, soit la question de la temporalité accélérée du travail et celle de l'inégale dignité du travail. Par le terme de dignité au travail, je ne souhaite pas camoufler les injustices des conditions de travail, mais j'affirme que tout type de travail exige du beau, que tous les travailleurs, s'ils ont le temps, savent apprécier la beauté : les récits tragiques peuvent toucher tout le monde, et particulièrement ceux et celles qui souffrent. La réception de ces récits ne règle aucune souffrance concrète. Mais elle permet, parfois, d'ouvrir la personne à la relationnalité envers le monde et envers elle-même, à un moment où les rapports de force l'enfermaient en elle. Penser les conditions de la réceptionnalité des récits tragiques revient à réfléchir sur la subjectivation d'une relationnalité qui avait été perdue ou amoindrie. Dès lors, elle travaille la personne dans le sens du tragique, c'est-à-dire dans un arrachement à soi-même afin de se dévouer au monde. Ainsi, nous le verrons, c'est dans la conjonction entre la souffrance et la beauté qu'on parvient à discerner un récit tragique de ce qui relève d'une esthétique socialement véhiculée.

6.2 Le travail comme perception

Selon Weil, toute action doit forcément passer par des intermédiaires. Le temps et l'espace figurent comme possibilités pour les actions de s'incarner, mais révèlent aussi une certaine impuissance de l'humain dans son rapport à la matière[185]. C'est parce que la matière résiste, parce que l'humain pense et veut que le travail actualise les capacités de la personne. Ainsi, le travail implique selon Weil trois composantes des aptitudes humaines : la contemplation, la pensée et l'action[186].

D'une certaine manière, le travail, dans sa conception la plus idyllique, est l'activité par excellence de la liberté. En effet, pour Weil, une personne libre serait celle dont toutes les actions procèderaient d'un jugement inhérent à la fin qu'elle souhaite, en considérant l'enchaînement des moyens nécessaires à l'obtention de la finalité désirée[187]. Une telle définition de la liberté humaine fait de la pensée pratique un lieu de coordination : la pensée cherche l'unité, elle a pour fonction de coordonner la diversité des éléments dans un tout cohérent, de manière à ce que les choses fassent liens entre elles.

Comme le décrit Weil dès ses écrits de jeunesse, le travail, en tant que contact concret avec le monde, est l'activité permettant à la pensée d'entrer dans le corps. Par ce contact avec le monde, la perception devient réelle, non seulement parce que le travail demande un effort, mais en ce qu'il fait éprouver les contractions issues de la nécessité. Ce faisant, la personne au travail n'est plus le centre de ses réflexions, elle utilise sa pensée et ses actions comme médiations permettant de lier les intermédiaires entre eux afin de mettre en œuvre l'objet du travail. Pourtant, passé un certain niveau de complexité – et c'est notamment ce que Weil observe lors de son expérience en usine – les rapports entre les choses

---

[185] Mentionnons brièvement les vues développées par Weil dans son texte de jeunesse *Du temps* : « Ainsi c'est seulement par l'épreuve du travail que me sont donnés, et toujours ensemble, temps et étendue, le temps comme condition, l'étendue comme objet de mon action ; la loi du travail enferme, quant à mon action, qu'elle dure, quant au monde, qu'elle s'étende » (*OC* I, 1988, p. 108).

[186] Ces trois capacités humaines interpellent respectivement d'autres éléments : 1) la contemplation implique la perception ; 2) la pensée établit la coordination et la mise en rapport entre les choses, et effectue également l'agrégation de signifiants à différents signifiés ; 3) l'action favorise l'inscription de sa puissance relative dans le temps et dans l'espace avec ou sans la médiatisation d'outils. Voir les premiers écrits philosophiques sur le travail « Du temps » ; « La pensée et les choses » ; « Le travail et le droit » dans *OC* I, 1988.

[187] En ce sens, la liberté chez Weil ne se définit pas par un rapport entre le désir et sa satisfaction, mais par une cohérence entre la pensée et l'action.

n'apparaissent plus, ils se brouillent. La pensée ne peut mettre en rapport, elle ne peut coordonner qu'un certain nombre limité de choses. Le processus de coordination effectué par la pensée implique, et particulièrement lors de situations complexes, un apport de l'intelligence qui n'est pas discursif. L'*a-logos*, l'absence de parole, apparaît ici comme un élément fondamental du travail. C'est en ce sens que Weil considère, dans le cadre d'un travail non servile, que ce dernier peut épuiser « les facultés discursives, mais non pas la contemplation. Seulement, il faut des intermédiaires qui soient autre chose que les facultés discursives » (*OC* VI, 3, 2002, p. 315). L'oppression au travail advient lorsque les facultés non discursives sont diminuées. D'une certaine manière, si Weil admet que le travail puisse épuiser à l'occasion les facultés discursives, mais non celles inhérentes à la contemplation, c'est que la philosophe conçoit dans l'activité du travail un élément spirituel qui n'est pas de l'ordre du langage et qui exige, alors, que soient préservées les facultés non discursives des travailleurs. Pour Weil, le travail (et l'habitude dans le travail) peut ainsi culminer, si certaines conditions sont comblées, à une forme d'élévation « spirituelle sans l'intermédiaire du langage » (*OC* I, 1988, p. 387). En effet, l'habitude dans le travail permet une certaine fluidité au corps, le rend si comparable à un outil que les mouvements deviennent pénétrables à la pensée, laquelle arrive alors à un degré élevé d'attention. Selon Nadia Taïba, le cœur de la philosophie de Simone Weil est « de résoudre la tension entre la vérité et la réalité[.] Une sensation n'est qu'un effet produit par un phénomène dont il faut chercher la vérité. Il faut au contraire s'exercer à "l'attention discursive", celle "qui raisonne" non comme une fin, mais en vue de "l'attention intuitive" ou "pure" qui donne à chaque activité une signification authentique » (2009, p. 23)[188]. Contrairement à ce qu'affirme Taïba, il me semble que la philosophie de Weil ne s'inscrit pas dans la volonté de résoudre la tension entre la vérité et la réalité, car il n'y a pas de résolution chez Weil. La philosophe tente plutôt de trouver une méthode permettant d'*habiter* la tension. Il s'agit de devenir une médiation entre les éléments en contradiction, sans que cela mène à une synthèse. Mais Taïba a tout à fait raison de souligner l'aspect intuitif du travail, qui illustre le moment où l'être – sa pensée comme ses gestes – devient une médiation.

[188] Je renvoie également à son excellent article sur Simone Weil et Daniel Linhart (« Le témoignage de Simone Weil. L'expérience de l'usine », *Sens-Dessous*, 2006).

Il convient donc de revenir à la question de la contemplation et de la perception dans le travail afin de comprendre l'importance du non-discursif et de l'intuitif. L'exercice de perception n'implique pas uniquement le travail de la pensée dans ses aspects logiques. Une perception qui est mise en sens seulement à partir de la logique aboutit à un mode de connaissance comparable à ceux qui sont associés aux sciences modernes et notamment aux mathématiques algébriques. Selon Weil, cette approche de la connaissance transforme les données en choses, les signes deviennent autoréférentiels – ils se figent en strates superposées de savoir, mais d'un savoir qui a été déconnecté du réel, comme absous du monde. Dans son journal d'usine, Weil réfléchit à une manière d'associer simultanément la compréhension et la perception en proposant « *une nouvelle méthode de raisonner* qui soit absolument *pure* – et à la fois intuitive et concrète » (*OC* II, 2, 1991, p. 270).

Si la perception ne doit pas s'ancrer uniquement dans une orientation logique, elle ne se réduit pas pour autant au pur sensualisme. Weil ne propose pas une exploration de toutes les sensations possibles à la manière des *Nourritures terrestres* de Gide. En soi, la sensation est passagère, elle s'efface. Actualiser la sensation implique nécessairement un certain rapport à la durée. Il n'est pas anodin que Weil, alors qu'elle aborde la méthode et la contemplation, réitère constamment l'importance du temps : persévérer longtemps, sans faillir, en fixant son attention sur la chose. Par la durée, alors, la pensée descend dans le temps. Les sens, quant à eux, montent vers le temps[189]. C'est peut-être en ce sens que Weil considère la finalité spirituelle du travail comme relevant de la contemplation des choses et de la nature. Pour elle, il y a « une supériorité de l'intuition sur la discursion » (*OC* VI, 3, 2002, p. 264).

Comment, alors, l'intuition dans la perception prépare-t-elle à l'attention ? Il faut d'abord considérer avec Weil que la pensée n'a pas d'autre objet que la pensée elle-même ; on ne pense que ce à quoi on s'efforce de penser – de même que, pour reprendre l'expression de Maurice Merleau-Ponty, « on ne voit que ce qu'on regarde » (1964, p. 17). Avec l'intuition, on observe qu'une part de l'appareil perceptif est antérieure à toute visée intentionnelle. On ne choisit pas par quoi on est touché. L'intuition ne se commande pas

[189] Il importe peu que l'exercice soit un succès en termes de résolution de problème : ce n'est pas par le critère de *l'utilité* que Weil aborde la contemplation et la perception – mais par l'intermédiaire de la notion de nécessité, qui exclut tout bien représentable.

par l'effet d'une volonté, elle est prise par l'extériorité sans orientation souveraine du moi, elle est affectée par les intermédiaires. L'intuition dans la perception rappelle alors à la pensée « que jamais, si loin qu'on pousse le langage, on ne trouvera par lui la réalité » (*LP*, 1959, p. 65). C'est ici que l'intuition paraît porteuse d'une certaine promesse d'attention élargie. Si l'intuition est muette, il est possible d'apprendre à la sentir en soi, notamment dans des situations de relative indifférence, loin des cacophonies et des stimulations diverses[190].

En ce sens, on remarque qu'à l'instar de la nécessité et du malheur, l'intuition est *a-logos*, et qu'elle est non orientée. Il y a plus, car l'aspect intuitif inscrit la perception dans un contact avec le réel qui ouvre à un décentrement à vide. En effet, l'intuition est affectée par les contradictions inhérentes à la nécessité[191]. Maintenue suffisamment longtemps, l'intuition apparaît dans l'épaisseur du temps, elle devient davantage qu'un simple sentiment, elle monte vers la pensée qui la décrypte en cherchant les rapports.

C'est à ce moment que l'attention dans l'exercice de la pensée permet le détachement. En effet, on ne se libère d'un attachement à une chose que par un attachement à une chose qui lui est contraire – ainsi, dans la contradiction, les attachements s'annulent, s'évaporent et laissent la réalité, nue, apparaître. En prenant en soi deux éléments contraires, en les réfléchissant ensemble, c'est l'action même de la pensée qui devient outil : « Quand l'attention fixée sur quelque chose y a rendu manifeste la contra[di]ction (car au fond de toute pensée, de tout sentiment, de toute volonté il y a contradiction), il y a comme un décollement. En persévérant dans cette voie on parvient au détachement » (*OC* VI, 3, 2002, p. 96). On observe d'ailleurs un rapport analogique entre l'intuition et le travail ; ils sont tous deux *structurés* et façonnés par la loi de l'extériorité. Comme le mentionne Chenavier, « le travail est l'activité liée en toutes ces parties par une loi non arbitraire, puisque c'est la loi même de l'extériorité, nécessité géométrique dans son essence[.] Le travailleur est donc l'homme le mieux préparé à comprendre que le monde est pure extériorité. La matière saisie, l'espace est formé et Protée est vaincu » (2001,

[190] Comme le rappelle Weil, il faut exercer son attention dans des situations de relative indifférence qui permettent de diriger l'attention. En effet, la lecture du corps (au sens d'apprendre à lire les images que ce dernier façonne) se déchiffre plus aisément dans un contexte de silence.

[191] Bien entendu, l'intuition comme la nécessité sont toutes deux *a-logos*.

p. 95). La pensée logique demeure bien entendu importante, mais seulement dans la mesure où elle n'est pas l'unique base d'un travail libre ; il faut que le travail permette aussi la réception de l'extériorité par une autre forme de pensée, intuitive, celle-là plus sensible au silence. En effet, puisqu'elle est toujours orientée, la pensée rationnelle porte en elle une vulnérabilité constante face aux jeux des forces sociales et des passions égoïstes. Elle ne favorise pas le détachement qu'on retrouve dans l'apprentissage de l'attention. L'intuition, intrinsèquement liée à notre corporéité et à cette loi de l'extériorité qui la façonne, peut être conçue comme un préalable, un *déjà-là* de l'attention[192]. Il apparaît alors que la sensibilité, prise non comme jouissance, mais comme un outil qu'il faut apprendre à manier comme on apprend un nouveau métier, joue le rôle d'un révélateur dans la perception du réel.

Ainsi, tout l'appareil perceptif, pour Weil, doit être orienté de telle manière que les ponts entre soi et le monde se développent de la façon la plus authentique possible. Pour ce faire, une part de la perception doit se défaire de l'attachement. Cet attachement, en tant qu'orientation égocentrée, transforme notre rapport au monde. Il s'agit de laisser les choses être ce qu'elles sont, et non pas de les imaginer telles que nous aimerions qu'elles soient. L'expérience idéale du travail, bien qu'elle s'incarne toujours dans des milieux, devrait permettre l'arrachement à soi. Plus précisément, il s'agit de se débarrasser de l'attachement dans la perception, ce que Weil associe à l'imagination et aux récits qui consolident la centralité de notre ego. Pour elle, « rien n'est plus essentiel que l'analyse de la perception et de la mise au jour des mystères qu'elle enferme » (*OC* VI 3, p. 110)**.** Weil va plus loin encore, car non seulement le travail, dans certaines conditions, peut mener d'une forme de perception égocentrée vers une perception non orientée (ce que Weil nomme « apperception »), mais ce passage est analogue à celui, plus mystique, de la décréation spirituelle : « Le passage à l'éternel, c'est l'opération de l'âme analogue à celle de la perception par laquelle, quoi que nous suggère la perspective, nous ne nous mettons pas au centre de l'espace. Et c'est de même la condition de la perception, la condition pour qu'apparaisse le réel » (*OC* VI, 3, 2002, p. 400). Le mouvement phénoménologique menant

[192] Il s'agit, pour Weil, d'apprendre à lire les sensations inscrites dans le corps, de trouver un langage au senti, ce que l'analogie, décrivant par image une parenté de rapport, offre à la conscience. Déjà, dans ses cours de philosophie à Roanne, Weil demandait : « Y a-t-il une méthode pour arriver à trouver des analogies ? C'est une question difficile : il semble qu'il y ait de l'intuition et du hasard » (*LP*, 1959, p. 112).

à l'aperception et le mouvement spirituel permettant la décréation sont, en fait, animés par la même logique. Dans les deux cas, la conception initiale révèle une même condition, soit la présence en l'être d'une double logique indifférente l'une à l'autre, soit celle de la nécessité et celle du bien. Comme le mentionne Frédéric Worms :

> [l']effort principal [de la pensée de Weil] consisterait avant tout dans la recherche ou plutôt la vision du point de contact, c'est-à-dire aussi de relation et de rupture entre ces deux ordres, sans sacrifier aucun des deux, ni bien entendu la nécessité, ni en effet l'accès qu'elle ouvre au surnaturel. Ce point de contact, ce ne serait donc rien d'autre, rien de plus simple si l'on veut, que le contact même de la nécessité avec ce qui n'est justement pas une simple « conscience » qui la contemplerait de l'extérieur, pas non plus une « chose » parmi d'autres soumises à sa loi ; mais un type d'être qui vit son appartenance à cette nécessité à la fois comme un déchirement (quand elle y est réduite à une chose qu'elle n'est donc pas ou pas seulement) et comme une relation (quand elle y est portée à la joie par la beauté ou la vérité qui ne sont pas moins inséparables de la nécessité que son caractère implacable même !). (2007, p. 234)

Idéalement, par un travail libre, la personne rencontre la nécessité ; si cette relation à la nécessité est parfois subie comme une violence et une limitation, elle permet aussi de distinguer mieux l'imaginaire du réel et de porter son attention sur les choses qui ne sont pas « soi ». En effet, Weil ne considère pas que le travail, même libre, est exempt de souffrance. Ainsi, la révolution, en tant que « révolte contre l'injustice sociale [est] bonne et saine. En tant que révolte contre le malheur essentiel à la condition même des travailleurs, elle est un mensonge. Car aucune révolution n'abolira ce malheur. D'ordinaire d'ailleurs, on les confond » (*OC* IV, 1, 2008, p. 419). L'idéal du travail chez Weil est notamment d'arriver à distinguer la nécessité (qui peut faire souffrir) de la force. Chacun et chacune est en mesure d'arriver méthodiquement à cette attention qui permet le discernement, car il ne s'agit pas ici de l'excellence des facultés, qui peuvent différer, mais de l'exercice de facultés présentes chez toutes et tous selon Weil. Pour qu'advienne l'intuition et l'attention dans la conscience, pour qu'elle devienne langage sans perdre de sa réalité, il faut passer l'épreuve du temps. La durée est fondamentale dans la perception puisque le temps joue dans la vie intérieure le rôle de l'espace : lorsqu'on doute d'un objet, dans la vie sensible, on en fait le tour. Le temps permet de faire le tour de ce que la nécessité

a imprégné en nous. Il en modifie les sensations et discrimine la perception imaginée du réel concrètement perçu[193].

Or, Weil est consciente que si le travail est une voie permettant l'aperception, la pensée libre, l'action juste et l'égalité sociale, cette possibilité dans le travail demeure bien rare. Dans son expérience en usine, elle constate au contraire un usage perverti de la nécessité qui, plutôt que de permettre un contact avec le réel, enferme les personnes dans une précarité terrible, les condamne à être totalement déterminées par les aléas de l'extériorité au point, parfois, que les travailleurs perdent jusqu'au sentiment de leur intériorité ; ils se sentent être des choses maniables et maniées. On remarquera qu'il s'agit d'un mouvement semblable à l'aperception et à l'attention – au sens où l'oppression peut, elle aussi, détruire une partie du « soi ». Si le mouvement est semblable, la zone du « soi » détruite n'est pas la même et les effets sont radicalement différents. Ainsi, nous l'avons vu, l'aperception et l'attention constituent une libération de l'ego – qui est aussi une délivrance de l'imaginaire. Or, l'oppression en usine constitue une atteinte à « l'attention des travailleurs. [Cela] tue dans l'âme la faculté qui y constitue la racine même de toute vocation surnaturelle » (*OC* IV 1, 2008, p. 429). Ainsi, si le travail libre permet le contact avec une forme de surnaturel (ou de perception décentrée), le travail aliéné réduit au maximum la capacité d'attention des travailleurs.

6.3 L'aliénation de la perception comme arrachement à la condition humaine

Dans *La condition ouvrière,* Simone Weil observe combien la monotonie, la cadence rapide et continue, les risques de blessure, l'absence d'accomplissement associée au travail à la chaîne, l'insécurité d'emploi, l'obsession des sous, la peur et l'épuisement transforment la relation du travailleur avec le monde, réduisant sa liberté à « [u]ne docilité de bête de somme résignée. [C']est le genre de souffrances dont aucun ouvrier ne parle : ça fait trop mal même d'y penser » (1951, p. 21). Plutôt que de susciter la révolte, l'organisation du capitalisme des machines favorise une oppression qui éteint jusqu'à la capacité de penser.

[193] Voir notamment *OC* VI, 2, 1997, p. 458.

La domination de ceux qui possèdent les moyens de production sur ceux qui les subissent rejoint la notion de force développée notamment dans *L'Iliade ou le poème de la force.* Pour Weil, nous l'avons vu au chapitre 2*, L'Iliade*, certaines tragédies grecques, les textes de Thucydide et autres écrits antiques nous révèlent de manière lucide, sans sentimentalisme, l'essence de cette mécanique aveugle. La notion de force creuse au cœur même des mécanismes inhérents à tout système d'oppression ; elle peut être transposée dans de multiples périodes historiques et sociales, révélant une racine commune aux multiples formes de dominations. Par exemple, si « le capitalisme est mal […] relatif » (*EHP*, 1960, p. 61), la force qui l'anime, elle, ne l'est pas. Le règne de la force c'est l'expérience :

> […] du malheur, de la réduction à rien, [et] met en jeu plus qu'une pensée de l'économie et de la politique : elle oblige à aller vers une ontologie et une éthique fondamentales. C'est tout le tableau des conflits établis qui s'en trouvent relativisé : capitalisme contre communisme, démocratie contre fascisme, tout cela est réel en un sens, mais pour rendre compte de l'inhumain il faut accéder à un aspect moins visible du réel (Janiaud, 2009, p. 610).

La force déshumanise ; celui qui en use a l'impression d'être invincible, que rien ne peut l'arrêter. Sous l'illusion d'une puissance excessive, la soif de maintenir cette force (ou de l'augmenter) devient vitale, car empêtrée dans cette logique, triomphe systématiquement la loi du plus fort : il s'agit de dominer afin de ne pas être dominé. Pour les hommes grisés par la force, le moment par lequel l'humain équilibre sa pensée et son action ne se fait plus, de la disparition de « ce temps d'arrêt d'où seul procèdent nos égards envers nos semblables, [les forts] en concluent que le destin leur a donné toute licence et aucune à leurs inférieurs. Dès lors, ils vont au-delà de la force dont ils disposent. Ils vont inévitablement au-delà, ignorant qu'elle est limitée » (*OE*, 1999, p. 537). Le fort perd sa capacité de penser et d'être touché par autrui. Comme la force est une mécanique froide et aveugle, elle passe d'une main à l'autre, elle se transforme au gré des systèmes. Nous l'avons vu, les oppresseurs d'une époque peuvent devenir les opprimés d'une autre. Dominateurs comme dominés, force maniée ou subie, dans les deux cas cette logique dissout l'humanité en chacun[194]. Ainsi l'oppression pour Simone Weil est aussi un acte qui consiste à forcer quelqu'un à se lire lui-même comme on veut qu'il se lise ; de graver chez

[194] Voir chapitre 2.

lui, jusqu'au fond de son « soi », la marque du pouvoir. De fait, la personne perd le sens qu'elle a de sa dignité, de sa valeur et de ses besoins.

On peut y voir un parallèle avec le fonctionnement du capitalisme. Premièrement, tout comme la force, la puissance recherchée dans le capitalisme est une *course* à la puissance : les moyens sont substitués aux fins puisque, en soi, le capitalisme ne propose rien d'autre qu'une logique d'accumulation autoréférentielle. Ainsi, « [l]es moyens tels que la puissance, l'argent se laissent aisément définir, et c'est pourquoi tant d'hommes s'orientent vers l'acquisition des moyens » (*OE*, 1999, p. 122). Bien que ces moyens puissent facilement se présenter comme une fin, ces derniers, considérés comme but ultime, sont illimités, sans objet, sans mesure et sans terme ; n'apaisant aucun appétit réel, ils engendrent une forme d'idolâtrie et exigent toujours davantage de sacrifices, comme si les privations du passé et du présent, trop grandes pour être pensées avec lucidité sans douleur, encourageaient l'abnégation de la pensée et faisaient perdurer l'illusion d'une fin puissante et justificatrice de tous ces maux. C'est pourquoi :

> […] ceux qui s'y livrent, contraints de faire toujours plus que leurs rivaux, qui s'efforcent de leur côté de faire plus qu'eux, doivent sacrifier non seulement l'existence des esclaves, mais la leur propre et celle des êtres les plus chers ; c'est ainsi qu'Agamemnon immolant sa fille revit dans les capitalistes qui, pour maintenir leurs privilèges, acceptent d'un cœur léger des guerres susceptibles de leur ravir leurs fils (*R*, 1955, p. 59).

Deuxièmement, dans *L'Iliade* tout comme dans le capitalisme, ceux qui dominent, tout comme ceux qui sont dominés, sont transformés par l'oppression. Les premiers ne ressentent plus aucune forme de limitation, leurs tentatives constantes pour augmenter leur puissance et pour la faire reconnaître socialement révèlent paradoxalement (par le sentiment d'invulnérabilité développé à tort sous l'impression de détenir la force) leur propre vulnérabilité face au regard du collectif :

> La contradiction essentielle à la société humaine, c'est que toute situation sociale repose sur un équilibre de forces, un équilibre de pressions analogue à l'équilibre des fluides ; mais les prestiges, eux, ne s'équilibrent pas, le prestige ne comporte pas de limites, toute satisfaction de prestige est une atteinte au prestige ou à la dignité d'autrui. Or, le prestige est inséparable du pouvoir (*OE*, 1999, p. 485).

Et les seconds, ceux qui croulent sous la force, sont transformés subjectivement par celle-ci, notamment sous l'effet d'une limitation extrême (en outre, celle de la limite de temps pour effectuer un geste, limite de rôle dans le rapport au résultat final, limite

d'énergie face aux exigences perpétuelles, ils finissent par se transformer en « choses »). La peur constante, l'impression d'être issus d'une humanité inférieure et la fatigue physique, mais surtout mentale, achèvent leurs rabaissements existentiels : les moments d'humiliation ne sont même plus perçus, ou alors très peu, comme si l'âme exprimait ses derniers spasmes avant de se retirer définitivement. Simone Weil, dans son journal d'usine, rend bien cette expérience terrible de suppression de soi : « Comment, moi, l'esclave, je peux donc monter dans cet autobus, en user pour mes 12 sous au même titre que n'importe qui ? Quelle faveur extraordinaire ! […] L'esclavage m'a fait perdre tout à fait le sentiment d'avoir des droits » (*CO*, 1951, p. 92). L'oppression rend naturels, pour celui qui la subit, la dégradation et l'avilissement, à tel point que des logiques autres, non teintées par une volonté de puissance, deviennent désarçonnantes et parfois pratiquement irrecevables pour qui a été construit sous le régime de la force.

Troisièmement, en considérant l'hyperspécialisation et la fragmentation de l'organisation du travail, il devient extrêmement difficile pour la pensée de mettre en relation les différents éléments le constituant. En ce sens, l'effort de concentration permettant de comprendre ce que l'on fait, de penser une action avant de l'accomplir, s'avère extrêmement douloureux, voire quasi impossible :

> Nous vivons dans un monde où rien n'est à la mesure de l'homme ; il y a une disproportion monstrueuse entre le corps de l'homme, l'esprit de l'homme et les choses qui constituent actuellement les éléments de la vie humaine : tout est déséquilibre. [Une] simple différence de quantité suffit à transporter du domaine de l'humain au domaine de l'inhumain (*R*, 1955, p. 125).

Dans la difficulté de saisir la réalité, l'argent devient un mobile facilement représentable puisqu'il n'exige pas d'effort d'attention – de moyen, il devient une fin et se transforme en objectif ultime. Il teint, alors, la lecture que la personne fait du monde. Il la façonne d'autant plus que, pour Weil, la perte du sentiment de réalité augmente proportionnellement le besoin d'attachement ; les compensations issues de fausses finalités gagnent alors en importance. La division du travail rend ce dernier « plus facile et surtout plus efficace, mais malheureusement la division des activités ne parcellarise pas seulement l'action, elle produit aussi des ouvriers "parcellaires" » (Vetö, 2009, p. 591).

Ces trois éléments, la puissance qui substitue moyens et finalités, le sentiment d'illimitation associée à l'usage de la force et l'oppression, la division du travail et la

difficulté de penser les actions, transforment fondamentalement les possibilités d'attention et, par là, les modalités d'être dans le monde et d'y agir.

Au travers de son expérience en usine et de son analyse de la rationalisation tayloriste, Weil observe qu'il :

> […] est naturel à l'homme et il lui convient de s'arrêter quand il a fait quelque chose, fût-ce l'espace d'un éclair, pour en prendre conscience […] *cet éclair de pensée, d'immobilité et d'équilibre*, c'est ce qu'il faut apprendre à supprimer entièrement dans l'usine, quand on y travaille. Les manœuvres sur machines n'atteignent la cadence exigée que si les gestes d'une seconde se succèdent d'une manière ininterrompue et presque comme le tic-tac d'une horloge, sans rien qui marque jamais que quelque chose est fini et qu'autre chose commence (*CO*, 1951, p. 249 ; l'italique est de moi).

L'impossibilité d'ancrer l'acte dans la pensée et d'établir un pont entre l'esprit et le contact du corps avec la matière, est une humiliation pire que la souffrance ; humiliation d'un vide imposé à la pensée. Il s'agit ici d'un vide qui, contrairement à celui qui est expérimenté dans la contemplation de la nécessité, tire vers le bas[195]. En effet, l'ouvrier ou l'ouvrière en usine est réduit à la répétition insignifiante – au sens où il ne peut saisir pleinement ce qu'il fait ; en plus de cette incompréhension liée à la division des tâches, l'ouvrier dépend totalement des décisions de ses chefs. Il est, pour ainsi dire, complètement défini par l'extériorité. Or, « dans la mesure où le sort d'un homme dépend d'autres hommes, sa propre vie échappe non seulement à ses mains, mais aussi à son intelligence […] il faut s'abaisser à supplier ou à menacer ; et l'âme tombe dans des gouffres sans fond de désir et de crainte »[196]. En effet, la cadence en usine ne laisse pas la pensée s'évader, car le travail exige un minimum de concentration pour ne pas se blesser, mais la pensée ne peut s'impliquer dans un travail dont la complexité du machinisme a inversé les rôles : la machine coordonne et contrôle alors que la personne exécute au rythme imposé par la technique[197]. Ni évasion, ni implication ; ni morte, ni vivante, la pensée devient en quelque sorte zombie. Le travail en usine, dans ses déclinaisons les plus sombres, peut provoquer un arrachement à la condition humaine. Cet état de souffrance, prolongé dans la durée et

---

[195] Pour reprendre la formule de Weil : « Ce n'est pas la même souffrance qui dégrade et ennoblit. Deux souffrances différentes » (*OC* VI, 2, 1997, p. 63).

[196] Simone Weil, « Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale », *Œuvres,* Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 324.

[197] Pour reprendre les vues de Marx : les choses jouent le rôle des hommes et les hommes le rôle des choses.

fragilisé par une vulnérabilité sociale, suffit à faire basculer dans le malheur et à faire perdre encore davantage de contact avec la réalité. Cet anéantissement dans le malheur est « destructeur du "je" – Il détruit de la réalité ; ôte de la réalité au monde. Plonge dans le cauchemar » (*OC* VI, 2, 1997, p. 481-482).

L'impossibilité de la pensée enfermée dans le malheur à entrer en contact avec le monde concret contamine la perception. L'imagination offre alors aux individus un substitut de réalité au travers de réconforts peut-être factices, mais aux effets bien réels. Cet état est propice à l'apparition, comme signe compensatoire, de différentes conséquences relevant toutes d'une diminution radicale de la qualité perceptive : idolâtrie sociale (telle que la consommation effrénée comme mode de reconnaissance sociale) ; idolâtrie politique (telle que le 20e siècle nous en offre de terribles exemples, et que rappelle aujourd'hui l'étrange populisme d'un Donald Trump), lesquels sont tous portés par des récits qui ne demandent aucun effort d'attention – ils sont perceptibles aisément. Le malheur ne transforme pas seulement la qualité perceptive du malheureux, il diminue également la capacité des autres à le voir. Comme le mentionne Joël Janiaud :

> […] le malheur sécrète l'horreur, là où il arrête la pensée. Avoir face au malheur humain des réactions de simple pitié, ce serait refuser encore sa réalité et ne pas oser voir ce qui, en lui, répugne à être pensé. Or le malheur n'est pas, pour [Weil], un phénomène purement subjectif ou individuel. Il renvoie à un mal social et peut être envisagé d'une manière objective, sans pour autant perdre sa dimension vécue et son caractère dramatique (2012, p. 132).

Afin de saisir le mal social de son temps, Weil analyse les problématiques de la civilisation moderne et conclut sur l'apparition de trois monstres : argent, machinisme, algèbre. Dans les trois cas, il s'agit d'une création de l'humain, régie depuis une certaine manière de connaître qui, plutôt que d'ancrer la connaissance dans la réalité, façonne des systèmes de signes abstraits. Puisqu'elle n'est jamais confrontée à la nécessité et à ses arêtes, l'abstraction est forcément illimitée et sans mesure ; elle ne convie pas la personne à l'expérience de l'impossibilité qui est le propre de la nécessité. Ainsi, l'abstraction brime les possibilités de faire l'expérience du détachement, lequel est inhérent à la capacité de constater par soi-même les contradictions qui nous habitent ; or, certaines logiques extérieures entravent le rapport à soi de telle manière que le dialogue intérieur n'est plus tenable. Ainsi, les abstractions dénoncées par Weil tendent à enfermer l'individu dans un système imaginaire. Comme elle l'avait remarqué, les trois monstres de la civilisation

modernes ont été créés par les humains, lesquels sont devenus esclaves de leurs propres fabrications.

Peut-être pourrions-nous ajouter un quatrième monstre : *le temps*. On remarque que Weil aborde de manière récurrente l'importance de la durée dans la contemplation et dans l'attention, tout comme elle mentionne longuement dans son journal d'usine des éléments propres à la temporalité : combien de temps cela lui a pris pour faire certain un nombre de pièces, combien de temps elle a perdu à chercher tel instrument, combien de temps il faudrait dormir, etc. Par ailleurs, Weil observe que la question du temps de travail est au centre des préoccupations, celles du prolétariat comme du patronat. À son époque, elle remarque que la transformation du temps de travail s'opère par une diminution des heures de labeur afin d'en augmenter l'intensité :

> Il y a une limite de la production qu'on atteint assez facilement par l'augmentation de la journée de travail, tandis qu'on ne l'atteint pas en augmentant son intensité. C'est une découverte sensationnelle du patronat. Les ouvriers ne l'ont peut-être pas encore compris, les patrons n'en ont peut-être pas absolument conscience ; mais ils se conduisent comme s'ils la comprenaient très bien (*CO*, 1951, p. 306).

Bien entendu, et contrairement à l'argent, au machinisme et à l'algèbre, le temps n'est pas uniquement une construction humaine. Il y a le temps du corps (les cycles de digestion, de sommeil, etc.), le temps de la nature (la durée d'apparition du soleil, le cycle lunaire, etc.) ; mais il y a un autre type de temps qui est inséparable d'une construction humaine, le temps de l'horloge. L'horloge mécanique est une technologie qui transforme complètement le rapport au monde et la manière de le percevoir. Elle permet d'objectiver, de rationaliser et de mesurer le temps en le segmentant dans des divisions neutres et calculables.

À l'instar de ce qu'Arendt observe dans la soumission de l'action à d'autres domaines que celui du politique, le temps de l'horloge est une construction tout à fait humaine, mais dont le caractère illimité n'a que faire du monde humain. Inventées au Moyen-Âge dans les années 1300, maintenues principalement dans les communautés savantes jusqu'au second tiers du 16^{e} siècle, les horloges gagnent ensuite les villes, et se démocratisent de plus en plus. Le temps abstrait de l'horloge est une technologie qui a façonné un système de signes : secondes, minutes, heures, journées – et cette méthode a contribué à la transformation des journaliers en ouvriers dans les usines au 19^{e} siècle. Dans *L'ère du temps*, Jonathan Martineau explique combien :

> […] la quantification systématique du temps représente un événement majeur dans l'histoire des formes temporelles. Elle permet d'abstraire les temporalités, les rythmes, les séquences temporelles et les circuits de temps – et aussi les durées – des pratiques et des processus concrets auxquels ils appartiennent, ce qui les rend commensurables et permet de les réinscrire dans un cadre abstrait (2016, p. 113-114).

Le temps de l'horloge a contribué à homogénéiser les différentes manières collectives de structurer le temps dans une temporalité vide, uniforme et déconnectée des événements.

Pourtant, ce système de signes a pris l'allure, dans nos perceptions, d'une donnée tout à fait naturelle. Temps abstrait et capitalisme fusionnent, à l'instar de l'argent, du machinisme et de l'algèbre, par une désincarnation du concret : la formation de la valeur marchande est parallèle à celle d'un temps abstrait. Cela, Simone Weil l'avait bien vu dans son analyse du taylorisme : il s'agit de faire coordonner les choses du « dehors » par la rationalisation, plutôt que du dedans, par la pensée de chaque personne. Weil a également vu que la diminution des heures de travail n'amoindrissait pas l'oppression mais la déplaçait, car les heures travaillées, par l'intensité de la cadence, transformaient les travailleurs en bête de somme[198]. La technique du temps de l'horloge, devenue naturelle pour nous – presque *anhistorique,* est aussi un système de signe abstrait qui a pour rôle de coordonner l'action depuis une source extérieure à la pensée.

Qu'en est-il, alors, des conditions du travail actuelles et, surtout, des conditions de perception dans le travail depuis l'avènement du nouveau management ? Avec le tournant néolibéral, il ne s'agit plus seulement de comprendre que « *time is money* », il faut apprendre à ne pas « perdre son temps ». Dans *Le nouvel esprit du capitalisme,* Luc Boltanski et Ève Chiapello observent une augmentation de la temporalité au travail. La logique d'une autorité du travail en réseaux, où les tâches doivent être effectuées sans hiérarchie assumée, mais sous une horizontalité tout aussi exigeante, dévoile une nouvelle conception de l'épargne et du temps pour le travailleur. D'autant plus que la temporalité

[198] Dans son livre, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Edward Palmer Thompson montre bien que l'intériorisation par les classes populaires des standards du temps abstrait s'est établie corrélativement à l'intériorisation des standards du capitalisme industriel : le temps devient un enjeu de combat politique, combat des journées de travail de 10 heures, combat pour le paiement d'heures supplémentaires, etc. Le temps abstrait devient l'étalon de mesure qui détermine l'action individuelle dans le travail, voire dans la vie en général.

du travail, ne serait-ce que par l'effet du numérique, est accélérée. Puisque le temps n'est pas une donnée stockable, il doit être constamment utilisé de manière à susciter de nouvelles connexions. Comme l'avancent Boltanski et Chiapello :

> [é]pargner, dans ce monde, c'est donc d'abord se montrer avare de son temps, et judicieux dans la façon dont on l'affecte. Cela vaut évidemment pour ce qui est du temps que l'on consacre aux autres : ne pas perdre son temps, c'est le réserver pour établir et entretenir les connexions les plus profitables, c'est-à-dire les plus improbables et les plus lointaines, au lieu de le gaspiller dans la relation avec des proches ou avec des personnes dont le commerce procure uniquement un agrément d'ordre affectif ou ludique (1999, p. 232).

Il est tout autant délicat pour la personne de ralentir et de retarder sa participation à des projets que de maintenir des relations inutiles – du point de vue de l'accumulation.

Ainsi, la multiplicité des projets, *l'immédiateté* du temps et le critère d'adaptabilité poussent la personne constamment immergée dans la logique des réseaux à prendre une distance par rapport à elle-même. En ce sens, on peut dire que la forme de liberté qu'est censée incarner l'adaptabilité requiert de la personne qu'elle soit capable de modifier ses valeurs ou convictions personnelles selon les déterminations et les exigences des connexions du moment. Le travailleur doit être capable de vendre ses compétences et de modifier ces dernières selon ce que l'on attendra de lui. Par ailleurs, l'extension de la sphère des données marchandisables va de pair avec l'effet des réseaux comme mode de travail : il s'opère, dans une certaine mesure, une marchandisation de certaines qualités humaines, qui sont comprises comme des conditions de la liberté associée aux connexions. Pour la personne définie par la logique des réseaux, il n'y a ainsi plus lieu de séparer une amitié désinvolte d'une amitié qui est utilitaire, puisque la sphère de ses connexions suppose un usage équivalent de ce qui relève de l'accumulation et de ce qui n'en est pas. Les moyens et les fins se confondent. Dans une certaine mesure, l'amitié utilitaire, en tant que potentiel réseau permettant d'augmenter le capital individuel, est mise au même niveau de valeur qu'une amitié intègre et gratuite et transforme ainsi, du moins en partie, le rapport à autrui[199].

Ainsi, la relation au temps, à soi et aux autres se trouve intégrée dans la logique marchande. Cette dernière a pour objectif la création continue de réseaux informels et de

[199] Ce qu'Arendt avait peut-être entraperçu dans l'avènement du social. La distinction entre les types de relationnalités du monde public et du monde privé apparaît dès lors précieuse.

profits qui peuvent en être tirés, en s'appuyant notamment sur des investissements immatériels (temporel, capital social, capital humain et personnel), lesquels nourrissent le processus de développement capitaliste. La logique du nouvel esprit du capitalisme devient de plus en plus abstraite et difficile à figurer pour la pensée : la vitesse des flux numériques, la spéculation et l'économie de l'endettement en sont quelques exemples très actuels. D'ailleurs, Weil affirmait déjà en 1934 que « [l]'extension formidable du crédit empêche la monnaie de jouer un rôle régulateur [L]'extension parallèle de la spéculation aboutit à rendre la prospérité des entreprises indépendantes, dans une large mesure, de leur bon fonctionnement » (*R*, 1955, p. 133).

Si on considère la logique intrinsèque du système capitaliste telle que décrite par Boltanski et Chiapello, la lecture de Weil reste tout à fait contemporaine : il s'agit encore d'une course à la puissance sans finalité autre que les moyens par lesquelles elle s'exerce. À la différence qu'à présent, dans une majorité des cas, du moins dans les pays occidentaux, les conditions physiques des travailleurs se sont améliorées, les exigences étant moins dangereuses et moins épuisantes pour le corps. Ceci dit, la course à la puissance continue de transformer les conditions de production du développement du capital – et, pour rappeler les termes de Mauss repris par Foucault, les « techniques du corps » ont également évolué en vue de maintenir le rendement du travailleur.

Suite à la description de Boltanski et Chiapello, j'aimerais mentionner deux éléments qui, d'une part, constituent des symptômes de l'oppression associée au capitalisme néolibéral et, d'autre part, servent de justificatifs pour faire perdurer ce type d'aliénation, soit la médication de la souffrance et la culture de la « prise en charge de soi ». On peut y voir un certain parallèle avec ce que mentionnait Weil dans *Condition pour un travail non servile*, dans lequel elle indique combien le dimanche est le jour « où on veut oublier qu'il existe une nécessité du travail. Pour cela, il faut dépenser. Il faut être habillé comme si on ne travaillait pas. Il faut des satisfactions de vanité et des illusions de puissance que la licence procure très facilement » (*CO*, 1951, p. 262-263).

Par-delà la consommation des biens et des services, on observe l'augmentation marquée de la consommation de psychotropes dont l'utilisation tend de plus en plus vers le long terme. Ainsi, certaines études mentionnent que 30 % des Français de plus de 50 ans auraient fait usage de différents régulateurs d'humeur, comme des antidépresseurs,

anxiolytiques, somnifères, etc. Sans négliger le secours potentiel que ces traitements peuvent apporter à certaines personnes lors de situations particulières, leurs effets sur la condition du travailleur restent ambigus[200].

En favorisant une perspective axée sur l'individu, ce type d'intervention contribue à façonner le mythe du travailleur conçu comme « entrepreneur de lui-même » – mythe encouragé par le discours néolibéral : celui qui n'est plus à même de soutenir le rythme, le stress et les exigences de son milieu est responsable de son échec. « Burn out » ou « dépression », il lui incombe de se prendre en charge : ce ne sont pas les conditions du travail qui sont questionnées, mais la personne qui est culpabilisée comme mauvaise gestionnaire d'elle-même. L'identification au travail et la valorisation du statut social qui en découle rend plus difficile, pour le travailleur, de critiquer son emploi puisque cela tend à diminuer le prestige social qui est associé à son travail. Ainsi, dans l'expérience du régime néolibéral on observe, selon Emmanuel Renault, « une considérable intensification du travail et une considérable dégradation des conditions de travail (dont l'augmentation des accidents de travail et des maladies professionnelles est un signe clair), il n'est pas étonnant que le déni et l'identification au travail se soient eux-mêmes répandus et aient constitué de profonds obstacles à une mise en discussion du travail » (2010, p. 65).

La médication apparaît ici comme l'une des voies possibles pour se ressaisir et perdurer dans le travail néolibéral. Parfois, elle devient même une dépendance, voire une condition nécessaire pour poursuivre le travail et maintenir ses performances. Les psychotropes, dans certains cas, ne sont plus considérés comme des médicaments qui sont administrés durant une période précise et déterminée en réponse à une situation donnée : en effet, il arrive fréquemment que les traitements d'antidépresseurs et d'anxiolytiques s'étalent sur plusieurs années et deviennent des conditions pour continuer à « être » un individu performant – des suppléments métaboliques pour que la ressource humaine ne s'épuise pas. Il serait judicieux, ici, de rappeler les propos de Weil écrits en 1934 :

> [C]oncrètement certaines unités de mesure sont données et sont demeurées jusqu'ici invariables, par exemple le corps humain, la vie humaine, la journée, la rapidité moyenne de la pensée humaine. La vie actuelle n'est pas organisée à la mesure de toutes ces choses [;] l'homme néglige de tenir compte de sa nature propre (*R*,1955, p. 125-126).

[200] Voir Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi – dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

On peut penser, malgré le baume que ces thérapies procurent aux personnes en détresse, que ces médications transforment la relation sensible des individus avec le monde. En plus de cette culpabilité latente induite par la pression de se prendre en charge face à l'échec, les personnes médicamentées tendent à rejeter au fond d'elles-mêmes leur souffrance. Dans bien des cas, elles ne peuvent exprimer leur souffrance et elles demeurent occultées par certains discours biologisants concernant les neurotransmetteurs – dont la science fait état sans pour autant rendre ces recherches accessibles, omettant, notamment, de mettre en relation les conditions du travail avec les réactions neurologiques – comme si l'augmentation de ces malaises était anhistorique.

Présentés comme un moment « pour prendre soin de soi » et qui est bien souvent associé à un culte de la performance, les loisirs sont également de plus en plus synonymes de gestion de soi – qui implique une hygiène du loisir (on peut penser, par exemple, à la pratique du *hot yoga*, du jogging, du *crossfit* – qui sont toutes des activités individuelles). On remarque, dans une certaine mesure, que le malheur qui rend un individu souffrant a été oblitéré par une culture sociale du « moi » – qui, elle, gonfle de prestige la personne : entrepreneur de soi, gestionnaire de soi, prise en charge de soi, prendre soin de soi. Cela crée, comme l'annonce Alain Ehrenberg, *une fatigue d'être soi*. Celui qui n'est plus capable de soutenir le rythme et les exigences du travail, celui qui a besoin de temps et qui doit s'arrêter est considéré comme « malade ». S'il ne s'agit pas ici d'une déchéance sociale telle que le mentionne Weil lorsqu'elle aborde le malheur, on peut y voir, cependant, la peur d'une déchéance sociale que renforcent les préjugés d'une culture du « moi performant » et qui ajoute à la pression exercée sur ceux qui souffrent de ne plus pouvoir maintenir la course.

En effet, la culture du « moi » et l'avènement d'un management en réseau impliquent une expansion continue : l'espace, la distance, le silence et le temps d'arrêt sont perçus comme une mort sociale. Pour Boltanski et Chiapello, « le nouvel impératif suppose que l'extension du réseau est la vie alors que l'arrêt de son extension est associé à la mort » (1999, p. 167). De fait, la pression de l'hypervisibilité sociale, le bourdonnement incroyable et accéléré des médias sociaux, les différentes distractions ont des effets sur la capacité de la personne à faire attention, et à maintenir un effort de concentration sur l'objet de réflexion. D'une certaine manière, bien que notre contexte social-historique soit peut-

être moins celui d'un individu complètement livré à une collectivité aveugle, pour reprendre les termes de Weil, on remarque tout de même que la culture individualiste, en tant que culture collective, n'est certes pas une des voies favorisant une société libre – dans laquelle la pensée et l'action sont méthodiques et où le jugement entre les moyens et la fin témoigne d'une lecture multiple du réel[201]. Ainsi que le mentionne Weil dans *La personne et le sacré,* il importe de réfléchir à l'orientation :

> […] des rapports entre la collectivité et la personne [qui] doivent être établis avec l'unique objet d'écarter ce qui est susceptible d'empêcher la croissance et la germination mystérieuse de la partie impersonnelle de l'âme. Pour cela, il faut d'un côté qu'il y ait autour de chaque personne de l'espace, *un degré de libre disposition du temps*, des possibilités pour le passage à des degrés d'attention de plus en plus élevés, de la solitude, du silence. Il faut en même temps qu'elle soit dans la chaleur, pour que la détresse ne la contraigne pas à se noyer dans le collectif (*EL*, 1957, p. 21 ; l'italique est de moi).

Il existe deux voies, selon la philosophe, pour entendre l'appel du surnaturel : il faut avoir été contraint de chercher vainement une finalité ici-bas, et cette recherche passe soit par le malheur, soit la joie pure qui naît du sentiment de la beauté. L'adaptabilité présentée comme libération des normes du travail, la médication de la souffrance et la culture de la « prise en charge de soi » peuvent avoir comme effet de masquer ces voix en nous présentant de fausses finalités, au même titre que l'idolâtrie de l'argent dont Weil dénonçait l'emprise.

On remarque combien le régime du travail néolibéral s'inscrit dans une cacophonie d'impositions qui diminue la capacité d'attention de l'individu ; être adapté à une multiplicité de tâches simultanées devient un critère d'excellence. Ce système fonctionne par un gonflement artificiel du sentiment de « soi », qu'il faut entretenir, entraîner et révéler à tous afin de montrer que nous sommes à la hauteur des injonctions. Le terme « individu », compris comme être performant et autonome, devient précisément un mot *Majuscule* car il permet au pouvoir d'intégrer dans l'imaginaire de chacun un sentiment de réalité. Or, comme le mentionne Weil dans *Ne recommençons par la guerre de Troie*, lorsque certains mots prennent un sens absolu, on oublie dès lors de les mettre en relation avec la réalité :

---

[201] Le régime de l'oppression, selon Marx, découlait de l'écart entre ceux qui achètent et ceux qui vendent la force de travail ; Weil reprendra cette idée en l'articulant à la réalité de son temps et observera que l'écart se déploie plutôt entre ceux qui disposent de la machine et ceux dont la machine dispose. À présent, sans diminuer la réalité encore contemporaine des systèmes de domination précédents, on pourrait observer une nouvelle forme, articulée entre ceux qui structurent le réseau et ceux qui sont structurés par lui.

« Nation, sécurité, capitalisme […] Jamais nous ne les plaçons dans des formules telles que : Il y a démocratie dans la mesure où… » (*OC* II, 3, 1989, p. 52). Ce faisant, ces mots contiennent la possibilité d'usages illimités et déconnectés des nécessités. On entend rarement l'expression « dans la mesure où » pour parler de l'individu. Pour autant, on s'entendrait facilement pour dire qu'il y a individu performant *dans la mesure où* la personne peut dormir, penser, manger, se sentir en sécurité, avoir un peu de temps, etc.

Ainsi, on remarque que les systèmes de signes abstraits que sont l'argent, le machinisme, l'algèbre et le temps de l'horloge, les types d'organisations qui découlent de ces constructions, contribuent à façonner des cultures, des normes et des stress déconnectés de la nécessité concrète. Pourtant notre manière de recevoir ces stress, notre corps, lui, est matériellement issu d'un système de nécessité et répond aux facteurs de stress abstraits comme s'ils étaient concrets[202]. Comme le mentionne Valérie Gérard :

> [r]ien de plus avilissant qu'une telle situation d'attente passive : l'individu est réduit à l'instant, il ne dispose pas de son temps, il ne s'appuie pas sur le présent pour forger l'avenir, il ne peut maîtriser ni unifier les instants de sa vie, ni son activité, ni ce qu'il est. Il est déraciné, c'est-à-dire exilé d'un soi dont il ne perçoit pas l'unité et dont il ne peut orienter le devenir. L'argent, de son côté, détruit tous les mobiles d'action et les remplace par le désir insatiable d'avoir plus que l'autre, il asservit l'individu à la poursuite indéfinie d'un symbole sans réalité. La conscience d'agir en fonction de ces mobiles est donc incompatible avec la confiance en soi et le sentiment de grandeur morale liés au respect de soi (2007, p. 141).

Ce faisant, les possibilités d'établir un pont entre l'intuition, la pensée et l'attention se font plus rares puisque cela exige du temps. En situation de stress, nous n'avons pas de temps. S'il ne faut pas perdre son temps, chaque situation peut devenir anxiogène. On observe donc une puissance de l'imagination sur les individus, qui intègrent les diktats néolibéraux, lesquels trouvent des résonances dans ce que Weil avait observé en usine dans les années 30.

---

[202] Comme le mentionne la neuroscientifique Sonia Lupien, spécialiste des effets du stress sur le cerveau, on observe une augmentation des conséquences liées au stress, alors que les événements agressants concrets diminuent. Nous ne sommes plus menacés par le froid, la faim, les animaux, les armes autant que nous l'étions il y a quelques centaines d'années ; mais le cerveau ne fait pas de différence entre un stress issu de la nécessité et un stress engendré par des diktats sociaux abstraits. Sans l'exercice de la perception et le temps qu'elle exige, le cerveau répond instinctivement aux stimulus. Selon Lupien, le cerveau y répond de la même manière qu'à l'ère préhistorique, sauf qu'avec l'augmentation des stress abstraits, les réactions cérébrales se font de plus en plus fréquentes. Ainsi, « nous percevons des stress relatifs plus fréquemment, [notre cerveau] ne peut s'empêcher de générer une réponse de stress de la même manière que si nous faisions face à un mammouth. Ce qu'il est important de retenir ici, c'est que notre système de réponse au stress n'a pas été conçu pour être activé aussi souvent qu'il l'est de nos jours. Après tout, nous ne chassions pas le mammouth tous les jours. Un seul mammouth pouvait nous nourrir pour quelques semaines » (voir le site internet du Centre de recherche sur le stress humain de l'Université de Montréal).

6.4 La réception sans le « soi »

Le travail taylorisé s'effectue depuis une réduction de l'attention à sa plus faible expression, tandis que le travail en régime néolibéral se déploie surtout depuis une certaine valorisation, voire parfois une exigence, du régime de l'attention faible, l'attention *multitask*[203]. L'oppression au travail, la peur, le désir d'accumuler, l'envie d'être le meilleur, contribuent à l'indifférence envers les autres. Comme le mentionne Weil, en usine :

> [u]ne force presque irrésistible, comparable à la pesanteur, empêche alors de sentir la présence d'autres êtres humains qui peinent eux aussi tout près ; il est presque impossible de ne pas devenir indifférent et brutal comme le système dans lequel on est pris ; et réciproquement la brutalité du système est reflétée et rendue sensible par les gestes, les regards, les paroles de ceux qu'on a autour de soi (*OC* II, 2, 1991, p. 297).

En considérant le contrôle de plus en plus minutieux de la temporalité, l'intégration des normes inhérentes à un temps qu'il ne faut pas gaspiller, la vulnérabilité des conditions de travail associées à des statuts de plus en plus contractuels, adaptables et flexibles, par quels moyens est-il possible de favoriser l'avènement d'une perception intuitive, d'une attention décentrée du « soi » ? Contre l'oppression en usine, Weil ne considère pas la création d'autres types de force à opposer à la force, mais déplace les termes du problème[204] : à la laideur, au bruit et à la cadence de l'usine, Weil répond, entre autres, par la beauté, par le silence et par une temporalité plus lente, afin de créer des conditions propices à la perception et à l'attention.

On se rappellera d'ailleurs que, déjà en 1936, Weil publiait sa première interprétation d'*Antigone*[205]. Pour Weil, la beauté telle qu'elle est transmise par une œuvre écrite doit être accessible au travailleur, car elle est une nourriture pour l'âme, et l'activité de la lecture de cette œuvre constitue un moment par lequel le travailleur peut éprouver sa capacité d'attention. On remarque que le déplacement des termes effectué par Weil – à la laideur du

---

[203] Pour creuser davantage la question du multitâche, voir Yves Citton, *Pour une économie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

[204] Cela ne veut pas dire que Weil n'ait pas réfléchi l'organisation concrète de l'usine et les possibilités de l'améliorer.

[205] Weil avait espoir « de rendre les chefs-d'œuvre de la poésie grecque accessibles aux masses populaires […]. Cela doit pouvoir toucher et intéresser tout le monde – depuis le directeur, jusqu'au dernier manœuvre » (*CO*, 1951, p. 154). Voir chapitre 2.

monde ouvrier, elle oppose la beauté d'*Antigone* – est précisément une forme de contradiction : ne pas laisser la logique de l'usine formater complètement l'ouvrier, mais intégrer une parcelle de beauté avec laquelle l'ouvrier peut, possiblement, entrer en relation. Je l'ai dit, par ce qu'il demeure d'impénétrable en elle, la nécessité transfigure le regard de qui la perçoit ; la vision se délivre en partie de l'ego[206]. Ainsi, le travail est une épreuve du monde qui amènent nos perceptions à nourrir un détachement progressif de soi et permet un contact d'une pensée délivrée du soi avec le réel. Parce que le réel est un obstacle aux prétentions souveraines de la personne, l'épreuve du travail est une forme de résistance à l'imagination. Or, lorsque le travail est aliéné, le rapport à l'extériorité enferme le soi et le coupe de la nécessité. Il faut, dès lors, inspirer un type de relationnalité au monde qui soit autre que celui de la force et de l'oppression. C'est en ce sens qu'en répondant à la laideur de l'usine par la beauté d'*Antigone*, Weil installe les travailleurs au cœur d'une tension entre leur environnement et ce que la tragédie donne à voir. Ce conflit des logiques – d'un côté la force qui traverse chacun et chacune du fait même que nous sommes tous exposés aux autres, mais qui, par moment, devient si terrible qu'elle dissout l'humanité ; et de l'autre, cette aspiration pour un bien qui dépasse l'ego – est le cœur même d'une lecture multiple de la réalité, posture tragique par excellence. À l'opposé de l'assurance, des certitudes et des doctrines, la personne qui perçoit le tragique constate humblement que les effets d'une force doivent être opposés à une autre logique, radicalement différente. Ainsi, « [l]a contradiction seule nous fait éprouver que nous ne sommes pas tout. La contradiction est notre misère, et le sentiment de misère est le sentiment de réalité. Car notre misère nous ne la fabriquons pas. Elle est vraie. C'est pourquoi il faut la chérir. Tout le reste est imaginaire » (*OC VI 3*, 2002, p. 96).

La pensée de Simone Weil, à l'instar de celle de Marx, est critique de la séparation entre le travail manuel et le travail intellectuel ; mais plus encore, on retrouve dans sa philosophie du travail une démarche qui ne disjoint jamais la beauté et le travail – aucun travail n'est trop bête pour être privé de beauté. Pour Simone Weil, si on veut élever

---

[206] Weil considère notamment que « la mathématique, l'épaisseur impénétrable de la mathématique [...] nous force à diriger le regard de l'intuition encore ailleurs » (*OC* VI, 3, 2002, p. 212). Dans une certaine mesure, Weil semble inscrire dans un même mouvement intuition, intelligence et contemplation : « L'intuition pure, l'intuition intellectuelle, la contemplation *est* absolument sans erreur » (*OC* VI, 3, p. 230 ; l'italique est de moi).

quelqu'un, il faut d'abord « l'élever à ses propres yeux. C'est cent fois plus vrai encore quand le principal obstacle au développement réside dans des conditions de vie humiliantes » (*CO*, 1951, p. 125). Dès lors, dépouiller les classes considérées comme subalternes des possibilités d'entrer en contact avec ce que l'art contient de tragique revient à les enfermer d'autant plus dans les rouages des usines et de l'imagination sociale, car on les confirme dans l'idée qu'ils forment une classe sociale faite pour recevoir (des ordres, et parfois un peu de bonté), mais qu'ils ne peuvent eux-mêmes apprendre à donner. C'est peut-être en ce sens que Weil rapporte les célèbres propos de Fernand Pelloutier : « Que manque-t-il à l'ouvrier français ? Ce qui lui manque, c'est la science de son malheur » (*CO*, 1951, p. 131), et qu'elle considère urgent que les ouvriers délaissent leur sentiment d'infériorité face à la beauté de certaines œuvres. Au contraire, pour Weil, « cela signifie qu'ils doivent se préparer à en prendre possession, comme ils doivent se préparer à prendre possession de tout l'héritage des générations antérieures [car] cette prise de possession, c'est la révolution elle-même » (*OC* II, 1, 1988, p. 69). On remarque, par ailleurs, de fortes résonances avec les propos de Jacques Rancière :

> C'est par cette méthode d'émancipation intellectuelle que Joseph Jacotot propose à tout prolétaire conscient de la dignité de son être d'apprendre le livre de Télémaque, ouvert au chapitre des lamentations de Calypso, le secret de tout apprendre et de tout exprimer. Comment ne serait-il pas plus aisé encore d'apprendre dans les confessions des orphelins du siècle à lire et à dire toutes les souffrances de ces prolétaires que la société ne porte à l'existence que pour autant qu'ils sont en trop ? (1981, p. 174).

Plus encore, en fait, que la possession des œuvres du passé, c'est peut-être dans la réception et dans l'inspiration que ces œuvres peuvent développer chez les uns et les autres que le cœur du tragique se loge.

Ainsi, en retournant au sensible de l'œuvre d'art et à la contemplation, on défait, l'espace d'un instant, ce qui a été formé par les habitus sociaux, par les jeux de pouvoir et de domination. Pour reprendre Merleau-Ponty : « L'homme n'est pas animalité (au sens mécanique) + raison. Et c'est pourquoi on s'occupe de son corps : avant d'être raison l'humanité est une autre corporéité » (1995, p. 269). Cette autre corporéité rappelle l'attention, qui émerge du rapport sensible au monde grâce à l'intuition maintenue dans la durée. L'attention, dès lors, n'est pas seulement un moment éthique, elle fait partie de la condition humaine et distingue l'homme de l'animal. Permettre l'attention dans des

milieux oppressifs est une manière de rétablir des conditions humaines là où elles étaient bafouées.

Pour Weil, le travail non oppressif, compris comme obéissance à la nécessité, permet à l'être humain d'entrer en contact avec celle-ci et d'y lire un ordre ; mais ce contact peut également passer par la relation au beau. En effet, « [l]'ordre du monde, c'est la beauté du monde. Seul diffère le régime de l'attention, selon que l'on essaie de concevoir les relations nécessaires qui le composent ou d'en contempler l'éclat » (*OE*, 1999, p. 1214). En ce sens, un travail qui permet un rapport authentique à la nécessité (au sens où la nécessité n'est pas camouflée derrière une oppression supplémentaire des hommes entre eux[207]) ou encore, un travail qui favorise une relation à la beauté, facilite une lecture du monde attentive. La spiritualité weilienne du travail associe donc la nécessité et la beauté. En fait, pour Weil, les ouvriers, les chômeurs, les colonisés et toute personne opprimée, portent en eux la possibilité de discerner la force et de recevoir pleinement le silence des œuvres d'art. Ainsi, lorsqu'elle traduit *Antigone*, Weil considère que les tragédies grecques signifient et parlent davantage à « ceux qui savent ce que c'est que lutter et souffrir, que pour les gens qui ont passé leur vie entre les quatre murs d'une bibliothèque » (*SG*, 1953, p. 57). Le travail, parce qu'il est épreuve, prépare à la perception de la beauté. Ainsi, ceux et celles qui « savent discerner la force, aujourd'hui comme autrefois, au centre de toute histoire, y trouvent le plus beau, le plus pur des miroirs » (*SG*, 1953, p. 73). En fait, les personnes qui sont méprisées, ignorées ou dégradées par leur travail ou leur position sociale portent en elles la possibilité de s'arracher plus facilement aux normes sociales et aux prestiges. Selon Weil, les travailleurs en usine font l'expérience quotidienne de l'absence de finalité (bien que l'argent puisse être un mobile pour le travail), tandis que les personnes considérées comme importantes dans la hiérarchie sociale confondent souvent leur travail avec la finalité (plutôt que de le considérer comme un moyen) : leur dénuement est plus difficile puisqu'elles doivent se détacher de maints prestiges associés à leur fonction et à leur nom. Ainsi, Weil affirme que la faim de finalité pour les travailleurs en usine est « leur privilège. Ils sont seuls à la posséder. Dans toutes les autres conditions, sans exceptions, des fins

[207] On retrouve chez Weil une autre définition de la notion de nécessité (proche de celle de *force*) dans la pensée weilienne qui stipule que « par une nécessité de la nature, chacun commande partout où il en a le pouvoir » (*EL*, 1955, p. 48). Voir chapitre 2.

particulières se proposent à l'activité » (*CO,* 1951, p. 265). En fait, contrairement aux gens prestigieux (qui ont à leur portée trop de fausses finalités auxquelles ils tendent à s'accrocher), les ouvriers et les ouvrières ont « quelque chose en trop peu. Il leur manque des intermédiaires » (*Ibid.*). Pour réfléchir aux intermédiaires, Weil mentionne différents lieux (les églises romanes, par exemple) ou symboles (le cercle, la croix) qui peuvent répondre au vide de finalité en tant qu'ils sont des miroirs de l'aspiration au bien. Pour ma part, j'aimerais proposer que les récits tragiques constituent aussi des intermédiaires potentiels entre le malheur et l'aspiration au bien. Les récits peuvent permettre à la personne en situation difficile (notamment au travail), qui ne trouvent pas de finalité dans ses activités ou son existence, de poser son attention sur une histoire semblable (une histoire de malheur) de laquelle surgit une autre manière d'agir, celle-là inspirée par le bien. La lecture de ces œuvres ne change pas la situation de la personne, mais elle constitue un intermédiaire qui inspire l'action en recadrant la perception. Elle joue le rôle d'une médiation entre la souffrance d'une réalité injuste (laquelle peut créer chez la personne le refus, le sentiment d'absurdité ou, encore le besoin de trouver des compensations) et le besoin humain de consentir à quelque chose, de ressentir qu'il y a là, malgré les laideurs quotidiennes et les injustices, une inspiration susceptible de nous faire aimer le monde. La différence majeure entre les récits tragiques et les récits sociaux relève du type de consentement qu'ils appellent. Si les seconds incitent à différents projets auxquels nous devons consentir (devenir autoentrepreneur, militant, blogueur, hipster, fervent de l'entraînement ou adepte du « sans gluten »), ces projets sont liés au « soi ». Le consentement se comprend alors comme une appropriation (qui peut être plus ou moins bonne selon les projets, mais concerne toujours un niveau moyen de réceptionnalité). Tandis que les récits tragiques invitent à un consentement qui dépossède de « soi » pour recevoir ce qu'on ne peut approprier : il s'agit d'une réception de l'altérité.

Revenons un moment à *L'Iliade*, à la rencontre entre Priam et Achille, ce moment où deux ennemis s'immobilisent un instant. L'arrêt, nous l'avons vu, est douloureux[208]. Il faut accepter de s'arracher à la puissance, au prestige et aux jeux, c'est-à-dire d'arracher une

[208] Voir chapitre 2.

partie de ce qui est en *soi*. C'est faire preuve d'une vertu presque surhumaine de *modération.*

C'est précisément cette immobilité (et cette difficile modération) qui est mise en scène dans la pièce écrite par Simone Weil (demeurée inachevée), *Venise Sauvée*. En résumé, l'histoire raconte l'arrivée à Venise d'un groupe de terroristes, ayant comme projet de saccager la ville. Jaffier, l'un des conjurés, est frappé par la beauté de Venise. Il s'arrête longuement pour la contempler. La souffrance le gagne à l'idée de détruire ce lieu unique, fabriqué par les hommes depuis des générations, dont le dévouement et le soin portés à la ville font de Venise une beauté unique et irremplaçable. Jaffier protège alors Venise contre ses propres camarades, il sacrifie pour la beauté une promesse d'argent. Jaffier choisit donc de protéger quelque chose qui ne peut être appropriable, qui ne sera jamais *à lui*, contre ce qu'il aurait pu posséder. C'est par un temps d'arrêt devant l'altérité de la beauté que le « processus décréateur dû à l'attention portée à la souffrance et aboutissant à un état immobile du personnage de Jaffier, un être pur, c'est-à-dire parfait dans le sens du héros grec, invariant, qui garde en soi le mal, à ne pas le répandre au-dehors par les actes ou l'imagination, combleuse de vide » (Sepsi 2007, p. 183).

Dans une certaine mesure, alors, le malheur et la beauté se rejoignent. Car si le malheur est hideux et est fui par la pensée, il peut néanmoins apparaître et être reçu par la pensée lorsqu'il est exprimé avec beauté. Il en est ainsi des tragédies grecques, de *L'Iliade*, du Phèdre et d'autres. Notamment, Weil dira que :

> [l]a poésie occitane, dans ses quelques réussites sans défaut, a une pureté comparable à celle de la poésie grecque. La poésie grecque exprimait la douleur avec une pureté telle qu'au fond de l'amertume sans mélange resplendissait la parfaite sérénité. Quelques vers des troubadours ont su exprimer la joie d'une manière si pure qu'à travers elle transparaît la douleur poignante, la douleur inconsolable de la créature finie (*OE*, 1999, p. 678).

On comprend qu'à un certain degré, l'expression du malheur et la beauté se confondent, toutes deux faisant signe vers quelque chose d'impénétrable à l'intelligence, dépassant infiniment l'entendement et l'imagination.

En fait, la lecture d'une œuvre dont la beauté a pour objet le malheur permet de ressentir la contradiction en se décentrant de sa propre personne. L'écriture et la lecture s'instaurent dans une distance entre celui qui écrit et celui qui lit, cette distance transmet à la sensibilité (écrivant ou lisant) quelque chose qui diffère de l'immédiateté accompagnant

habituellement l'émotion. Lorsqu'on lit, lorsqu'on écrit, il n'y a personne devant soi : on se confronte au silence. Certaines œuvres arrivent à transmettre le sens de cette part silencieuse. Georges Gusdof, dans *La parole*, exprime clairement la transformation de l'intériorité que peut susciter la lecture de certains textes :

> L'homme qui *écrit* et qui *lit* n'est plus le même qui doit à la parole proférée son insertion dans l'humanité. Les valeurs en jeu se modifient profondément. La parole est captive de la situation ; elle suppose un visage et un moment, un contexte d'émotion actuelle, qui la surcharge de possibilités extrêmes pour l'entente comme pour la discorde. Au contraire, l'écriture donne du recul. Elle soustrait *le lecteur* au prestige de l'actualité. Elle le renvoie de la présence de la chair, à une présence d'esprit, de l'actualité massive, chargée de sentiment, à une actualité plus dépouillée, non plus selon l'événement mais selon la pensée. […] A cet égard, l'écriture paraît une réflexion de la parole, une première abstraction qui tend à souligner sa signification en vérité. La parole écrite s'offre à nous, privée de son orchestration vivante, à la fois parole et silence. L'absence, le silence ici comme une épreuve qui fait mûrir les décisions et confirme l'amour (2007, p. 112-113).

La lecture, comme l'écriture, sont des activités solitaires et non immédiates, au sens où elles exigent un minimum de temps pour être éprouvées pleinement. Ces activités portent en elles la possibilité de se libérer, pour un instant, des injonctions mondaines et des difficultés quotidiennes. Elles permettent à la personne de se libérer de son « soi » afin de poser son attention sans retour vers elle. Ces effets, cependant, ne sont pas possibles avec n'importe quel livre. Le choix de l'œuvre n'est pas seulement inhérent à l'esthétique littéraire (au sens d'une belle plume), mais intègre un rapport à la beauté qui dépasse l'aspect purement esthétique. La différence est majeure et explique le choix du terme tragique dans la présente thèse. Les œuvres qui laissent une place au silence, qui disposent le récepteur à recevoir quelque chose que son « soi » ne peut utiliser en vue de sa propre expansion, sont précisément des œuvres qui parlent du malheur sans consolation – au sens où ce dernier n'est pas camouflé par un parti pris – comme le remarque Weil à propos de *L'Iliade* : « Quoi qu'il en soit, ce poème est une chose miraculeuse. L'amertume y porte sur la seule juste cause d'amertume, la subordination de l'âme humaine à la force, c'est-à-dire, en fin de compte, à la matière » (1953, p. 38-39). Le malheur, rendu par la beauté d'une œuvre, laisse place à l'amertume. C'est parce qu'une œuvre arrive à rendre le silence du malheur audible, sans pour autant apporter de justification, qu'elle peut être qualifiée de tragique et orienter les personnes dans le sens d'un décentrement de soi. Les mots de certaines œuvres ont donc le pouvoir de rendre visible le malheur sans pour autant l'épuiser

dans le langage, car le silence dans l'œuvre est tout aussi signifiant[209]. Ainsi, le langage, s'il est parfaitement clair, rigoureux et ordonné, « énonce des relations » (*EL*, 1957, p. 32). L'expérience de décentrement au travers de la lecture d'œuvres tragiques, lorsqu'elle est renouvelée, constitue un apprentissage par lequel la personne prend l'habitude de mettre son « soi » de côté tout en étant touchée par ce qui est raconté. Nous l'avons vu, l'attention pure ou intuitive doit être un regard, et non un attachement. Le récit tragique, au moment où il est lu, permet un regard posé sur une histoire extérieure à soi ; tout comme le travail, « pourvu qu'il soit transformé en poésie, est le chemin qui mène à l'attention intuitive » (*OC* IV, 1, 2008, p. 427). En fait, on remarque chez Weil une tentative, tout au long de ses écrits, de trouver des chemins par lesquels la contradiction entre la nécessité et la liberté (pour les premiers écrits) ou encore entre la nécessité et Dieu (pour les seconds) imprègne la personne – fait d'elle un être tragique, traversé et déchiré par différentes logiques.

L'exercice de perception, dans le travail comme dans la lecture, est un premier pas vers la capacité, possible pour tous et toutes, de « tirer l'horreur hors des ténèbres, sous la lumière de l'attention. C'est œuvre de décréation. Rien n'est plus beau, au sens le plus précis du mot. La pureté est le pouvoir de contempler la souillure » (*OC* VI, 2, 1997, p. 401). On comprend alors toute l'importance d'une perception qui s'ancre aussi dans l'*a-logos* : car s'ensuit la potentialité d'entendre le silence de Dieu, mais aussi, dans une visée moins métaphysique, la prédisposition d'attention envers le malheureux. Comme le mentionne Robert Chenavier, la vraie lecture est orientée vers « l'*invisible*. Invisible et pourtant réel, car la douleur saisit la lectrice comme une sensation la saisirait, avec le même coefficient de réalité. Lire c'est interpréter l'invisible qui n'apparaît pas et qui est pourtant réel » (2001, p. 521). L'apprentissage d'une perception qui s'inscrit dans une logique sensible inaudible rejoint les entités muettes qui la forment (la nécessité), et auxquels elle répond, le malheur et les malheureux. C'est en ce sens que la « pensée de la souffrance n'est pas discursive. À la douleur physique, au malheur, la pensée se heurte comme la mouche au verre, sans pouvoir progresser aucunement ni y découvrir rien de nouveau, et sans pouvoir s'empêcher d'y revenir. Ainsi s'exerce et se développe la faculté d'intuition » (*OC* VI, 3, 2002, p. 182-183).

[209] Voir le chapitre 5 sur les récits testimoniaux de la Shoah.

Si la question d'un travail non servile préoccupe Weil, c'est que le travail actualise l'humanité dans sa possibilité perceptive, qui est aussi une perception non discursive et non orientée. Mais le travail n'est jamais loin de la beauté. Car cette dernière n'est pas, en soit, une caractéristique de la matière ; elle est le rapport de notre sensibilité corporelle et psychique au monde. Plutôt que de regarder chaque élément comme une fin en soi, la beauté invite à lire *l'ensemble de relations* qui lie les choses entre elles et qui la constitue : derrière son tout unifié, elle fait apparaître l'ordre derrière la nécessité. Comme le mentionne Rolf Kuhn, il s'agit :

> [a]fin d'obtenir une constante de la réalité, [de] coordonner les concepts de travail et de beauté[.] Si l'action méthodique montre la possibilité de pouvoir agir sur tout phénomène grâce à sa « relationalité » qui le relie à chaque instant à l'infinité des autres objets, la beauté est, quant à ce rapport, la certitude éclatante, au sens propre du terme, de cette accessibilité universelle (2006, p. 163-164).

La beauté dans sa perfection saisit la personne, suscite son attention – et il peut arriver, alors, par un effort d'attention élevé, que la personne puisse lire les combinaisons de nécessités qui constituent la beauté. Présence invisible d'une multiplicité de rapports qui rappelle la mesure, l'harmonie et l'opposé des contraires : un ensemble créé faisant signe vers ce qui n'existe pas et qui, pourtant, réveille la sensibilité. L'œuvre qui touche ne s'explique pas rationnellement, les mots pour justifier sa beauté restent souvent vains, mais dans le contact avec l'œuvre, il y a l'expérience d'une part silencieuse du monde : « La beauté n'a pas de langage, mais elle a une voix pour appeler. Elle appelle et montre la justice et la vérité qui sont sans voix » (*EL*, 1957, p. 38). L'amour de la beauté, s'il est parfois dirigé vers un élément très précis est en fait un amour universel. La beauté, dira Weil, séduit la chair pour obtenir la permission de passer jusqu'à l'âme.

C'est à la fois une relation d'effroi et d'admiration – on pourrait alors même parler de sublime : car, d'une part, celui qui entre en relation avec la beauté du monde prend conscience de ses limites, il réalise être « choses parmi les choses », il se sait, au fond de lui, un être de finitude voué à la mortalité ; mais, d'autre part, cette relation à la beauté transforme les rapports habituels de la personne avec le réel – ici, pas de finalité, si ce n'est que de contempler. Le règne des moyens en vue d'une fin illusoire est dissous l'espace d'un moment, et le vide s'installe puisque « [l]'imagination qui cherche sans cesse à combler les vides, l'imagination qui empêche de voir ce qui est devant soi » (Janiaud 2009, p. 620) s'épuise un instant.

L'humilité d'une âme qui se sait être une part infime – et pourtant intime – de la création, associée à une relation de pure beauté sans recherche d'autre chose, et voilà qu'apparaît la possibilité « [d]'imitation de la beauté du monde, la réponse à l'absence de finalité, d'intention, de discrimination, c'est l'absence d'intention en nous » (*OE*, 1999, p. 743). On remarque que la relation à la beauté est une manière d'entrer en rapport avec le monde, avec autrui et avec soi-même dans laquelle les choses ne sont plus considérées comme des moyens en vue d'une fin. Il n'y a plus de course pour le contrôle de la force : en fait, la relation à la beauté réveille une faculté trop souvent oubliée, la faculté humaine du renoncement.

À la lecture d'une œuvre qui révèle le malheur dans sa beauté, la personne peut redécouvrir son « soi » puisque, paradoxalement, elle a envie de le restreindre. En le limitant, on ressent le « soi », il existe à nouveau. Ce « soi », qui pouvait alors, dans la quotidienneté pénible du travail, de l'humiliation et des injonctions, sembler prisonnier des conditions extérieures, révèle en se réveillant un pouvoir inconditionné et impersonnel : celui de se limiter pour se décentrer. Le « soi » de la personne malheureuse, en attente d'attention, peut perdurer, se sentir présent à lui-même alors qu'il est touché par quelque chose, par quelqu'un de plus fragile que lui. Cet apprentissage n'a pas besoin d'un autre en chair et en os. Il est même préférable, par moment, que ce ne soit pas quelqu'un en chair et en os. Car, comme nous l'avons vu avec Weil, il est très rare que quelqu'un s'abstienne de dominer un plus faible. Dès lors, quelqu'un qui souffre peut très bien compenser en commandant à un plus malheureux que lui. Le rapport au monde n'est pas changé, il s'agit encore d'approprier autrui et d'être approprié. Mais nous ne pouvons rien contre le malheur d'un personnage de récit, ni le dominer, ni le sauver. Dans la même idée, Weil écrit à ses parents dans une de ses dernières lettres :

> Le spectacle des fleurs de cerisier, au printemps, n'irait pas droit au cœur comme il fait si leur fragilité n'était pas tellement sensible. En général une condition de l'extrême beauté est d'être presque absente, ou par la distance, ou par la faiblesse. Les astres sont immuables, mais très lointains : les fleurs blanches sont là, mais déjà presque détruites (*EL*, 1957, p. 181).

Le miracle consistant à se restreindre ne vient donc pas seulement d'un fort qui, dans la douleur, décide de ne pas dominer un plus faible : ce miracle est possible chaque fois que quelqu'un, devant l'absence irrémédiable ou la faiblesse terrible de l'autre – même si cet autre est personnage de littérature, ou témoin d'événements passés – choisit de se

limiter pour accueillir ce qui est une altérité impossible à posséder. Alors « l'âme se vide de tout contenu propre pour recevoir en elle-même l'être qu'elle regarde, tel qu'il est, dans toute sa vérité » (*OC* IV, 1, 2008, p. 262). Weil ne nous le dit pas explicitement, mais cela est entendu : pour qu'une âme se vide, elle doit d'abord être. Par négativité, devant ce qui est plus nu, le « soi », même le « soi » d'une personne malheureuse, se saisit de plus – même, s'arrache à sa douleur et se tend vers l'autre. Aussi, l'éthique weilienne est rigoureusement asymétrique, mais sans être larmoyante : il y a toujours plus nu que soi, toujours plus précaire, toujours plus détruit. Si « [l]a capacité de faire attention à un malheureux est chose très rare, très difficile ; c'est presque un miracle ; c'est un miracle [Weil rappelle que] presque tous ceux qui croient avoir cette capacité ne l'ont pas. La chaleur, l'élan du cœur, la pitié, n'y suffisent pas » (*Ibid.*). Nous l'avons vu au chapitre 2 : la véritable attention, l'amour anonyme implique une distance afin de ne pas s'approprier l'autre. En ce sens, les récits tragiques sont loin de nous, ils nous maintiennent à distance de toute fusion et, pourtant, ils révèlent le silence du malheur d'une manière si parfaite qu'ils nous parlent encore.

Conclusion

La présente recherche a été guidée par le projet d'élaborer une pensée du tragique, en la dégageant des œuvres d'Albert Camus, de Simone Weil et d'Hannah Arendt, chaque auteur abordant à sa manière une dimension tragique de la pensée : 1) nous avons vu avec Camus que l'existence, en elle-même, se déploie sur le mode de la contradiction tragique, laquelle oscille entre refus et consentement ; 2) un tragique métaphysique se décline chez Weil, compris comme absence de Dieu, articulant chez elle une double conception de l'humain, conditionné par la force *et* aspirant au bien ; ce faisant, la phénoménologie de Weil est un travail constant pour percevoir les contradictions du monde, considérant que chaque contradiction perçue élève la pensée et favorise une action répondant le mieux possible au monde ; 3) chez Arendt, le tragique politique découle du fait que nous vivons à plusieurs ; ainsi l'action, même déployée avec les meilleures intentions, est immaîtrisable. Il résulte du « maléfice de la vie à plusieurs » un tragique politique, pour reprendre la formule merleau-pontienne dont Étienne Tassin rappelle toute la pertinence ; 4) nous avons vu un tragique des émotions les plus nobles (comme la compassion et la bonté) puisque, comme le montre Arendt, ces dernières ne peuvent apparaître immédiatement dans l'espace politique sans risquer de se métamorphoser en pitié. Dès lors, on tend à englober l'unicité de chacun dans la masse sociale à laquelle on l'associe ; 5) un tragique du récit existe en tant que médiation entre le privé et le public – le récit tragique doit être en mesure de faire vivre la contradiction au lecteur en évitant toute forme de consolation à laquelle, inexorablement, il tend à s'accrocher – c'est pour cette raison que le récit tragique transmet un silence qu'on ne peut posséder, c'est lui, au contraire, qui nous dépossède ; 6) finalement, nous avons mis en évidence un tragique du travail, considérant que le travail est l'expérience de la limitation et de la nécessité – la prise en compte de l'absence de finalité, le moment où le corps et l'esprit jouent le rôle d'intermédiaire. Mais Weil montre bien que cette prise en compte du travail comme intermédiaire ne peut être pleinement comprise par la personne que si le travail permet l'attention. Cela implique de réfléchir à des conditions du travail n'abimant pas cette capacité, d'autant plus que l'attention favorise la réceptivité des récits tragiques en cultivant la capacité de se mettre en retrait.

Ainsi, la pensée tragique est à la fois pensée de l'existence, de l'humain, du politique, de la médiation par le récit et du travail. Dans chacun de ces domaines, il y a tragique lorsque la personne se dépossède d'une part de souveraineté. Cette destitution est ouverture radicale à soi et au monde, parce qu'elle arrache pour un moment à ce que la force a déposé en soi.

Les récits tragiques invitent celle ou celui qui s'y plonge à un autre rapport au monde, qui est une forme de relation rare, difficile et peu encouragée socialement – car elle n'a aucun lien avec la force, le prestige ou l'utilité. En effet, nous l'avons vu, les rapports de force ont des effets puissants sur chacun et chacune. La force cultive le sentiment d'illimitation des forts ; comme elle détruit le sentiment de « soi » des faibles. Dans les deux cas, le « soi » perd sa mesure, car il est d'un côté porté par des prétentions illimitées de souveraineté ; de l'autre, façonné par l'extériorité et la peur. Ainsi, les œuvres tragiques parlent aux deux, aux forts comme aux faibles, car elles leur rappellent la relationnalité du monde humain, qui est intriquée dans la limitation. Œdipe paie le prix de sa prétention à la souveraineté, il se crève les yeux en réalisant combien ses actions dépassent ses intentions ; Électre est écrasée par l'extériorité, elle est humiliée par ses conditions. La seule chose qui la sauve, dans l'horreur de son quotidien, et qui la rend capable de reconnaître ce qu'elle attendait, est l'amour maintenu malgré l'absence. Œdipe pensait voir les choses comme elles étaient et il se trompait ; Électre persistait, dans la douleur, à poser le regard sur tous les angles de sa situation, en décortiquant les apparences trompeuses du couple royal et en s'efforçant, constamment, de se rappeler ce qui manquait : son frère. Le regard sur soi et sur la réalité n'est jamais simplement posé. C'est un travail. L'idée de Weil de partager les écrits tragiques avec les ouvriers et les ouvrières consiste à les élever à leurs propres yeux en leur faisant vivre l'expérience de leur « soi » relationnel. Ainsi, le projet weilien ne consiste pas seulement dans le partage d'une culture demeurée élitiste ; il veille à rétablir un rapport à « soi » là où les conditions l'obstruaient. Dès lors, il transforme les rapports sociaux, car : « [t]out ce qui contribue à donner à ceux qui sont en bas de l'échelle sociale le sentiment qu'ils ont une valeur est dans une certaine mesure subversif » (*OC,* II, 2, 1991, p. 132).

Bien entendu, Weil n'est pas naïve, elle sait qu'il ne suffit pas de lire pour être transfiguré, car la lecture attentive exige des conditions matérielles, à commencer par ne

pas être totalement soumis à une temporalité rapide et incessante. Nous savons très bien que la lecture d'une œuvre tragique ne résout pas la souffrance et les injustices du monde : ce n'est pas de résolution dont il s'agit ici, mais de rétablissement de la relationnalité, qui est un premier moment vers l'opposition à la force. À l'instar d'Arendt, Weil sait qu'il faut une certaine distance pour apprécier une œuvre, elle ferait sans doute sienne la formule d'Arendt selon laquelle c'est un mensonge d'affirmer que *Hamlet* est aussi divertissant que *My fair lady*[210]. Weil, comme Arendt, sait que le social favorise la circulation d'œuvres complaisantes et divertissantes (ce qui n'est pas à rejeter en soi, dans la mesure où l'amusement n'est pas confondu avec les finalités)[211].

Si les œuvres tragiques sont bien moins présentes que d'autres types d'œuvres, il demeure que chaque exposition à une œuvre tragique n'est jamais vaine. En plus de porter en elle la possibilité de rétablir la relationnalité, l'œuvre tragique – en tant qu'elle révèle une beauté qu'on ne peut posséder – invite à l'amour du monde. J'aimerais, en guise de conclusion, souligner rapidement ce lien entre beauté et amour du monde, qu'on retrouve dans les écrits de Camus, de Weil et d'Arendt[212]. Le rapport aux œuvres tragiques n'a pas besoin produire un résultat immédiat et prévisible, comme s'il s'agissait d'un conditionnement. Les œuvres tragiques sont plutôt des invitations renouvelées au « miracle de l'être » (Arendt, 2009), car elles révèlent la capacité des êtres humains à s'arracher aux conditionnements et aux prestiges de la force afin d'agir. Ce souci du monde dont nous sommes les obligés est porté par l'*amor mundi,* qui n'est jamais une chose, mais une relation au monde. Cette relation se développe d'abord par l'altérité : en acceptant qu'autre chose que soi existe, qui ne sera jamais en notre possession. L'amour perdure, malgré les aléas parfois horribles du politique, il invite au courage de l'action. Cet amour du monde

---

[210] Voir chapitre 5.

[211] Ce qui ne veut pas dire qu'une œuvre tragique doive nécessairement être aride. Dans un autre registre que celui de l'écriture, les films de Charlie Chaplin sont drôles *et* tragiques : ils illustrent bien la recherche sans fin d'une finalité. Chaque fois qu'on croit en apercevoir une, elle est destituée par le rire.

[212] Évidemment, la notion d'amour diffère chez les trois auteurs : Camus l'aborde au sens d'amour du monde, tandis qu'à d'autres moments il s'agit de l'amour porté envers un être particulier – Camus ne précise pas toujours les différences entre les deux types d'amour ; Weil associe très fortement l'amour du monde à l'amour de Dieu ; Arendt distingue l'amour du monde et l'amour entre deux personnes. Nous abordons, en conclusion, l'amour du monde chez les trois auteurs – ce qui nous intéresse chez chacun d'eux, c'est le mouvement présent par lequel la conscience du tragique se déploie dans un amour sans possession envers tout ce qui, du monde, est voué à disparaître.

est ce qui le rend habitable, ce qui sous-tend son édification. Ainsi que l'écrit Arendt, « le monde est toujours le produit de l'homme, un produit de l'*amor mundi* de l'homme. L'œuvre d'art humaine » (1995, p. 190). Les récits tragiques sont des œuvres d'art humaines qui contrebalancent les forces du conditionnement social en révélant le silence propre à la condition humaine dans les extrêmes du malheur et de la beauté : ils rappellent « l'horreur sans voix et la gratitude sans voix » (1994, p. 25) qui font partie du monde humain. Les récits tragiques travaillent la perception dans la sphère privée, ils y cultivent l'amour du monde et contribuent, par là, à la vitalité du monde commun en inspirant des acteurs ; tout comme ils révèlent à toutes et tous la grandeur des silencieux, des anonymes, des vaincus, favorisant par là une attention plus fine envers ceux et celles qui passent inaperçus dans le monde réel.

Ainsi, le rapport à la beauté des œuvres d'art permet de développer une relation qui n'invite pas au retrait du monde, mais plutôt à un agir différent, car les récits tragiques permettent à l'acteur de prendre conscience de l'harmonie fragile du monde. Cela ne modifie pas le caractère illimité de l'action, puisque l'acteur n'en est pas davantage souverain. Mais la lecture des œuvres tragiques peut encourager la vertu de modération, laquelle n'enlève rien à la recherche de liberté et de justice, mais suscite une attention envers la fragilité du monde, en veillant à ne pas ajouter davantage de malheur au monde, considérant que le mal est bien plus souvent créé par négligence que par la volonté d'être mauvais. L'art tragique doit être mis en rapport avec le souci du monde, ce qu'Arendt demande lorsqu'elle écrit : « Et finalement serait-ce que ce juste amour de la beauté, mode approprié de relation aux belles choses qui rend l'homme apte à prendre soin des choses du monde et que Cicéron, contrairement aux Grecs, assignait à la philosophie, a quelque chose à faire avec la politique ? » (*CC*, 2012, p. 778). La beauté, chez Weil comme chez Arendt, n'est certes pas politique (au sens fort du terme), mais elle peut avoir un effet sur notre manière de percevoir le monde politique. C'est pour cette raison que les récits tragiques ne véhiculent pas une émotion unique, uniforme : au contraire, ils nous déchirent, ils nous dérobent à nos certitudes, ils nous déplacent et nous remettent en place en diminuant nos prétentions ; ils nous poussent à regarder le monde et ses multiples facettes. Cette attention aux dimensions du monde, à ce qui lui donne forme et profondeur, est une forme d'amour à distance, qui n'est pas à confondre avec un sentiment. Il s'agit d'une

relation entre le soi et le monde, de laquelle émerge une posture subjective. Arendt écrit d'ailleurs dans son *Journal de pensée* : « [L]e cœur humain est bien l'habitation, mais pas la patrie de l'amour : le malentendu consiste à croire que l'amour prendrait sa source dans le cœur et qu'il serait par conséquent engendré par le cœur comme l'est un sentiment » (2005, p. 64). L'amour du monde n'est pas un sentiment, c'est une posture par laquelle notre perception conçoit les contradictions, les limites, les beautés et les manques du monde.

L'*amor mundi* est la condition prépolitique à la perpétuation du monde commun. Car pourquoi agir, alors qu'il faut prendre le risque de s'exposer aux autres, d'être jugé à tort et d'échouer, si ce n'est par amour pour le monde ? L'acteur n'est pas celui qui veut se montrer, il est celui qui se dévoue. Sa dévotion pour le monde est tout à fait particulière, car elle ne s'inscrit pas dans le registre de la rétribution. Toute relation intime implique un « je » et un « tu » qui connaissent leurs particularités, qui échangent ensemble et se donnent l'un à l'autre. L'acteur, au contraire, accepte d'agir devant ceux et celles qu'il ne connaît pas. Il explore la relationnalité propre à la pluralité, qui se déploie toujours dans une certaine distance. Mais l'un et l'autre, le privé et le public, sont tous deux liés, car c'est dans la première sphère que l'apprentissage de l'amour comme don se développe et peut, ensuite, se transformer en amour du monde. Comme le mentionne Arendt :

> Dans l'action, l'homme est en compagnie des autres du côté de la responsabilité politique. C'est dans l'amour, et dans l'amour seul, qu'existe une réelle réciprocité, laquelle est fondée sur le besoin de l'autre. Être un homme, c'est avoir en même temps besoin d'un autre homme. De manière schématique, on pourrait dire : c'est en tant qu'ils aiment, en tant que l'Un a besoin du Deux afin que la nature puisse leur faire la grâce du Trois, voire plus, c'est-à-dire qu'ils doivent passer de l'unicité à la pluralité, du singulier au pluriel, que les hommes sont, que chaque homme est – d'une manière qui n'a rien d'ironique – également l'homme. (2005, p. 225)

Arendt ne reprendra pas cette idée de l'amour dans *Condition de l'homme moderne*, bien que ce texte soit une pensée préliminaire à la rédaction du livre, lequel devait d'abord porter le titre d'*Amor mundi*. Cela nous permet de supposer qu'il y a bien un lien entre l'acteur et l'amour du monde.

On peut par ailleurs associer la démarche d'Arendt à celle de Weil, et de là à celle de Camus, en particulier dans le troisième moment de son œuvre porté par le cycle de l'amour et de la mesure. La relation que Weil établit entre beauté et amour a en effet directement inspiré Camus, bien que les références dans ses écrits publiés demeurent relativement

marginales. Ce passage des carnets de Camus renvoie au texte « La personne et le sacré » de Weil :

> S. Weil a raison, ce n'est pas la personne humaine qu'il faut protéger, mais les possibilités qu'elle recouvre. Et puis, dit-elle, « on n'entre pas dans la vérité sans avoir passé à travers son propre anéantissement : sans avoir séjourné longtemps dans un état de totale et extrême humiliation ». Le malheur (un hasard peut m'abolir) est cet état d'humiliation, non la souffrance. Et encore « L'esprit de justice et l'esprit de vérité ne font qu'un ». (*OC* IV, 2008, p. 1100)[213]

Arrêtons-nous un moment sur les échos des propos weiliens (notamment l'amour anonyme) dans le roman inachevé de Camus, *Le Premier homme*. Le personnage principal, Jacques, retourne en Algérie. Constamment, dans le fil de sa mémoire, sa mère est là, terrée dans une quasi-surdité qui la rend presque muette, sans éducation, pliée sous le poids de la pauvreté. *Le Premier homme* sonde à travers une analyse existentielle et littéraire une forme d'art de vivre d'où émerge une espèce de transcendance (car de l'ordre de l'innommable et de l'insaisissable), qui demeure pourtant immanente (car issue des rapports à ce monde) : l'amour anonyme et sans motif. Il s'agit de s'oublier pour retrouver un contact authentique et dépouillé au monde. La mère camusienne, livrée à la pauvreté, ne s'imagine pas d'autre destin. La pauvreté la dénude : ni le passé, ni l'avenir ne percent la longueur des journées, qu'elle passe d'instant en instant, se pliant à la dure réalité, à ce qui est nécessaire[214]. La mère camusienne rappelle, par son ancrage dans la réalité concrète, la perspective weilienne : « La réalité concrète, obstacle à l'imagination, réveille le moi en

---

[213] Il s'agit d'inspiration libre, Camus restant fidèle à lui-même et à sa vocation, d'autant que la question de l'amour était centrale dès ses écrits de jeunesse. Pourtant Weil, semble-t-il, a ouvert en lui une certaine compréhension de l'amour comme lien universel revêtant un aspect sacré.

[214] Un aparté s'impose : Camus ne fait pas l'éloge de la misère, pas plus qu'il ne tait l'aspect scandaleux de la pauvreté – pensons à sa série d'articles *Misères de la Kabylie*. On remarque toutefois qu'il enveloppe ses souvenirs d'enfance des quartiers défavorisés d'Alger d'une vision où la pauvreté devient presque poétique, dans la mesure où celle-ci n'est pas une atteinte à la dignité, ce qui demeure rare et exceptionnel. L'appréhension positive de la pauvreté chez Camus doit être comprise depuis la richesse improbable qu'elle permet. La privation, paradoxalement, est une redécouverte du monde : cela prend, en effet, un certain degré de dénuement pour se perdre dans un ciel étoilé. C'est de cette richesse, celle de la jouissance du monde, de ce contact nu, de l'amour de la terre, de la fraternité avec les éléments, d'enracinement dans la réalité charnelle, de la chaleur gratuite du soleil, qu'il s'agit ici. La beauté, alors, restitue sa place au corps, et d'abord à la vulnérabilité du corps, dans la joie comme dans la souffrance. Les pauvres, pour Camus, n'oublient pas le corps. Pliés sous le poids de la nécessité, ils obéissent aux règles du corps, à ses limites, à ses défauts, à ses faiblesses, à ses bonheurs. Souffrance et exil, la pauvreté dans la dignité est aussi joie et royaume.

le détrônant ; la même chose se produit pour la pensée qui rencontre la contradiction »[215]. On peut, par ailleurs, facilement percevoir l'influence qu'a eue la pensée weilienne dans la structuration du personnage de Jacques qui, faisant tomber graduellement les idoles de sa vie, découvre une autre forme d'amour – une forme sans possession. Dans ce roman, Camus illustre la douleur et la beauté d'un amour écartelé, à l'image de ce que Weil concevait elle-même : « Aimer purement, c'est consentir à la distance, c'est adorer la distance entre soi et ce qu'on aime » (1962, p. 71). Dans ses carnets, Camus note ce qui constitue pour nous le cœur de son personnage :

> Roman. « Moi qui depuis longtemps vivais, gémissant, dans le monde des corps, j'admirais ceux qui, comme S. W., semblaient y échapper. Pour ma part, je ne pouvais imaginer un amour sans possession et donc sans l'humiliante souffrance qui est le lot de ceux qui vivent selon le corps. J'allais jusqu'à préférer qu'un être qui m'aimât me gardât la fidélité du corps plutôt que celle de l'âme et du cœur[.] Mon paradis était dans la virginité des autres ». (*OC* IV, 2008, p. 1103)

Le Premier homme résonne, peut-être par hasard, avec des éléments analysés par Weil : la disparition des vaincus de l'histoire, le déracinement et le silence : « Arracher cette famille pauvre au destin des pauvres qui est de disparaître de l'histoire sans laisser de traces. Les Muets. Ils étaient et ils sont plus grands que moi » (*OC* IV, 2008, p. 930). Le Jacques du *Premier homme*, à force de souffrances, de contacts avec la beauté d'une nature irraisonnée et de silences de la mère, en vient à personnifier un des éléments les plus centraux (et des plus originaux) de la philosophie weilienne, soit l'amour de la nécessité :

> Et finalement, lui qui avait tout contesté, tout remis en cause, il n'avait jamais aimé que la nécessité. Les êtres que le destin lui avait imposés, le monde tel qu'il lui apparaissait, tout ce que dans sa vie il n'avait évité, la maladie, la vocation, la gloire ou la pauvreté, son étoile enfin. Pour le reste, pour tout ce qu'il avait dû choisir, il s'était efforcé d'aimer, ce qui n'était pas la même chose[.] L'amour véritable n'est pas un choix ni une liberté. Le cœur, le cœur surtout n'est pas libre. Il est l'inévitable et la reconnaissance de l'inévitable. Et lui, vraiment, n'avait jamais aimé de tout son cœur que l'inévitable. Maintenant il ne lui restait plus qu'à aimer sa propre mort. (*OC* IV, 2008, p. 938-939)

En ce sens, bien que l'absurde chez Camus désigne le récit d'une expérience première à travers laquelle le moi se construit, celle-ci ne peut être comprise comme une expérience

[215] Giulia Paola Di Nicola, « Le mal et la nécessité. Réflexions sur la Venise sauvée », *CSW*, XXVIII, 2, 1995, p. 132.

originaire[216]. En fait, si l'homme absurde peut toujours être en proie au nihilisme, dont le suicide illustre sa plus criante déception, c'est qu'avant de réaliser l'absurdité de l'existence et les incohérences qui y règnent, l'être humain *s'attendait* à l'amour ; il souhaitait une forme de bien. L'absurde exprime l'amertume, et celle-ci révèle combien l'absurde est le symptôme d'une vocation antérieure d'amour qu'aucune parole raisonnable ne comble. Cette posture rejoint celle de Weil, qui perçoit dans l'attente du bien et de l'amour une caractéristique universelle de l'humanité :

> [I]l y a depuis la petite enfance jusqu'à la tombe, au fond du cœur de tout être humain, quelque chose qui, malgré toute l'expérience des crimes commis, soufferts et observés, s'attend invinciblement à ce qu'on lui fasse du bien et non du mal. C'est cela avant toute chose qui est sacré en tout être humain. (*EL*, 1957, p. 13).

Dans cette acception, il y a chez Camus un présupposé d'amour des êtres et de volupté entre l'humain et la nature. Avant le divorce absurde, il y a donc les *Noces* de l'être humain avec le monde : « Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement. Dans son ciel mêlé de larmes et de soleil, j'apprenais à consentir à la terre et à brûler dans la flamme sombre de ses fêtes » (*OC* I, 2006, p. 137). À la suite de Weil, qui concevait la fragilité du Bien devant la force, l'absurde camusien rappelle combien les *Noces* avec la beauté du monde sont fragiles et sans voix, presque sans effets dans la réalité gouvernée par la force, si ce n'est que par l'amour discret qui perdure et par lequel, inexplicablement – comme un miracle, certains et certaines se dévouent pour le monde. Les échos avec l'absurde (en tant que symptôme d'un amour que rien n'apaise) se retrouvent dans l'ouvrage d'Arendt sur Rahel Varnhagen. Arendt y présente la gratitude comme une « ultime connivence » à laquelle Rahel parvient : « Pour finir on en vient à cette ultime connivence qui, ayant en quelque sorte, pris son appui sur le refus du suicide, s'abandonne de bon gré à la vie, se rend à discrétion, par pure gratitude pour le fait que le soleil continue à briller et que nous sommes capables de comprendre » (1994, p. 139). Dans *Les origines du totalitarisme*, Arendt évoque « la gratitude fondamentale pour les choses élémentaires qui nous sont *véritablement et invariablement* données, comme la vie elle-même, l'existence des hommes et le

[216] Voir sur ce point l'excellent article d'Arnaud Corbic, « L'"humanisme athée" de Camus », *Études*, 2003/09, Tome 399, p. 227-234.

monde » (*OT*, 2002, p. 872). La gratitude, au fond, c'est de réaliser que nous ne sommes pas seuls et que nous partageons un monde en commun.

La beauté pour Camus, Arendt, et Weil dévoile une relationnalité changeante, mobile et pourtant intemporelle. En fait, ce n'est pas la Beauté en soi qui compte, mais la *relation* qui y est instaurée entre l'homme et la Beauté, laquelle mène à une forme d'*amor mundi*. Comme le mentionne Weil :

> Ce qui permet de contempler la nécessité et de l'aimer, c'est la beauté du monde. Sans la beauté *ce ne serait pas* possible. Car bien que le consentement soit la fonction propre de la partie surnaturelle de l'âme, il ne peut pas en fait s'opérer sans une certaine complicité de la partie naturelle de l'âme et même du corps[.] Et la joie pure n'est pas autre chose que le sentiment de la beauté. (*OC* IV, 2, 2009, p. 283)

La beauté est le seul mystère ici-bas auquel nous sommes tous sensibles. C'est pourquoi, selon Weil, l'art authentique a quelque chose de sacré – en lui résonne un silence riche de sens : « Un poème est beau dans la mesure exacte où l'attention, en le composant, a été orientée vers l'*inexprimable* » (*OC* VI, 3, 2002, p. 97).

Plutôt que de concevoir ses relations sur le mode de l'accaparement, de l'expansion de soi et de la possession, la beauté fait naître un désir qui vide le soi : on souhaite simplement que la beauté persiste. On se détache, d'une certaine manière, de la création, on renonce à la souiller, on l'aime à distance, à la manière de ce qu'Arendt écrit lorsqu'elle aborde Duns Scot : « [L]e moi voulant, lorsqu'il affirme, dans sa manifestation suprême "je t'aime, je veux que tu sois" – et non pas "je veux te posséder" ou "je veux te gouverner" – se montre capable de l'amour même que Dieu est réputé porter aux hommes, qu'il a créés parce qu'il voulait leur existence et qu'il aime sans les désirer » (*VE*, 2, 2000, p. 444). Ce renoncement, qui est absence de mobile, d'intention, de convoitise et de finalité, déploie un vide en soi qui permet une ouverture radicale au monde et aux autres. La beauté invite à ce renoncement, en captant l'attention, elle permet, pour un instant, de décréer l'ego. Cette décréation est créatrice d'une forme non sentimentale d'amour, car il ne s'inscrit pas dans l'ego.

Ainsi, à l'instar du travail libre, la lecture des œuvres tragiques peut permettre l'apprentissage d'une lecture équilibrée du monde, « dont il s'agit de percevoir toute l'étendue, sur plusieurs plans : ceux de la chair, de l'intelligence, de l'attention, de l'obéissance, de l'intuition et de la beauté » (Chenavier 2009, p. 100). La nécessité du travail, comme la lecture des œuvres tragiques, peut permettre de lire le monde sans

référence à soi tout en étant exposé aux multiples logiques qui forment le monde. Ces expériences du travail et du beau vont dans le sens d'une lecture du silence propre au malheur. En se mettant entre parenthèses, la personne arrive à faire taire le bavardage intérieur véhiculé par le social. Dans ce silence qui la délivre d'elle-même pour un moment, elle peut à cet instant poser son attention sur autre chose que sa propre personne et ne plus être sourde au fait que « chaque être crie en silence pour être lu autrement » (*PG*, 1988, p. 215). C'est pour cela, peut-être, que Weil considérait *Antigone* et *Électre* comme des œuvres qui parlent précisément aux ouvriers et aux ouvrières, et aux personnes dans le malheur en général. Le silence qui circule dans la beauté du malheur est une manière pour ceux qui souffrent de sortir un moment d'eux-mêmes, de leur situation douloureuse, pour s'enfoncer dans le malheur de quelqu'un d'autre. Ce n'est pas que l'œuvre leur donne les mots justes pour exprimer leur situation terrible, bien que Weil le laisse parfois entendre. Le malheur est a-*logos*, bien qu'il soit éclairé dans l'œuvre par des mots. Ce qui se joue à la lecture de l'œuvre dans l'intériorité est au-delà du langage, car cela est une attention sans retour sur soi. Il s'agit d'un rapport au silence et à l'amour anonyme, dans la distance, sans fusion possible avec l'autre, sans appropriation. On peut bien évidemment considérer l'attention chez Weil comme un don envers plus malheureux que soi. Ce que j'ai voulu montrer, c'est que l'attention possible à la lecture d'œuvres tragiques est un apprentissage de la relationnalité en soi et dans le monde qui concerne *autant* les personnes fortes que celles qui sont dans des situations de faiblesse. D'une part, les forts peuvent apprendre à se limiter. D'autre part, les faibles expérimentent eux aussi la possibilité du don. Ils ne se perçoivent plus, pour un instant, comme envahis par la force, ils se découvrent capables d'attention. Cette expérience est en opposition avec la force, qui tend à distordre le regard que les faibles posent sur eux-mêmes et qui leur donne l'impression qu'ils sont faits pour être livrés à l'extériorité.

Tout au contraire, la lecture d'œuvres tragiques met le faible en position de donner ; elle l'élève à ses propres yeux en stimulant chez lui l'envie de prendre soin de quelque chose. En fait, on peut constater à présent une double asymétrie dans l'éthique weilienne. Il y a une première asymétrie entre la personne qui a un « soi » et qui le limite pour regarder avec attention l'autre dans le malheur. Cette attention peut rétablir un sentiment d'humanité

chez ceux ou celles qui sont écrasés par la force[217]. À l'intrication du malheur et de la beauté dans le travail et dans l'œuvre écrite, on constate une seconde asymétrie : la personne souffrante peut oublier un moment son propre malheur à la lecture de certaines œuvres. Le malheur éclairé par la beauté des œuvres rend compte de vies passées, qu'on ne peut plus réparer, qui sont parfois même restées complètement anonymes. C'est un deuil de ceux qu'on ne connaîtra jamais, dont on ne pourra jamais rien pour eux. Selon Weil, « rien n'est plus rare qu'une juste expression du malheur » (1953, p. 40). Par l'attention posée sur le malheur, la personne que la force rend faible redécouvre en elle-même un « soi » non conditionné par la force, un « soi » qui est réellement touché par le malheur des autres. Ce « soi » réveillé peut contribuer au processus de perception du monde par lequel la personne déconstruit les imaginaires portés par la force, prend conscience de l'extériorité qu'elle subit intérieurement et s'arrache aux normes de la force. L'attention, dès lors, est humanisation et invitation à l'action. Comme le mentionne Joël Janiaud, l'attention est :

> […] créatrice parce qu'elle sauve les êtres de la mort sociale, parce qu'elle suscite les actes de compassion et de justice qui sans elle n'auraient pas lieu. La pensée weilienne est décidément paradoxale en ce que, défendant souvent un extrême réalisme, elle confère une quasi-réalité, dans les idolâtries sociales, à ce qui n'est qu'activité imaginaire (ou, réciproquement, en ce qu'elle appelle imaginaires des phénomènes que nous dirions spontanément réels), et en ce qu'elle donne en contrepartie un pouvoir quasiment créateur à l'attention. La fausseté du monde est devenue tellement réelle que l'attention qui la corrige, même si elle ne produit pas son objet, le tire quasiment du néant. (2002, p. 124)

Souvent, le malheur est déguisé par le mensonge. Les Grecs, au travers de *L'Iliade* et des tragédies, ont eu « la force d'âme de ne pas se mentir » (1953, p. 40). L'Évangile maintient cet esprit de vérité quant à l'absurde soumission de l'âme à la matière : l'Évangile est amertume. Mais les générations ultérieures de chrétiens ont préféré – car le mensonge est facile – y voir :

> […] un signe de la grâce, chez les martyrs, dans le fait de subir les souffrances et la mort dans la joie […] ceux qui pensent que Dieu lui-même, une fois devenu homme, n'a pu avoir devant les yeux la rigueur du destin sans en trembler d'angoisse, auraient dû comprendre que seuls peuvent s'élever en apparence au-dessus de la misère humaine les hommes qui déguisent la rigueur du destin à leurs propres yeux, par le secours de l'illusion, de l'ivresse ou du fanatisme. (*Loc. cit.*)

[217] Voir chapitre 2.

La vérité du malheur est que ce dernier est injustifiable. L'œuvre qui transmet la vérité du malheur est une œuvre sans refuge. C'est l'aspect inconsolable du malheur, lorsque ce dernier est débarrassé de ces fausses justifications, qui rend possible l'amour de tout ce qui est fragile.

Selon Weil, cette capacité de dénuement devant la beauté des œuvres écrites est possible pour tous, bien que cela soit difficile. Il faut perdurer dans l'attention, de sorte qu'avec le temps, en écoutant le silence, en s'immobilisant, il s'opère une transformation en soi. La personne perd d'elle-même, une partie d'elle devient un outil d'aperception (dont l'ego n'est plus le centre), transformant sa sensibilité et son rapport au monde. Comme l'avance Joël Janiaud, « l'attention […] signifie autant l'ouverture à la beauté objective du monde que l'auto-effacement d'un sujet souffrant » (2002, p. 81). Il perdure ainsi une forme de beauté par-delà la nature et le temps, et cette beauté est une *inspiration*. Elle traverse les siècles et les lieux, des tragédies antiques en passant par les poèmes occitans (pour Weil), par René Char (pour Camus, mais aussi pour Arendt), jusqu'aux récits testimoniaux de la Shoah. Inspiration de ce monde et pourtant évanescente qui fait que, malgré toutes les souffrances commises ou subies, persiste quelque chose en l'humain de sacré, sa part impersonnelle. Car l'amour du monde, sans bafouer la personne, se révèle comme un au-delà de celle-ci : l'amour n'appartient en propre à personne et relie pourtant chacun. C'est en perdant une part d'ego, notamment en se vidant devant la beauté d'une œuvre qui nous confronte à l'aspect inconsolable du malheur, qu'il est possible de consentir à l'amour anonyme, dirigé envers tout ce qui est voué à disparaître dans ce monde. Car si on parvient à être habité par cette forme d'amour, jamais il ne nous appartient. Cette posture ne fait ni l'impasse de la beauté et de la joie, ni celle du malheur et de la souffrance. Comme le dit Weil, il s'agit « [d']aimer Dieu à travers la destruction de Troie et de Carthage, et sans consolation. L'amour n'est pas consolation, il est lumière » (*OC* VI, 2, p. 363). Une lumière permettant de voir et de rester sensible à ce qu'il y a de périssable en ce monde, d'agir en se vouant au monde, tout en sachant qu'on manquera peut-être notre but.

Bibliographie

A

ABENSOUR, Miguel (2006). *Hannah Arendt contre la philosophie politique,* Paris, Sens & Tonka, 260 p.

ADORNO, Theodor (1974). « Commitment », *New Left Review,* O/87-88, September-December, p. 75-89.

AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo Sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 224 p.

AMÉRY, Jean (1995). *Par-delà le crime et le châtiment, essai pour surmonter l'insurmontable*, Paris, Éditions Actes Sud, 224 p.

ANTELME, Robert (1978). *L'espèce humaine*, Paris, Éditions Gallimard, 308 p.

ANTONELLO, P. et R. FARNETI (2009). « Antigone's claim: A conversation with Judith Butler », *Theory & Event,* 12 (1), John Hopkins University Press.

ARENDT Hannah (2007). *La politique a-t-elle encore un sens*, Paris, Éditions L'Herne, 102 p.

ARENDT, Hannah (1980). *Compréhension et politique,* vol. 42, n° 6, Éditions Esprit, p. 66-79.

ARENDT, Hannah (1989). *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, 384 p.

ARENDT, Hannah (1990). *La nature du totalitarisme,* Paris, Payot, 182 p.

ARENDT, Hannah (1992). *La vie de L'esprit. Vol. La pensée I*, Paris, Éditions P.U.F, 244 p.

ARENDT, Hannah (1994). *Rahel Varnhagen. La vie d'une Juive allemande à l'époque romantique*, Paris, Pocket, 382 p.

ARENDT, Hannah (1995). *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Éditions du Seuil, 195 p.

ARENDT, Hannah (2000). *La vie de l'esprit, Le vouloir*, Paris, PUF, 272 p.

ARENDT, Hannah (2005). *Journal de pensée 1,* Paris, Éditions du Seuil, 1324 p.

ARENDT, Hannah (2005). *Les Origines du totalitarisme, Le Système totalitaire III*, Paris, Éditions du Seuil, 363 p.

ARENDT, Hannah (2005). *Les Origines du totalitarisme, Sur l'antisémitisme I*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 259 p.

ARENDT, Hannah (2009). *Condition de l'homme moderne,* Paris, Éditions Calmann-Lévy, 406 p.

ARENDT, Hannah (2010). *Les Origines du totalitarisme, L'impérialisme II*, Paris, Éditions Fayard, 357 p.

ARENDT, Hannah (2012). *Vies politiques*, Paris, Éditions Gallimard, 327 p.

ARENDT, Hannah (2013). *De la révolution*, Paris, Éditions Gallimard, 502 p.

AUROY, Carole (2013/4). *Albert Camus et l'esprit de sacrifice,* Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 113, p. 765-784.

B

BARILIER, Étienne (1977). *Albert Camus : philosophie et littérature,* Paris, Éditions L'Âge d'homme, 236 p.

BARTFELD, Fernande (1988). *L'effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus,* Paris, Éditions Champion, 286 p.

BATAILLE, Georges (1957). *La littérature et le Mal,* Paris, Éditions Gallimard, 224 p.

BENJAMIN, Walter (2000). *Œuvres I,* Paris, Gallimard, 395 p.

BENJAMIN, Walter (2000). *Œuvres II,* Paris, Gallimard, 459 p.

BENJAMIN, Walter (2000). *Œuvres III,* Paris, Gallimard, 482 p.

BLANCHOT, Maurice (1971). « Le détour vers la simplicité », *L'Amitié,* Paris, Éditions Gallimard, 227 p.

BLONDEL, Jacques (1955). *Emily Brontë : expérience spirituelle et création poétique,* Paris, Éditions P.U.F., 452 p.

BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme,* Paris, Gallimard, 843 p.

BOURGAULT, Sophie (2016). « Compassion and the Public Sphere : Hannah Arendt on a Contested Political Passion », *Emotions, Community, and Citizenship: Cross-Disciplinary Perspectives,* Rebecca Kingston (dir.) Toronto, University of Toronto Press, p. 63-81.

BOVE, Laurent (2014). *Albert Camus, De la transfiguration,* Paris, Publications de la Sorbonne, 168 p.

BRUECK, Katherine T. (1994).*The Redemption of Tragedy. The literary vision of Simone Weil,* N-Y, State University of New York Press, p. 185.

BUTLER, Judith (2002). *Antigone's Claim, Kinship Between Life and Death,* New York, Columbia University Press, 103 p.

BUTLER, Judith (2003). *Violence, deuil, politique,* Nouvelles Questions Féministes, vol. 22, nº 1, p. 72-96.

BUTLER, Judith (2007). *Le récit de soi,* Paris, Éditions P.U.F. 140 p.

BUTLER, Judith (2009). *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du « sexe »,* Paris, Éditions Amsterdam, 249 p.

BUTLER, Judith (2014). *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?,* Paris, Éditions Payot & Rivages, 83 p.

C

CABAUD, Marie (2000). « Mystique et herméneutique. Simone Weil et sa lecture christologique d'Électre et du Prométhée enchaîné », *Cahiers Simone Weil*, *tome XXIII,* n° 1, p. 51-77.

CABAUD, Marie (2007). *Simone Weil's Apologetic Use of Literature : Her Christological Interpretation of Ancient Greek Texts,* Oxford University Press Incorporated, London, 288 p.

CAMUS, Albert (1942). *Le mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 187 p.

CAMUS, Albert (1947). *La Peste,* Paris, Gallimard, 247 p.

CAMUS, Albert (1949). *L'État de siège,* Paris, Gallimard, 216 p.

CAMUS, Albert (1951). *L'homme révolté,* Paris, Gallimard, Folio, 384 p.

CAMUS, Albert (1959). *L'été,* Paris, Éditions Gallimard, 130 p.

CAMUS, Albert (1962). *Théâtre, récits, nouvelles,* Roger Quilliot (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2128 p.

CAMUS, Albert (1965). *Essais,* Roger Quilliot, Louis Faucon, (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000 p.

CAMUS, Albert (1972). *L'Étranger,* Paris, Gallimard, 171 p.

CAMUS, Albert (1989). *Carnets III mars 1951-décembre 1959*, Paris, Gallimard, 198 p.

CAMUS, Albert (1996). « La crise de l'homme », conférence traduite par J-M Laclavetine et publiée dans la revue Nouvelle Revue Française, Gallimard, n° 5, p. 7-29.

CAMUS, Albert (2006). *Actuelles 1, Tome II,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 476 p.

CAMUS, Albert (2006). *Œuvres complètes, tome I,* Jacqueline Lévi-Valensi (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1584 p.

CAMUS, Albert (2006). *Œuvres complètes, tome II,* Jacqueline Lévi-Valensi (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1424 p.

CAMUS, Albert (2008). *Les Justes,* Paris, Gallimard, 224 p.

CAMUS, Albert (2008). *Œuvres complètes, Tome 1,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1427 p.

CAMUS, Albert (2008). *Œuvres complètes, tome III,* Raymond Gay-Crosier (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1504 p.

CAMUS, Albert (2008). *Œuvres complètes, tome IV,* Raymond Gay-Crosier (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1616 p.

CAMUS, Albert (2013). *Carnets, tome I-II-III : Mai 1935-décembre 1959*, Raymond Gay-Crosier (éd.), Paris, Éditions Gallimard, 1008 p.

CANOVAN, Margaret (1978/02). « The Contradictions of Hannah Arendt's Political Thought », *Political Theory*, vol. 6, nº 1, p. 5-26.

CASTEL, Robert (1995*). Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Fayard, 490 p.

CASTORIADIS, Cornélius (2004). Ce *qui fait la Grèce tome 1. D'Homère à Héraclite,* Paris, Éditions du Seuil, 103 p.

CAVARERO, Adriana et Elvira RONCALLI (2015). « Narrative Against Destruction », *New Literary History*, 46(1), 2015, p. 1-16.

CEDRONIO, Marina (éd.), (1996). *Modernité, démocratie et totalitarisme ; Simone Weil et Hannah Arendt,* Acte de colloque, Éditions Klincksieck, 224 p.

CHA, Yoon Sook (2017). *Decreation and the Ethical Bind: Simone Weil and the Claim of the Other*. New York: Fordham University Press, 216 p.

CHENAVIER, Robert (2001). *Simone Weil. Une philosophie du travail*, Paris, Éditions du Cerf, 474 p.

CHENAVIER, Robert (2006). « Franchir un seuil sans changer de direction », dans François L'Yvonnet (dir.), *Simone Weil, le grand passage,* Paris, Éditions Albin Michel, p. 61-86.

CHENAVIER, Robert (2009). *Simone Weil : L'attention au réel,* Paris, Michalon Éditeur, 128 p.

COLLIN, Françoise (1986). *« Introduction », Hannah Arendt*, Les cahiers du Grif, p. 5-7.

COLLIN, Françoise (1986). *Du privé et du public*. Les Cahiers du GRIF, n°33, 52 p.

COLLIN, Françoise (1999). *L'homme est-il devenu superflu ?,* Paris, Éditions Odile Jacob, 207 p.

COLLIN, Françoise (2004). « N'être », Hannah Arendt, colloque politique et pensée, p. 169-204.

COMTE-SPONVILLE, André (2018). *Du tragique au matérialisme (et retour) Vingt-six études sur Montaigne, Pascal, Spinoza, Nietzsche et quelques autres*, Paris, PUF, 723 p.

CORBIC, Arnaud (2003). « L'"humanisme athée" de Camus », *Études*, vol. 399, nº 9, p. 227-234.

CORBIC, Arnaud (2003). *Camus, l'absurde, la révolte, l'amour*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 176 p.

COURTINE DENAMY, Sylvie (2009). *Simone Weil. La Quête de racines célestes*, Cerf, 151 p.

CROCHET, Monique (1976). *Les mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Éditions Universitaires, 237 p.

D

DE CASSAGNE, Ines (1994). « Tension et équilibre des extrêmes dans l'idéal classique d'Albert Camus », *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre,* David H. Walker (dir.), Amsterdam, Rodopi, p. 171-188.

DE GAULTIER, Jules (2018). *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert,* Paris, Hachette, 66 p.

DELBO, Charlotte (1970). *Aucun de nous ne reviendra,* Paris, les Éditions de Minuit, 191 p.

DELBO, Charlotte (1995). *Spectres mes compagnons,* Michigan, Berg international, 49 p.

DELBO, Charlotte (2013). *Qui rapportera ces paroles ? : Et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 584 p.

DI NICOLA, Giulia Paola et Attilio DANESE (2011). « Personnel et impersonnel chez Simone Weil », *Cahiers Simone Weil, tome XXXIV,* n° 3, p. 299-317.

DROLET, Marie, Madeleine DUBOIS et Bianca NUGENT (2017). « L'exécution de l'action en intervention sociale personnelle », *Méthodologie de l'intervention sociale personnelle,* Daniel Turcotte, Jean-Pierre Deslauriers, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 107-141.

E

EHRENBERG, Alain (1998). *La fatigue d'être soi : Dépression et société,* Paris, Odile Jacob, 414 p.

ELLISON, David R. (2009). « *Le dernier Camus et la méditerranée* », Dolorès Lyotard (éd.), *Camus Contemporain,* Presses universitaires du Septentrion, Lille, p. 16-29.

F

FABRE, Thierry (2010/02). « Camus et la pensée de midi », *La pensée de midi*, n° 31, p. 113-116

FENICHEL PITKIN, Hannah (1994). « Justice : On Relating Private and Public », Hinchman and Hinchman (éd.) *Hannah Arendt, Critical Essays*, NY, State University of New-York Press, p. 261-288.

FISTETTI, Francesco (2008/01). « Hannah Arendt à l'âge de la mondialisation », A. Kupiec, M. Leibovici, G. Muhlmann, E. Tassin (dir.), *Tumultes*, (n° 30) Paris, Éditions Kimé, p. 109-124.

FLAUBERT, Gustave (2009). *Madame Bovary,* Paris, Garnier, 576 p.

FOGARTY, Patricia (1991). « Quelques oppositions de termes obéissance/révolte, malheur/bonheur chez Simone Weil. Une démarche linguistique à rapprocher de certains principes de méthodes weiliens », *Simone Weil et les langues, Cahiers*, nº 13, groupe de Recherches sur la Philosophie et le langage, p. 127-139.

FOUCAULT, Michel (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Gallimard, Seuil, 368 p.

FRAISSE, Simone (1982). « Simone Weil et la tragédie grecque », *Cahiers de Simone Weil, tome V,* n° 3, p. 192-207.

FRAISSE, Simone (1989). « Genèse de l'article sur l'Iliade », André A. Devaux et Florence de Lyssy (dir.), Appendices, in *Œuvres complètes de Simone Weil, tome II, Écrits historiques et politiques*, Paris, Gallimard, p. 304-309.

FRAISSE, Simone (1991). « Simone Weil, traductrice de l'Iliade », *Simone Weil et le langage*, Les Cahiers, nº 13, p. 141-153.

G

GABELLIERI, Emmanuel (2004). *Être et don. Simone Weil et la philosophie,* Louvain, Peeters Leuven, 581 p.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie (1994). « Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 99e année, no 3, Philosophies Allemandes (Juillet-Septembre 1994), p. 365-389.

GÉRARD, Valérie (2007/03). « La remise en cause de l'autarcie morale : le sentiment de soi et les mobiles de l'action chez Simone Weil », *Les Études philosophiques*, n° 82, p. 139-144.

GÉRARD, Valérie (2011). *L'expérience morale hors de soi*, Paris, Éditions PUF, 204 p.

GRAVEL, Pierre (1980). *Pour une logique du sujet tragique*, Sophocle, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 200 p.

GUSDORF, Geoges (2007). *La parole,* Paris, PUF, 126 p.

H

HEIDELBERGER-LEONARD, Irène (2008). « Deux frères ennemis : Jean Améry et Primo Levi », *Primo Levi à l'œuvre. La réception de l'œuvre de Primo Levi dans le monde,* Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos (dir.), Paris, Éditions Kimé, p. 432-443.

HÉRACLITE (2015). *Œuvres, fragments 8,* Magalie Schwartzerg (dir.), Arvensa Éditions, 252 p.

J

JANIAUD, Joël (2002). *Simone Weil, l'attention et l'action*, Paris, Presses Universitaires de France, 125 p.

JANIAUD, Joël (2009/04). « Les hommes et les choses : De Simone Weil à elle-même en passant par Lévinas », *Archives de Philosophie*, tome 72, p. 607-626

JASPERS, Karl (1969). *Tragedy is not enough,* Archon Books, 123 p.

JASPERS, Karl (1973). *La foi philosophique face à la révélation,* Paris, Plon, 610 p.

K

KATEB, Georges (1984). *Hannah Arendt: Politics, Conscience, Evil*, Totowa, N. J. Rowman & Allanheld, 204 p.

KLEMPERER, Victor (2002). *LTI, la langue du IIIe Reich : carnets d'un philologue*, Paris, Agora Pocket, 375 p.

KRISTEVA, Julia (2003). *Le génie féminin. Tome 1 : Hannah Arendt,* Paris, Folio, 416 p.

KÜHN, Rolf (2003). « Le Moi face à la manifestation pure du réel », *Simone Weil. La passion de la raison*, Mireille Calle et Eberhard Gruber (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 211-236.

KÜHN, Rolf (2006). « Imaginaire et symbolisme », *Le grand passage*, François L'Yvonnet (dir.), Paris, Albin Michel, p. 139-168.

L

LABELLE, Gilles (2018). *L'écart absolu : Miguel Abensour,* Paris, Sens&Tonka, 368 p.

LACOUE-LABARTHE, Philippe (1987). *La fiction du politique : Heidegger, l'art et la politique*, Paris, C. Bourgeois, 187 p.

LE MARINEL, Jacques (2013/04). « Camus et les mythes grecs », *Revue d'histoire littéraire de la France,* vol. 113, p. 797-805.

LEIBOVICI, Martine (1998). *Hannah Arendt, une juive. Expérience, politique et histoire*, Paris, Éditions de Brouwer, 484 p.

LEIBOVICI, Martine (2011). « L'injustice sociale et les figures du refus chez Simone Weil. Révolte, révolution, revendication, résistance », *Simone Weil, lectures politiques*, Valérie Gérard (dir.), Paris, Éditions rue d'ULM, p. 89-114.

LEVI, Primo (1987). *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 314 p.

LEVI, Primo (1989). *Le fabricant de miroirs*, Avant-propos, Livre de Poche, 220 p.

LEVI, Primo (1989). *Les naufrages et les rescapés*, Paris, Gallimard, 210 p.

LEVI, Primo (1998). *Conversations et entretiens 1963-1987,* Paris, Éditions Robert Laffont, 312 p.

LEVINAS, Emmanuel (1982). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 3e édition, 336 p.

LEVINAS, Emmanuel (1984). *Éthique et infini,* Paris, Gallimard, 120 p.

LEVINAS, Emmanuel (1993). *Dieu, la mort et le temps,* Paris, Grasset, 280 p.

LÉVINAS, Emmanuel (2003). *Difficile liberté,* Paris, Gallimard, 411 p.

LOUIS, Camille et Étienne TASSIN (2016). « Témoigner de la puissance d'agir », https://blogs.mediapart.fr/edition/la-jungle-et-la-ville/article/141016/temoigner-de-la-puissance-dagir, consulté le 3 août 2018.

LUCCHETTI BINGEMER, Maria Clara (2005/12). « Simone Weil et Albert Camus, Sainteté sans Dieu et Mystique sans Église », *Cahiers Simone Weil, tome XXV11*, nº 4, p. 365-386.

L'YVONNET, François (dir) (2006). *Simone Weil Le grand passage*, Paris, Albin Michel, 279 p.

M

MARCHETTI, Adrianon (2006). « L'essence métaphysique du pouvoir », *Simone Weil, le grand passage*, François L'Yvonnet (dir.) Paris, Albin Michel, p. 203-227.

MARIANELLI, Massimiliano (2009). « Antigone », *Simone Weil,* Chantal Delsol (dir.), Paris, Les cahiers d'Histoire de la Philosophie, Cerf, 381-396 p.

MARIANELLI, Massimiliano (2009). « La vérité des mythes chez Simone Weil », *Simone Weil, Action et contemplation,* Emmanuel Gabellieri, Maria-Clada Lucchetti Bingemer (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 101-123.

MARZOLF, Hedwig (2014). « Écrire sa vie. L'équivoque de la "philosophie du conter" de Hannah Arendt », *Raison publique,* nº 19(2), p. 139-164.

MÉDA, Dominique (1995). *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 358 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1976). *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 531 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2001). *Signes*, Paris, Gallimard, 576 p.

MOUFFE, Chantal (1994). *Le politique et ses enjeux. Pour une démocratie plurielle*, Paris, La Découverte/MAUSS, 175 p.

N

NARCY, Michel et Etienne TASSIN (dir) (2003). *Les catégories de l'universel : Simone Weil et Hannah Arendt*, Paris, L'Harmattan, 352 p.

NUSSBAUM, Martha C. (2010). *La connaissance de l'amour*, Paris, Cerf, 592 p.

NUSSBAUM, Martha C. (2016). *La fragilité du bien, fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, Paris, Éditions de l'éclat, 635 p.

O

ONG-VAN-CUNG, Kim Sang (2013/03). « L'invisibilité publique et la vulnérabilité du commun de Spinoza à Hannah Arendt », *Revue d'éthique et de théologie morale,* n° 275, p. 37-58.

P

PIRRO, C. Robert (2000). *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy,* Northern Illinois University Press, Illinois, 224 p.

PLATON (1985). *L'apologie de Socrate*, *Criton – Phédon,* Paris, Gallimard, 256 p.

Q

QUILLIOT, Roger (1962). « Présentation », *Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Pléiade, 1789 p.

R

RANCIÈRE, Jacques (1981). *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier,* Paris, Fayard, 451 p.

RENAULT, Emmanuel (2010). « L'invisibilisation du travail comme défi philosophique », *CSW, XXXIII–1*, p. 58-69.

REVAULT D'ALLONES, Myriam (2006). *Le pouvoir des commencements Essai sur l'autorité,* Paris, Éditions du Seuil, 266 p.

REY PUENTE, Fernando (2007). *Simone Weil et la Grèce*, Paris, L'Harmattan, 240 p.

RIFKIN, Jeremy (2006). *La fin du travail,* Paris, La Découverte, 532 p.

ROSSET, Clément (2003). *La philosophie tragique,* Paris, PUF, 166 p.

RICŒUR, Paul (2004). « Pouvoir et violence », *Politique et pensée*, Paris, Éditions Payot & Rivages, collection « Petite bibliothèque Payot », p. 205-232.

RICŒUR, Paul (1987). « De la philosophie au politique », *Hannah Arendt : Confrontations,* Lille, Association Les cahiers de la philosophie, p. 199-203.

RICŒUR, Paul (2009). « Préface », Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne,* Paris, Éditions Calmann-Lévy, 406 p.

ROUSSET, David (2012). *Les jours de notre mort,* Paris, Éditions Pluriel, 994 p.

ROVIELLO, Anne-Marie (1993). *Sens commun et modernité chez Hannah Arendt*, Paris, Ousia, 238 p.

ROSENMAN DAYAN, Anny (1998/09). « Entendre la voix du témoin », *Mots. Les langages du politiques*, Fontenay-aux-Roses (France), nº 6 (*La Shoah : silence… et voix*), p. 5-14.

RASOAMANANA, Linda (2005/12). « Simone Weil et Albert Camus. Lecteurs d'Héraclite », *Cahiers Simone Weil, tome XXVIII*, nº 4, p. 341-364.

S

SAÏD, Edward W. (1998). « Jane Austen and Empire », Culture and Imperialism Knopf, New York, 1993, in *Mansfield Park: Authoritative Text, Contexts, Criticism* Claudia L. Johnson (ed.) W. W. Norton & Company, New York et Londres, p. 490-493.

SAINT-SERNIN, Bertrand (1988). *L'action politique selon Simone Weil*, Paris, Cerf, Paris, 196 p.

SALOMON, Christian (2007). *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La Découverte, 252 p.

SAMANA, Guy (2008/01). « Albert Camus : un équilibre des contraires », *Esprit,* nº 1, p. 22-35.

SAMANA, Guy (2012/08). « Albert Camus et Simone Weil : le sentiment du tragique, le goût de la beauté », *Esprit,* août-septembre, p. 92-115.

SAROCCHI, Jean (2011). « Camus chrétien ? », *Kephas*, nº 37, janvier-mars, p. 47-53.

SAVINEL, Pierre (1960/03). « Simone Weil et l'hellénisme », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nº 1, p. 122-144.

SCHWARTZ-BART, André (1959). *Le dernier des justes,* Paris, Éditions du Seuil, 352 p.

SFEZ, Gérald (1997/01). « Albert Camus : Sur la frontière », *Rue Descartes*, nº 15, p. 35-58.

SOPHOCLE (1973). « Œdipe Roi », *Tragédies,* Paris, Éditions Gallimard, Préface de Pierre Vidal-Naquet, 480 p.

SOUTHAM, B.C. (1968). *Jane Austen : The Critical Heritage*, 1812-1870, vol. 1, Londres, Routledge & Paul Kegan, 276 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler*, Paris, Éditions Amsterdam, 112 p.

SPRINGSTED, Eric O. (1991). « Des paroles à la parole », *Simone Weil et les langues, Recherches sur la philosophie et le langage,* 13, CNRS, p. 265-280.

STEINER, George (1965). *La mort de la tragédie,* Paris, Éditions du Seuil, 253 p.

T

TAMINIAUX, Jacques (1992). *La fille de Thrace et le Penseur professionnel. Arendt et Heidegger*, Paris, Payot, 246 p.

TAMINIAUX, Jacques (1995). *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 301 p.

TASSIN, Étienne (2001). « La phénoménologie de l'action et la question du monde », Tassin (dir.), *Hannah Arendt, l'humaine condition politique,* Paris, L'Harmattan, p. 36-47.

TASSIN, Étienne (2012). *Le maléfice de la vie à plusieurs ; La politique est-elle vouée à l'échec ?*, Paris, Éditions Bayard, 320 p.

TASSIN, Étienne (2017). *Le Trésor Perdu, Hannah Arendt et l'intelligence de l'action politique*, Paris, Éditions Klincksieck, 599 p.

THIELE, Leslie Paul (2009). « The Ontology of Action. Arendt and the Role of Narrative », *Theory &Event,* 12(4), p. 85-111.

TURPIN, Béatrice (2006). « Pour une sémiotique du politique : schèmes mythiques du national-populisme », *Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, nº 159, p. 285-304.

U

DE UNAMUNO, Miguel (2017). *Le sentiment tragique de la vie*, Paris, République des lettres, 469 p.

V

VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET (1981). *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, tome 1*, Paris, La découverte, 184 p.

VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET (1995). *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, tome 2*, Paris, La découverte, 298 p.

VETÖ, Miklos (1971). *La métaphysique religieuse de Simone Weil,* Vrin, 206 p.

VOEGELIN, Éric (1988). *Les religions politiques,* Paris, Cerf, 119 p.

VOGEL, Christina (2006/03). « Simone Weil et Albert Camus, entre agir et pâtir », nº 1, *Cahiers Simone Weil, tome XXIX,* p. 30-41.

W

WEIL, Simone (1950). *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 339 p.

WEIL, Simone (1951). *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, La Colombe, 183 p.

WEIL, Simone (1951). *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 375 p.

WEIL, Simone (1953). *La source grecque*, Paris, Gallimard, 172 p.

WEIL, Simone (1955). *Oppression et liberté*, Paris, Gallimard, 275 p.

WEIL, Simone (1955). *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Paris, Gallimard, 151 p.

WEIL, Simone (1957). *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 261 p.

WEIL, Simone (1959). *Leçons de Philosophie de Simone Weil (Roanne 1933-1934)*, Paris, Plon, 308 p.

WEIL, Simone (1988). *La pesanteur et la grâce* (extraits des Cahiers classés par Gustave Thibon), Paris, Plon, 210 p.

WEIL, Simone (1988). *Œuvres complètes Cahiers I Premiers écrits philosophiques*, Paris, Gallimard, 448 p.

WEIL, Simone (1988). *Œuvres complètes II, Cahiers 1 : Écrits historiques et politiques. L'Engagement syndical (1927-juillet 1934)*, Paris, Gallimard, 418 p.

WEIL, Simone (1989). *Œuvres complètes II, Cahiers 3 : Écrits historiques et politiques. Vers la Guerre (1937-1940)*, Paris, Gallimard, 347 p.

WEIL, Simone (1991). *Œuvres complètes II, Cahiers 2 : Écrits historiques et politiques. L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution*, Paris, Gallimard, 643 p.

WEIL, Simone (1994). *Œuvres complètes VI, 1 : Cahiers (1933-septembre 1941*), Paris, Gallimard, 570 p.

WEIL, Simone (1997). *Œuvres complètes VI, 2 : Cahiers (septembre 1941 — février 1942)*, Paris, Gallimard, 721 p.

WEIL, Simone (1999). *Œuvres*, Paris, Quarto, Gallimard, 1275 p.

WEIL, Simone (2002). *Œuvres complètes VI, 3 : Cahiers (février 1942-juin 1942)*, Paris, Gallimard, 673 p.

WEIL, Simone (2006). *Œuvres complètes VI, 4 : Cahiers (juillet 1942-juillet 1943)*, Paris, Gallimard, 2006, 656 p.

WEIL, Simone (2008). *Œuvres complètes IV, 1 : Écrits de Marseille*, Paris, Gallimard, 608 p.

WEIL, Simone (2009). *Œuvres complètes IV, 2 : Écrits de Marseille*, Paris, Gallimard, 816 p.

WEIL, Simone (2013). *Œuvres complètes V 2 : Écrits de New York et de Londres*, Paris, Gallimard, 480 p.

WEREMBERG, Maurice (1998). « L'unité, la totalité et l'énigme ontologique », *Albert Camus et la mémoire des origines,* Bruxelles, De Boeck Université, p. 34-48.

WEREMBERG, Maurice (2012). « Camus et le problème du sacré », *Camus la philosophie et le christianisme,* Hubert Faes et Guy Basset (dir.), Paris, Cerf, p. 58-71.

WOOLF, Virginia (1992). *Une chambre à soi,* Paris, Editions Denoël, 171 p.

WORMS, Frédéric (2009). *La philosophie en France au XX^e siècle : Moments,* Paris, Gallimard, 643 p.

WORMS, Frédéric (2011). « L'obligation dans l'enracinement », dans Valérie Gérard, *Simone Weil, lectures politiques*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 17-33.

WORMS, Frédéric (2012). « Simone Weil, Albert Camus, le siècle et nous », *Esprit*, vol. 8, août/septembre, p. 9-17.

WORMS, Frédéric (2012). *Revivre, éprouver nos blessures et nos ressources,* Paris, Flammarion, 314 p.