

Pour une poétique du ressentiment

(ACHILLE À PATROCLE)

— *Ah, Zeus père, Athéna, Apollon ! que pas un des Troyens, tant qu'ils sont, échappent à la mort, ni un Argien, et que nous deux émergions de la ruine pour seuls délier le saint voile de Troie [prendre la ville]*

Iliade XVI, 97-100

Ce passage est sûrement l'un des plus extraordinaires de l'*Iliade*. Pour les romantiques allemands et encore pour Nietzsche, l'épopée homérique fut une représentation privilégiée de l'harmonie de l'homme et du monde, l'exemple *nec plus ultra* de la littérature « naïve ». Peu importe que cette célébration du « chez-soi » de l'homme situe ces héros sur un terrain étranger, ou que le conflit essentiel oppose non pas les ennemis, Grecs et Troyens, mais les alliés, Achille et Agamemnon, mettant ainsi en question l'ordre interne du camp achéen sous les yeux mêmes de l'ennemi. Ce qui infirme définitivement la vision romantique de l'*Iliade*, c'est que son personnage principal, loin de se sentir chez lui dans le monde humain, aimerait le voir périr tout entier. Ce rêve de destruction universelle, le dix-neuvième siècle littéraire et le vingtième siècle politique nous l'ont rendu familier. Et du monstre délicat baudelairien jusqu'à Hitler dans son bunker, en passant par l'homme souterrain de Dostoïevski et par bien d'autres encore, le rêveur aussi nous est bien connu. Max Scheler, à la suite de Nietzsche, l'a baptisé « l'homme du ressentiment ».

Le ressentiment, pour en donner une définition minimale, c'est le scandale du Moi insignifiant devant l'Autre signifiant. Mais cette définition entraîne toute une anthropologie. Que l'objet centré par le regard soit signifiant implique que la signifiante est née du centre regardé à partir de la périphérie. Que cette centralité soit scandaleuse implique qu'elle est à son origine l'apanage plutôt d'un dieu que d'un homme. Qu'un homme se trouve au centre, c'est que l'ordre social l'exige, mais c'est aussi que cet ordre n'a pas reçu la consécration du sacré. L'armée achéenne n'est pas comme l'ancienne Égypte un état sacerdotal mais un rassemblement régi par un « contrat social ». Agamemnon est le chef, mais il n'est que *primus inter pares*. Cependant, il s'arroge le droit de s'approprier la captive d'Achille, pour remplacer la fille d'un prêtre d'Apollon qu'il a dû rendre à son père. D'où la « colère » d'Achille ; mais le passage cité nous montre qu'elle est bien loin de la rage animale pour laquelle on a tendance à la prendre. Ici, Achille n'est pas en colère ; il envoie Patrocle à la bataille sur un ton de froid calcul. Si la lutte devient égale, Grecs et Troyens s'entretueront jusqu'au dernier et les deux amis resteront seuls maîtres du terrain.

Plus de rois et plus de peuple pour les légitimer ; le salaire de la centralisation de l'Autre, c'est la mort. Cette condamnation, Achille n'hésite pas à la prononcer — ni, dans un autre contexte, Ulysse à l'exécuter. Ces hommes en harmonie avec leur monde ne rêvent que de massacres. « Naïvement », sans doute, car ils disent tout haut ce que même les romantiques ne pensaient que tout bas. La férocité du ressentiment grec, celui d'Archiloque ou du Dionysos d'Euripide, ne trouvera son égale qu'aux temps modernes.

Achille ne se sent pas amoindri par son rêve, et on a l'impression qu'à le voir réaliser il n'aurait pas plus de remords qu'Ulysse après la boucherie des prétendants. Le Moi grec est prêt à tout faire pour dépasser le ressentiment vers la maîtrise. Si l'ordre humain l'en empêche, il s'en prendra aux dieux, comme le fait Achille dans un passage plus célèbre :

On ne gagne rien aux plaintes qui glacent les cœurs, puisque tel est le sort que les dieux ont filé aux pauvres mortels : vivre dans le souci, tandis qu'ils demeurent, eux, exempts de tout chagrin.

XXIV, 524-526

Les dieux grecs sont faits à l'image de l'homme dont les désirs sont réalisés. Le centre éternel où ils résident n'est pas sans provoquer la convoitise de leurs adorateurs. Ce ne sont plus tout à fait les dieux égyptiens, magiques et somme toute serviables, dont des techniques savantes sont censées nous rendre maîtres. Ils ont acquis, par le fait du déclin de l'ordre sacré, une mesure d'arbitraire qui les rend terribles sans les faire justes. Ils expliquent une centralité mal réglée, où le tyran du jour se fera peut-être chasser de la ville au lendemain. En tant qu'ultime objet du ressentiment, ils inspirent une éthique non de réciprocité mais de prudence, comme l'exprime le vieux dicton *meden agan* — rien d'excessif. La *hubris* est un crime contre l'équilibre social qui rétablira son ordre aux dépens du coupable ; c'est là toute la substance de la Diké grecque, qu'on traduit mal par la notion judéo-chrétienne de « justice ». Rien ne révèle aux Grecs les normes de l'ordre immanent ; elles restent toujours à découvrir. Ainsi le ressentiment n'est-il pas un péché contre une loi explicite ; s'il conduit à la souffrance tragique, c'est qu'il est en principe sans bornes. Les dieux grecs punissent toute tentative qui passe à l'infini ; ils ne font en cela que d'incarner le ressentiment de la collectivité.

Voilà donc le contexte où fut créée la littérature. Le héros littéraire, victime du ressentiment, peut y rêver son infini, mais sans espoir de réalisation. L'homme en mal de signifiante se retrouvera alors au centre d'une scène fictive, où il deviendra l'image inoubliable de nous-mêmes, seule consolation possible de la nécessité collective qui sépare le Moi de sa plus haute potentialité, qui est de régner seul sur un monde purgé de rivaux. Ce Moi reste pourtant un être humain complet, capable de l'amitié la plus tendre ; l'utopie d'Achille, pour meurtrière qu'elle soit, n'en inclut pas moins son camarade.

II

KING : *But now, my cousin Hamlet, and my son —*

HAMLET (aside) : *A little more than kin, and less than kind.*

KING : *How is it the clouds still hang on you ?*

HAMLET : *Not so, my Lord ; I am too much i'the sun.*

Hamlet, I, ii

HAMLET :

... He that hath kill'd my king, and whored my mother

Popped in between the election and my hopes ;

Thrown out his angle for my proper life,

And with such cozenage — is't not perfect conscience,

To quit him with his arm ?

V, ii

Comme Achille, Hamlet n'est pas habituellement désigné comme homme du ressentiment. Ce qui a le plus frappé la critique, c'est la sensibilité malade du jeune prince accablé par une tâche trop lourde pour lui et dont il diffère continuellement l'accomplissement. C'est un mélancolique que la pensée de l'action paralyse.

D'autres critiques ont mieux vu, dont en premier lieu Ernest Jones, auteur de *Hamlet and Œdipus* (New York, 1949), ouvrage peu prisé par les néo-Freudiens qui est pourtant un des sommets de la critique psychanalytique. Pour Jones, Hamlet s'identifie trop à son oncle pour le tuer. Dans le triangle œdipien, Claudius, frère cadet du vieux Hamlet, se trouve à mi-chemin entre celui-ci et son fils. En tuant son frère et en épousant sa veuve, il accomplit l'acte œdipien à la place du jeune Hamlet, qui se trouve paralysé du fait de la culpabilité inconsciente suscitée par son « complexe d'Œdipe ».

Œdipe était le cas type de l'homme du ressentiment dans l'antiquité, celui qui ne peut parvenir au centre sans tuer son premier occupant. L'analyse de Jones et, par extension, toute analyse freudienne n'est donc pas sans parenté avec la nôtre. Mais en partant de la structure communautaire plutôt que de la structure familiale nous évitons l'ahistoricité de la psychanalyse, tout en situant le désir humain sur une scène de représentation où il a d'emblée partie liée avec la littérature.

A la scène d'où est tiré le premier extrait, Hamlet assiste au conseil du roi. Assis à part, habillé de noir, il est presque absent, mais présent quand même à la gloire de l'usurpateur. Il repousse les protestations mielleuses de l'amour « paternel » du roi, mais tout en menaçant de partir, il ne partira pas. Et comme nous l'apprenons au cinquième acte, dans un dialogue avec son ami Horatio où il paraît parfaitement sincère, la couronne usurpée par Claudius ne le laisse pas tout à fait indifférent (« popp'd in between the election and my hopes »). Le lieu central qu'occupe Claudius, dans le lit de sa mère, certes, mais aussi et surtout sur le trône, est convoité par Hamlet dans l'impuissance. Ce lieu le fascine tout en lui inspirant du dégoût ; les deux sentiments vont de pair. L'importance de la scène du premier acte,

qui précède les révélations du fantôme, est qu'elle montre le ressentiment d'Hamlet à l'état primitif. Le premier et le plus grand crime de Claudius, c'est d'être à la place où Hamlet voudrait être. Le fantôme ne fait que confirmer ses soupçons, et sa venue est autant la projection de ces soupçons qu'une donnée indépendante de l'intrigue.

Achille, au plus fort de sa colère, avait dégainé son épée pour tuer Agamemnon. Athéna la lui fait remettre dans son fourreau. Athéna incarne non une condition psychique quelconque productrice de « retardement », mais l'ordre communautaire. Achille tuerait bien le roi, mais le contrat social achéen l'oblige à se soumettre. Une fois sa soumission garantie, il ne reste pas à contempler le spectacle, mais se retire sous sa tente. Sa vengeance sera passive, mais non différée. Hamlet, en revanche, a toutes les raisons du monde pour tuer Claudius. Mais sa première apparition nous renseigne déjà sur l'attitude qu'il maintiendra jusqu'au dernier moment de la pièce. Son ressentiment est aussi violent que celui d'Achille, mais son rêve de violence ne peut se passer de la scène où il devrait se réaliser. Hamlet aussi rêve de tuer, mais il tient à la scène de son rêve que le meurtre dissiperait. Son rôle de spectateur « mélancolique » fait de lui l'archétype de l'homme de ressentiment moderne.

Le Moi moderne, comme le Moi antique, rêve du centre, mais c'est au rêve, non au centre qu'il tient. Car pour que ce centre soit, il faut qu'il soit occupé par l'Autre. Achille pourrait vivre sans Agamemnon, mais non Hamlet sans Claudius. Cette affirmation est sans doute extra-textuelle. Sans Agamemnon, pas d'*Iliade*, et partant pas d'Achille. Mais nous constituons par notre lecture un Achille indépendant qui n'existe pas dans le texte, un Achille possible sans lequel l'*Iliade* n'aurait pas de sens. Dans le cas d'Hamlet, une telle construction s'avère impossible. La force qui retient le prince danois dans le ressentiment ne vient que de lui-même. En somme, si dans l'*Iliade* Achille entre en scène, Hamlet n'existe pas par rapport à la scène à laquelle il assiste. Ce qui veut dire que la scène moderne est centrée sur un Sujet qui est non seulement décentré par rapport à son monde, mais qui porte en lui la scène dont il n'est pas le centre. Toute œuvre moderne comporte ainsi un *play within a play*.

Hamlet est spectateur inféodé à la scène de son insignifiance ; mais cette description n'épuise pas son rapport à cette scène. Car ce n'est pas que pour le spectateur qu'Hamlet figure comme personnage central de la tragédie. Dès le début, c'est à lui que Claudius et les autres personnages consacrent la majeure partie de leur attention. Et Hamlet en est bien conscient. La figure habillée de noir au bout de la table inquiète le roi, et elle le sait. Mieux que par l'aliénation ou par la ruse, la « folie » d'Hamlet s'explique comme une stratégie de *recentrement*. L'être marginal devient « distrait » du fait de son double rapport au centre social : spectateur d'autrui, il tient aussi à ce qu'on le regarde. Plus il devient fuyant, plus on le recherche. La cour danoise reste centrée « objectivement » sur le roi, mais Hamlet accapare toute son attention. Or, inquiéter ainsi le roi ne cadre pas avec le dessein de vengeance ; la folie de l'Hamlet pré-shakespearien, comme celle de Brutus, visait un but diamétralement opposé. Si Hamlet agit si manifeste-

ment contre son intérêt, c'est qu'il ne peut faire autrement. Retourner sa marginalité en centralité, c'est le secret de tout son jeu, qui se joue indépendamment de sa volonté.

Ce travail du recentrement du Moi marginal est inconnu chez les Grecs. Achille boudant sous sa tente ne veut que faire souffrir les Achéens par son absence. Si l'armée d'Agamemnon vient à sa rencontre, c'est en conséquence de la force accrue des Troyens et non par souci pour sa condition psychologique. La coquetterie d'Achille se fonde sur sa valeur militaire objective alors que celle d'Hamlet exige un travail aliénant de son Moi. Cette nouvelle stratégie « qui perd gagne » du ressentiment, qui mise sur la force du faible, Hamlet l'a apprise à une source qu'Achille ne pouvait connaître : le Christianisme.

Le Dieu-personne chrétien offre à ses fidèles la révélation de l'identité du maître transcendantal avec la victime terrestre. Le Christ ou Messie crucifié révèle le néant des hiérarchies mondaines. Sa révélation du fondement originel de la communauté humaine dans la réciprocité leur est insupportable parce qu'elle démontre que leur pouvoir apparent est en fait périphérique par rapport à lui, qu'elles ne font qu'affirmer sa centralité en le persécutant. Le Moi du ressentiment moderne convertit cette leçon de centralisation en stratégie mondaine. Hamlet dénonce la fausseté de la hiérarchie régnante et force le roi à le persécuter. Son attachement à la scène qui le rejette à la périphérie s'explique par le besoin de reconnaissance que cette persécution satisfait — et, à la limite, sa souffrance est toujours le signe d'une telle reconnaissance. Il ne s'agit pas ici de « masochisme », mais de stratégie auto-centralisatrice — ou plutôt le masochisme n'est autre chose que cette stratégie.

Ainsi le héros littéraire ajoute à son arsenal la technique de la recentralisation de la scène sur sa périphérie héritée de la tradition judéo-chrétienne. La forme littéraire — en l'occurrence la tragédie — en devient ainsi plus complexe sans toutefois perdre ses contours généraux. Le dédoublement de la scène n'a lieu que de l'intérieur ; il ne fait pas éclater, mais seulement approfondir, la forme classique.

III

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime.

Les Rêveries du promeneur solitaire (début)

Rousseau institue une nouvelle ère dans l'histoire du ressentiment. Jean-Jacques n'est pas romantique, mais de lui naîtra le romantisme, et, à partir de ce moment, les formes littéraires traditionnelles héritées des Grecs se transformeront de plus en plus rapidement sous l'influence d'un modernisme d'avant-garde. Ce n'est qu'aujourd'hui que cette influence semble s'épuiser.

Chez Rousseau la centralisation de la victime se détache de la scène mondaine dont Hamlet dépendait si étroitement. Le martyr est désormais non crucifixion mais expulsion, et le sujet expulsé n'a nulle peine à se situer au centre d'une solitude obligatoire. Car entre les deux formes du victimage il existe bien plus qu'une nuance. Rousseau a encore quelques raisons objectives pour se croire l'objet d'une conspiration unanime. Sa célébrité sert de caution à son excès paranoïaque. Tel ne sera plus le cas des romantiques, qui retiendront de sa méthode la substitution de l'aliénation à toute forme concrète de violence. Il leur suffira, en somme, de se trouver seuls et ignorés pour se croire, ou vouloir se croire, au centre de l'univers. L'incompréhension indifférente de leurs semblables sera la preuve de leur gloire. Moins on fera attention à eux, plus ils se sentiront privilégiés par rapport à un monde déchu. Le Moi romantique a appris chez Rousseau à s'autocentraliser seul contre le reste du monde, tout en escomptant sa récompense chez les habitants d'une utopie future. Le ressentiment se convertit ainsi en mépris, car l'Autre n'est plus au centre. Il n'occupe qu'un lieu périphérique dans la persécution du Moi-martyr.

Telle est l'ontologie du Moi autonome des romantiques, dont la paranoïa indispensable est protégée au cours de son adolescence par les murailles de la famille bourgeoise. Mais le ressentiment primaire ainsi chassé, les ressentiments secondaires arriveront au galop dès que l'adolescent sortira de son cocon familial pour s'aventurer dans le monde. Là sa supériorité essentielle à l'égard des autres s'affrontera cruellement à son infériorité de fait. Ce sera le moment critique du roman réaliste, celui de Rastignac, de Julien Sorel, plus tard de Frédéric Moreau. Le réalisme sort tout droit du romantisme ; la centralité subjective du héros romantique n'est au fond qu'une préparation pour l'anonymat du monde bourgeois. Car dans ce monde où les carrières sont déterminées *a posteriori* à force d'efforts individuels, seul un Moi fort de l'autocentralisation rousseauienne pourra survivre. Le ressentiment mondain ne sera pas alors pour lui une obsession malheureuse et destructrice, mais l'aiguillon d'une ambition qui a d'autant plus de chances de réussite que la société industrielle produit ses objets de désir à de multiples exemplaires. Envier le voisin, ce n'est plus vouloir lui prendre sa place, mais vouloir s'arracher une place semblable. Le ressentiment devient alors immédiatement fonctionnel, récupéré par l'effort producteur.

Le réalisme, qui décrit les avatars et les ratés de ce processus de récupération, est la dernière modalité de la littérature et de l'esthétique classiques. Maintenant que la centralité subjective précède le décentrement objectif, tout Moi est un centre, un héros tragique en puissance. Sa subjectivité post-rousseauienne lui tient lieu de la centralité militaire ou politique du protagoniste grec. La société ne dépend plus de lui, mais lui ne dépend que de lui-même. Aussi son ressentiment mondain peut-il jouer le même rôle que la *menis* d'Achille. Le roman, disaient les romantiques allemands et leur disciple Lukács, est l'épopée déchu de l'homme sans foyer qui s'aventure dans un monde dépourvu de valeurs apparentes. Fort bien, mais c'est dire qu'en dernière analyse le roman est toujours épopée. L'approfondissement

du sujet sert de garantie à un engagement dans le monde réel. Ce monde, il est vrai, n'a plus de centre unique, mais il se présente au héros romanesque comme une hiérarchie complexe de centres multiples dont l'un ou plusieurs serviront de cibles à son ambition. L'objectivité de ce monde peut maintenir sa priorité ontologique par rapport au personnage-sujet parce que celui-ci n'apparaît dans ce monde qu'armé d'une centralité personnelle.

Le réalisme joue sur la double primordialité du sujet et du monde qui fait du second un lieu digne de l'engagement *a posteriori* du premier ; la primordialité du sujet n'enfreint pas celle du monde tant que le narrateur ne traitera que de cet engagement. Mais l'engagement n'est pas nécessaire. Le ressentiment secondaire qui attache le héros au réel ne peut maintenir l'œuvre dans des limites de l'esthétique classique que tant que le Moi se voit pris dans l'alternative adolescence romantique/maturité réaliste, ou centralité subjective/décentrement objectif, tant qu'il est supérieur au monde en droit et subordonné à lui en fait. Mais il lui reste un dernier espoir de synthèse.

IV

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule.

(Second manifeste du surréalisme)

Il y a dans le modernisme une rage plus folle et meurtrière encore que celle d'Achille. Ses origines sont à chercher dans le « bas-romantisme », dans un monde de petits romantiques déçus qui ont fait eux-mêmes, et non par personnage romanesque interposé, l'expérience de l'insuffisance de leur toute-puissante subjectivité à leur garantir une place dans le monde. La pratique littéraire, comme toute pratique mondaine, subit les contraintes du réalisme. Les bas-romantiques ne sont pas de grands écrivains. Leur échec artistique, dirait-on, c'est qu'ils ne peuvent écrire que de leur échec. C'est un cercle vicieux que des talents plus forts ont été capables de briser. Car Baudelaire sort de là, et Nerval, et de là naîtront symbolisme, surréalisme... tous les ismes de l'avant-garde moderne.

Dans le roman réaliste le ressentiment du personnage reste dominé par le non-ressentiment du narrateur. Le Moi du héros peut se briser sur les écueils du monde ; celui du narrateur reste intact. Et derrière ce narrateur se profile le Sujet créateur qui voit monde et héros d'un œil objectif parce qu'il se maintient au centre des deux. Ce Moi ne se met pas en jeu dans le monde décentré. Mais son refus du ressentiment repose sur la reconnaissance par autrui de sa centralité. Il ne s'agit pas là d'un simple désir de succès mondain, mais d'un besoin de réussite esthétique. Se faire reconnaître comme artiste, c'est échapper à la particularité des désirs mondains, car là où il se fait reconnaître, c'est-à-dire, dans son œuvre, il est centre absolu. La foi esthétique a pour objet la centralité personnelle de l'artiste, mais cette foi se nourrit de l'acquiescence d'un public — sinon le public du jour, du moins celui de l'avenir. Stendhal ne pouvait écrire s'il ne croyait pas se

faire comprendre en 1880. Cette dépendance à l'égard d'autrui reste en tension permanente avec la centralité du sujet garantie par sa seule différence. Il ne tiendra donc qu'aux circonstances ambiantes pour que cette tension déchire le monde mimétique de l'œuvre et que le ressentiment du Moi esthétique se manifeste. Ce sera là l'élément constitutif du modernisme, ce qui en fait un phénomène absolument nouveau dans les arts.

Car jamais le Moi créateur n'avait montré de ressentiment en tant que tel. Le satiriste se venge dans son œuvre du désordre du monde, mais c'est justement son rôle d'artiste qui rend cette vengeance possible. Le modernisme n'a rien de satirique, même lorsqu'il ne se prend pas au sérieux. Car la vengeance mondaine ne lui suffit pas ; c'est le ressentiment de l'art même qu'il exprime contre un monde qui paraît dénier à l'artiste son privilège ontologique. Les plus grands succès du modernisme sont les œuvres où le Moi créateur réussit à convaincre son lecteur de son unique compétence, au-delà de toute identification possible, à imposer un ordre au monde. Le Moi esthétique part à la conquête d'une société dont l'ordre apparent le relègue à une niche « professionnelle » parmi d'autres. Son ressentiment lui fait détruire l'objectivité communautaire du monde fictif au profit d'un univers régi par une nouvelle objectivité qui n'est accessible qu'à travers lui. Mais cette exaltation du Moi créateur est en même temps son éclatement ; le Moi artiste ne peut plus se laisser reconnaître en tant que Moi anthropomorphe. Notre seule garantie de son humanité, c'est un nom d'auteur qui cautionne une biographie — recherchée dans ses moindres détails, comme celles de Joyce ou de Proust, ou bien « secrète » comme celle de Lautrémont. Plus le rôle de Sujet est éclaté, « disséminé », plus augmente la sacralité de l'écrivain ; il devient le lieu où le Sujet s'efface, où parle le langage. Ce qui, dans une perspective anthropologique, n'est qu'une façon de dire son ouverture à la puissance révélatrice de la scène de représentation. Mais cette ouverture s'avère être la plus haute expression du ressentiment pour autant qu'elle refuse au lecteur toute valorisation de son expérience mondaine. Le modernisme cherche « la mort de l'homme », en particulier, celle de son lecteur ; l'œuvre réalise enfin l'ambition d'Achille de rester seul devant un monde dépeuplé. C'est « le terrorisme dans les lettres » — « la terreur des signes », comme s'intitule fort à propos le récent ouvrage de Laurent Jenny (Gallimard, 1982).

Le modernisme est le sommet du processus autocalibrateur par lequel la culture occidentale transcende le ressentiment. Plus étanche que le système de Rousseau, il fonctionne sans la moindre possibilité de vérification par l'expérience mondaine. Seule y répond chez le lecteur une intuition confuse de la force révélatrice du langage ; et lorsque cette intuition fera défaut, ce sera le lecteur et non le « texte » qui sera jugé déficitaire.

Et pourtant, le modernisme se meurt ; l'art semble renoncer à son rôle solipsiste de toute-puissance. Le Moi-lecteur, dûment humilié, paraît réclamer aujourd'hui un peu d'humilité de la part des créateurs. Le bourgeois s'est assez laissé épater ; au vu des systèmes soviétiques et autres, il n'a peut-être plus autant honte d'être « bourgeois ». Serait-ce alors l'éclosion d'une nouvelle sagesse ? Le ressentiment universel ne chercherait plus dans

l'œuvre d'art le lieu de sa transcendance absolue. Il suffirait qu'on l'allège, qu'on lui apprenne la non-violence. La récupération du ressentiment par la société industrielle parviendrait, à notre époque post-moderniste, à réduire le dernier rêve utopique de dépassement. Pas étonnant alors que la société « capitaliste » s'avère impuissante à enfanter une contre-utopie opposable à celle du marxisme. Notre si méprisée société de consommation a le malheur d'être post-utopique, ou en d'autres termes, d'être sa propre utopie. Mais cette société nous laisse libres de produire autant que de consommer. Nous pourrions y produire, par exemple, une anthropologie...

V

RESSENTIMENT ET ANTHROPOLOGIE

Pourquoi la grande culture naît-elle avec la rage d'Achille ? L'ouverture sociale dépend d'un surplus de ressentiment : dès que des hiérarchies multiples brisent l'unité cosmologique des vieilles monarchies du « despotisme oriental », le Moi individuel est appelé à atteindre un maximum de valeur (militaire ou autre), à se croire donc au *vrai* centre de l'ordre social en dépit de la hiérarchie politique qui le relègue à une position inférieure. Le ressentiment exige une recentralisation que la culture accomplit, tout en approfondissant à chacune de ses étapes le rapport entre la centralité esthétique et celle, originaire et subsistante dans le langage, de la scène de représentation.

Toute œuvre littéraire, ainsi que toute œuvre philosophique ou religieuse, est donc implicitement ou explicitement une anthropologie. Celle d'*Hamlet* est plus rigoureusement articulée que celle de l'*Iliade* ou de l'*Œdipe* parce qu'elle ajoute au recentrement sur le Moi du ressentiment la dépendance de celui-ci à l'égard de la scène de son exclusion, et partant sa lutte sournoise et aliénante pour établir sa centralité contre celle dont dépend l'ordre social. Celle de Rousseau l'est encore davantage ; le Moi reconnaît dans son exclusion la garantie même de sa centralité, absorbe donc la scène en lui, et à partir de l'ère romantique, revient armé vers le monde. La carrière bourgeoise se fait sous la figure de la vengeance. Mais la vraie force du Moi romantique, c'est l'artiste d'avant-garde qui la découvre ; le Moi-centre peut se débarrasser de tout ce qui fait la fonctionnalité adaptatrice du Moi mondain, s'aliéner au-delà des capacités récupératrices de l'ordre social, jusqu'à n'être qu'un lieu où se révèle le langage.

Et notre sagesse post-moderniste ? C'est l'heure où s'envole la chouette de Minerve anthropologique. Nous ne sommes pas débarrassés de notre ressentiment, mais depuis Nietzsche nous en faisons ouvertement un procédé de découverte. Méthode dangereuse, pourtant, qui nous expose au tourbillon de l'éternel retour auquel Nietzsche n'a pas échappé. Seule une hypothèse d'origine peut défendre l'historicité de l'homme contre la négativité déchaînée de son ressentiment. Poser cette hypothèse, affirmer cette historicité, c'est permettre au ressentiment de se transcender vers la révélation d'une vérité humaine.

Mais nous parlons d'une ère qui vient à peine de naître. Toutes les sciences humaines sont à rénover. Tirillées entre la critique « révolutionnaire » et l'apologétique positive, la sociologie et l'anthropologie actuelles sont impuissantes à comprendre la société qui leur a donné naissance. Dans cette société, le ressentiment est universel, chez les savants comme chez les artistes, et il est vain et dangereux de chercher à le « purger » une fois pour toutes. Il faut renoncer à la chimère de l'œil objectif et accepter que la foi, en une hypothèse ou en Dieu, préconditionne tout acte de voir.

Qu'est-ce enfin qu'une anthropologie qui avoue son origine dans le ressentiment ? Quelle sorte de pensée peut rester habitée, imprégnée par cet aveu ? Il ne peut s'agir d'une confession de péchés qui ne serait qu'une recentralisation de plus. La science humaine devra servir d'*idéologie* à une post-modernité débarrassée des illusions gauche/droite de la phase précédente. Idéologie d'une violence minimale parce que forte de la foi qu'à travers leurs haines les hommes sont faits pour se reconnaître, et que les tyrannies ne résisteront pas aux polycentrisme du Moi moderne.

POÉTIQUE ET RESSENTIMENT

Toutes les poétiques modernes sont poétiques du ressentiment. Le scandale du texte, expression apparente d'un Sujet central, nous incite à le découper, déstructurer, déconstruire, à dénoncer le vide qui se donne pour un plein, le processus pour un produit, la différence pour une présence. Mais le lieu du ressentiment dans la constitution même de l'œuvre esthétique nous reste encore à découvrir.

Le ressentiment, c'est le scandale devant la présence de l'Autre. C'est la divinité de cette présence qui replie le Moi idolâtre sur lui-même, dans une rage non nécessairement impuissante. Le Moi du ressentiment peut défier le centre, chercher la présence pour lui-même. Mais ce cas est antérieur à la possibilité ou à la nécessité d'une compensation proprement culturelle. Le Moi qui défie l'Autre nie la hiérarchie du maître et de l'esclave hégélien, la centralité de l'Autre ne constitue pas son monde et ne peut donc pas s'y maintenir en droit. Sa réalité doit être niée dans la pratique ; l'esthétique n'y joue aucun rôle.

Les succès d'un ressentiment véritablement constitutif sont autres ; nous venons d'en voir quelques exemples. La présence de l'Autre est maintenue, mais l'effort du Moi vise le recentrement sur sa propre absence. Cet effort a depuis toujours partie liée avec l'entreprise esthétique. Car la *fiction* esthétique n'est autre chose que le triomphe du Moi dans la non-présence imaginaire. L'univers fictif n'est pas faux ; il est au-delà de la fausseté de ce qui devrait mais ne peut pas se présenter, de même qu'il est en deçà de la révélation divine du présent en-soi. Cet univers de l'absence se constitue par le ressentiment envers l'Autre présent. C'est lorsque la place proprement divine est usurpée par l'Autre que l'on est porté à la nier au profit d'un centre purement imaginaire — celui d'Achille ou d'Hamlet. Le recentrement réel chez Rousseau se fait sur une base de Christianisme qui est recentrement du monde sur la victime, mais le principe que Rousseau transmet à sa progéniture romantique est celui de la création esthétique. Le

Moi créateur ne s'était jamais préoccupé auparavant de sa propre constitution qui se révèle maintenant à l'œil nu. Celui qui construit la fiction est dorénavant celui qui se constitue centre du monde par son absence.

Le domaine de l'art est celui de la communication imaginaire d'un sujet à l'autre sans la médiation de la présence collective. L'accord implicite pour éviter le centre sacré reflète le ressentiment à la fois du Sujet créateur et du sujet récepteur envers ce centre occupé par l'Autre. Aussi l'œuvre esthétique sera-t-elle toujours centrée sur le Moi décentré, rendant présent à titre imaginaire sa non-présence. Là où cette non-présence, ainsi que le mode de son recentrement, s'insère dans l'histoire, c'est là le (double) lieu de la poésie.

Les formes littéraires, on le sait bien, dérivent du rite. Plus précisément, les trois genres classiques proviennent des trois moments rituels constitués par l'emploi des trois formes de l'énoncé linguistique : l'épique du mythe narré (phrase déclarative) ; le lyrique de la prière (phrase impérative) ; le dramatique de la scène sacrificielle épiphanique (phrase ostensive). Mais ces dérivations ne donnent qu'un point de départ. Les formes esthétiques ne sont pas simplement des rites affaiblis ; elles se définissent *contre* les formes rituelles correspondantes ; c'est pourquoi la sécularisation descend des formes rituelles plus évoluées — la narration mythique — vers les plus fondamentales — l'ostension sacrificielle. Et cette force d'opposition est précisément celle du ressentiment. Les mythes ont des dieux comme protagonistes ; la littérature les remplace par des mortels. Les héros prototypes comme Achille ou Gilgamesh sont moins des hommes quasi divins que des dieux « mortalisés ». De même, le poème érotique remplace le dieu central par une figure du désir individuel ; et dans le drame le héros-victime central inverse la distanciation confortable du *pharmakos* propitiatoire. La tragédie n'est pas un rite partiellement sécularisé mais une critique de la centralité à la fois du rite sacrificiel et de l'ordre social qui en dépend.

Les formes littéraires naissent et se transforment dans l'histoire ; leur historicité a partie liée avec celle de l'homme qui les crée. Le recentrement esthétique ronge continuellement l'ordre social en court-circuitant la médiation du sacré central entre les sujets individuels du ressentiment à qui l'œuvre littéraire sert de moyen de communication privilégiée. La poésie qui a pour tâche de rendre compte de la suite historique des formes littéraires ignore à son péril leur fonctionnement anthropologique. Si la poésie moderne naît avec la mise en relief par les formalistes russes des mécanismes opératoires du texte littéraire, elle ne parviendra à la maturité que lorsqu'elle sera à même de situer ces mécanismes dans une théorie de la scène sur laquelle ils fonctionnent. Les jeux de scène narratifs d'un Sterne ou d'un Diderot ne nous fascinent que parce que nous tenons à la scène. Et le sujet qui occupe le centre de cette scène de façon si ostentatoire n'est nul autre que l'homme du ressentiment ; c'est le neveu de Rameau qui éclaire la technique narrative de *Jacques le Fataliste*.

Nous n'avons fait ici que d'esquisser les grandes lignes d'une poésie encore à faire. L'élaboration de cette poésie est une tâche qui incombe à tous ceux qui, à l'instar de Baudelaire ou de Nietzsche — ou d'Homère — sont assez courageux pour regarder le ressentiment en face.