

l'égard du discours philosophique, se fait sentir jusque dans la problématique de l'art. Je voudrais penser ici qu'elle trouve son emblème dans la formule mystérieuse inscrite dans le temple d'Isis : « Je suis tout ce qui est, qui était et qui sera, et aucun mortel n'a levé mon voile. » Deuxième cas, donc, de sublimité absolue.

4.

A la différence de l'énoncé mosaïque, l'énoncé d'Isis n'est pas un prescriptif mais un constatif. Il dit le Mystère lui-même et c'est à ce titre, on le sait, qu'il a toujours été donné comme le modèle de l'énoncé ésotérique et que du reste il a beaucoup circulé, dans cette fin des Lumières marquée par la mystique maçonnique, de Hamann à Hegel ou de Schlegel au Novalis des *Disciples à Sais*. Abstraction faite de la métaphore qui le soutient, c'est, en tant que constatif, un énoncé de vérité : il dit la vérité ou l'essence de la divinité, à savoir qu'elle est indévoilable. Et que Kant en donne une interprétation « rationaliste », qu'il le traduise (Isis veut dire « la mère Nature »), qu'il le traite donc comme une sorte de prosopopée de la nature, ne change rien, fondamentalement, à la vérité énoncée et n'affecte pas sa portée mystique. Inscrite au seuil du livre de Segner, elle doit remplir le lecteur « d'un frisson sacré, qui doit disposer l'esprit à une attention solennelle » ; et l'on devine assez facilement que c'est là ce qui permet de l'associer, hyperboliquement, à la Loi biblique : la sentence d'Isis porte elle aussi sur l'imprésentabilité du méta-physique entendu comme vérité ou essence de la *phusis*. Elle fait écho au *physis kruptesthai philei* d'Héraclite. Elle présente qu'il y a de l'imprésentable.

Toutefois, et j'en viens donc à la métaphore, *si c'est une métaphore*, l'imprésentable est ici pensé comme l'indévoilable, et cela fait une grande différence.

Cela fait une grande différence parce que cette prosopopée de la nature en totalité ou de l'étant en totalité (c'est la totalité elle-même qui est indévoilable, c'est-à-dire l'unité de tout l'étant : son être) est aussi bien une prosopopée de la vérité. La sentence d'Isis n'est pas seulement un énoncé de vérité, c'est un énoncé de vérité sur la vérité⁴², c'est-à-dire sur le jeu du voilement et du dévoilement, de la présentation et de l'indévoilable. Elle est dans la forme, d'autre part bien connue : Moi, la vérité, je parle. C'est-à-dire en l'occurrence — mais n'est-ce pas toujours ainsi dès que parle la vérité ? — : Moi, la vérité, je dis la vérité sur la vérité. Et c'est pourquoi, sans doute, cette sentence est absolument sublime. Car c'est une sentence purement et simplement contradictoire. L'équivalent syntaxique, si l'on veut, d'un oxymore.

Qu'est-ce en effet que « dire la vérité » ? Par une contrainte immémoriale — au moins pour ce dont est capable la mémoire philosophique — et qui ne relève en rien d'une quelconque décision métaphorique, dire la vérité c'est dévoiler la vérité. Le dire-vrai, en ce sens, on le sait depuis Aristote parce que le paragraphe 7 B de *Sein und Zeit* l'a rappelé, est *apophantique* : il fait voir (ou paraître : *phainesthai*) à partir (*apo*) de ce dont il parle. Il rend manifeste ou patent, il dévoile. Le dire-vrai est le *logos aléthés*. Or ce qui se produit ici, avec la sentence d'Isis — et c'est probablement la raison pour laquelle elle a tant fasciné — c'est que disant la vérité sur elle-même, disant la vérité de la vérité et se dévoilant comme la vérité, la vérité (le dévoilement) se dévoile comme l'impossibilité du dévoilement ou la nécessité, pour l'être fini (mortel), de son voilement. Parlant d'elle-même, se dévoilant, la vérité dit

que l'essence de la vérité est la non-vérité — ou que l'essence du dévoilement est le voilement. La vérité (le dévoilement) se dévoile comme se voilant.

On se souvient de la jubilation de Hegel : elle éclate dans la description du passage, lui-même symbolique, du monde symbolique et sublime (l'Orient, l'Égypte) au monde de la première émergence de l'Esprit comme tel, c'est-à-dire de la conscience de soi : la Grèce. Ce passage est double : il se fait par la réponse d'Œdipe (celui qui sait) à l'énigme de la Sphinx⁴³. Mais il se fait aussi, héliotropiquement, par l'inscription du sanctuaire de la déesse Neïth à Saïs. Le soleil se lève en Orient. Il fait chanter la pierre (les statues du temple de Memnon). Mais lui, le soleil ou l'Esprit, est encore en Égypte enfermé dans la pierre, malgré l'apparition éphémère d'un culte solaire qui fera beaucoup rêver Freud. La Grèce en revanche est le pays du « grand midi », du soleil à son zénith. L'Esprit est sorti de la pierre : des inscriptions énigmatiques et des tombeaux. L'Occident philosophique commence avec cette sortie d'Égypte, cet arrachement au sombre empire pierreux des morts. Hegel cite l'inscription : « Je suis tout ce qui est, qui était et qui sera, etc. » Mais, dit-il, la sentence ajoute : « Le fruit que j'enfantai est Hélios (le dieu solaire). Et il commente :

Cette clarté (solaire) c'est l'Esprit, le fils de Neïth, la mystérieuse divinité nocturne. Dans la Neïth égyptienne, la vérité se voile encore. La solution, c'est l'Apollon grec. Voici sa sentence : « Homme, connais-toi toi-même⁴⁴ ».

La vérité de la vérité est le pur et simple dévoilement, la sortie simple de la nuit et le pur éclat du soleil. C'est l'apparition de l'Esprit, dans sa lumière, conscience de soi et sujet. C'est pourquoi, déchiffrant l'énigme, Hegel peut jubiler.

A l'inverse, dans la sentence telle que Kant la déclare sublime, il n'est pas question d'Hélios, et encore moins d'Apollon — la « solution ». Aucun soleil ne dissipe le voilement de la déesse, aucune conscience de soi ne dissout la contradiction du discours sur soi de la vérité. La sentence est laissée à sa paradoxale énigme, celle qui engendre, non la jubilation, mais un « frisson sacré ». *La vérité, en son essence, est non-vérité.*

Cette proposition — « La vérité, en son essence, est la non-vérité » — figure, on le sait, dans la deuxième des conférences de Heidegger sur « L'Origine de l'œuvre d'art⁴⁵ ». Elle survient très peu de temps avant que Heidegger en vienne à définir la beauté comme « l'éclat du paraître [*le Scheinen*] agencé dans l'œuvre » et comme « un mode, pour la vérité en tant que décellement, de se déployer en son essence ». En elle se résume l'analyse que conduit Heidegger sur la structure contradictoire de l'*a-létheia*, et qui est destinée à montrer qu'« il appartient à l'essence de la vérité comme être décelé [*Unverborgenheit*] de ne pas se donner sur le mode du double cèlement [*Verbergen*] ». Par « cèlement », ou « réserve » selon la traduction française, Heidegger entend l'essence de la *Lichtung*, de l'éclaircie ou de la clairière, de la « place vacante » ou de l'Ouvert, « où l'étant vient se tenir ». « L'éclaircie (...) est en elle-même à la fois réserve », cela veut dire : l'essence de l'*alétheia* est la *lèthè* (l'essence du dévoilement est le voilement) ; l'éclaircie elle-même, le dévoilement de l'étant, ne se donne pas. Ou si l'on préfère : l'ouverture à partir de laquelle seule l'étant paraît et se présente comme tel, cette ouverture elle-même — qui, « pensée à

partir de l'étant », dit Heidegger, est « plus étante » que l'étant — ne se présente pas, c'est-à-dire n'est pas sur le mode de ce qui est. L'ouverture, l'éclaircie, n'est rien d'étant : « Ce milieu ouvert n'est (...) pas circonscrit par l'étant, mais c'est lui, le milieu éclairant, qui entoure d'un cercle l'étant, tel le néant que nous connaissons à peine⁴⁶. »

Ce voilement du dévoilement, cette réserve de l'éclaircie, dit Heidegger, est double : elle est d'une part instabilité dissimulante [*Verstellen*] : de l'étant « se glisse devant l'étant », le voile, le donne pour ce qu'il n'est pas ; et c'est là l'origine de l'apparence et de l'erreur. Cette première réserve affecte l'étant dans ce qu'il est (*Washeit, quidditas*). Mais elle est d'autre part, et surtout — c'est-à-dire essentiellement — refus [*Versagen*], et elle affecte alors l'étant dans son être même, dans son « qu'il est » (*Dassheit, quodditas*) : « L'étant se refuse à nous jusqu'à ce point de simplicité et, en apparence, de pauvreté [*Geringste*] que nous ne rencontrons nulle part mieux que lorsque, d'un étant, nous ne pouvons plus dire : qu'il est. »

Ce refus est très exactement ce qu'énonce la sentence d'Isis : « nul mortel n'a levé mon voile ». Il est, si l'on veut, la finitude, mais à condition d'entendre la finitude comme « quelque chose de plus que simplement la limite de la connaissance ». Car il est, ajoute Heidegger, « le commencement de l'éclaircie de l'éclairé [*der Anfang der Lichtung des Gelichteten*] ». C'est-à-dire la condition de possibilité même du dévoilement. C'est pourquoi Heidegger peut écrire — et la « métaphore » du rideau de scène ne surgit là nullement par hasard :

La réserve peut être un refus, ou n'être que dissimulation. Nous n'avons jamais la certitude directe de savoir si elle est l'un, ou si elle est l'autre. La réserve se réserve et se dissimule elle-même. Cela veut dire : le lieu ouvert au milieu de l'étant, l'éclaircie, n'est jamais une scène rigide au rideau toujours levé et sur laquelle se déroulerait le jeu de l'étant. C'est bien plutôt l'éclaircie qui n'advient que sous la forme de cette double réserve⁴⁷.

Le temps n'y manquerait pas, il faudrait montrer comment tout ce développement réélabore de fond en comble, à partir de la prise en vue de l'*alétheia*, l'Esthétique transcendante. Car, posé que l'éclaircie n'est rien d'autre que l'ouvert, ce pur espace sans localisation ontique (ce vide, sera-t-il dit plus loin), Heidegger ajoute aussitôt : « L'être décelé de l'étant, ce n'est jamais un état qui serait déjà là, mais toujours un avènement [*Geschehnis*]⁴⁸. » C'est-à-dire la pure temporalité et, comme il apparaîtra ensuite, la pure historicité.

Or, c'est la question à laquelle il faut se tenir, de quoi y a-t-il « avènement » ? Réponse, elle va de soi : de l'éclaircie elle-même (de l'*alétheia*) comme réserve, du dévoilement lui-même en son essence. Comment se signale alors cet avènement, qui ne peut être en aucune façon parution ou présentation, qui outrepassé tout mode d'être de l'étant et qui pourtant arrive ou, comme nous disons, a lieu ? Il se signale en ce que l'étant, dans sa familiarité même, se trouve soudain comme « étrangé ». L'avènement est l'étrangement de l'étant : das *Un-geheuer*, sa dé-familiarisation :

Dans la circonscription la plus proche de l'étant, nous nous croyons chez nous [*heimisch*]. L'étant, y est bien connu, fiable, familier [*geheuer*]. Néanmoins, un perpétuel cèlement [une perpétuelle réserve] traverse l'éclaircie

sous la double forme du refus et de la dissimulation. Le familier, au fond, n'est pas familier ; il est dé-familiarisant⁴⁹.

On dira qu'il s'agit encore d'une « présentation négative ». Nullement. Heidegger, du reste, prévient toute méprise : après, quelques lignes plus bas, avoir dit que « la vérité, en son essence, est non-vérité », il précise : cette phrase « ne veut pas dire que la vérité soit, au fond, fausseté. Elle ne veut pas dire non plus, en une représentation dialectique, que la vérité n'est jamais elle-même, mais toujours aussi son contraire⁵⁰ ». L'étrangement ou la défamiliarisation de l'étant n'est aucune sorte de « présentation négative » — il ne faut pas se précipiter sur la *Un* de *Ungeheure*, pas plus que sur le *Un* de *Un-Wahreit* —, pour la simple raison que l'étrangement affecte le *présenté* et que c'est à partir de là que la présentation elle-même (le : qu'il y a de la présence), de façon absolument paradoxale, vient à se « présenter ». Ou plutôt, parce que le mot de présentation ne convient plus : advient. — Et c'est l'*Ereignis*.

Or cela, l'advenir de l'éclaircie comme réserve, l'advenir de l'*a-létheia* comme la défamiliarisation de l'être familier (décelé) de l'étant, c'est l'œuvre d'art, essentiellement, qui le produit. Tel est le « coup » ou le « choc » [*Stoss*] qu'elle provoque. Mystérieusement ajoutée à l'étant donnée, en supplément ou en *surcroît*, elle a le pouvoir insigne de se montrer comme créée et d'indiquer par là, à même l'étant qu'elle est, qu'il y a de l'étant :

Dans l'œuvre (...), ceci : qu'elle *est*, en tant que telle, est précisément l'extraordinaire [*das Ungewöhnliche*]. Et ce n'est pas que l'œuvre vibre encore sous l'événement [*Ereignis*] de son être créé ; c'est bien cet événement : que l'œuvre est en tant que cette œuvre, que l'œuvre projette au-devant d'elle et a toujours projeté autour d'elle.

Plus essentiellement l'œuvre s'ouvre, plus est éclatante [*leuchtend*] la singularité de ceci qu'elle est plutôt que de n'être pas. Plus essentiellement ce choc vient à l'ouvert, plus dépaysante [*befremdlich*] et unique devient l'œuvre. Ainsi, c'est dans la production [*Hervorbringen*] de l'œuvre que se trouve cette offrande [*Darbringen*] : « qu'elle soit ».

Plus solitairement l'œuvre, constituée en stature [*festgestellt in die Gestalt*], se tient en elle-même et plus purement elle semble délier tout rapport aux hommes, plus simplement le choc qu'une telle œuvre *soit* accède à l'ouvert et plus essentiellement la dé-familiarité [*das Ungeheuere*] fait éclat, faisant éclater ce qui jusqu'ici paraissait familier⁵¹.

Heidegger ajoute aussitôt que ce choc est sans violence : car, dit-il, « plus purement l'œuvre elle-même est soustraite [ou dérobée : *entrück ist* : c'est au fond une traduction possible du *lanthanein* grec] dans l'ouverture de l'étant qu'elle a elle-même ouverte, plus simplement elle nous dérange et nous pousse [*einrücken*] dans cette ouverture et, en même temps, hors de l'ordinaire. Suivre ce dérangement [*Verrückung*] signifie alors : transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir [*ansichhalten*] notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer courants en une retenue qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant dans l'œuvre ».

Dé-familiarité, dépaysement et dérangement, choc, simplicité, soustraction ou retrait, retenue : tout cela, on l'aura reconnu, c'est le lexique même du sublime (comme il est patent avec *das Ungeheure*) ou sa transcription dans l'idiome heideggerien. Mais il ne s'agit évidemment pas d'une simple affaire de lexique, encore qu'on ne puisse dire Heidegger innocent en matière de tradition lexicale. Ce que décrit ce texte, à sa manière et à une profondeur sans doute inconnue jusqu'à lui, c'est l'expérience sublime elle-même. C'est-à-dire très précisément ce qu'ailleurs, à propos de l'angoisse notamment ou de l'être-à-la-mort, Heidegger met au compte du comportement ek-statique du *Dasein* et de l'ek-sistence. Le choc que produit l'œuvre, c'est-à-dire l'étrangement de l'étant, est une telle extase ou un tel ravissement. Il est la « précipitation hors de soi », comme dit Burke⁵² que, de Longin à Boileau et de Fénelon à Kant, on a décrit comme l'émotion ou l'affect proprement sublime — à condition, dirait Heidegger, d'entendre ce *pathos* en son sens le plus strict.

Or qu'advient-il dans cette expérience ou dans cette épreuve ? Il advient que se présente, c'est-à-dire paraît, à même un étant qui « étrange » le tout de l'étant et selon son éclat ou son rayonnement propre, qu'il y a de l'étant et non pas rien. L'œuvre est cet étant absolument paradoxal (cet « être étant », comme dit *L'Introduction à la métaphysique*⁵³) qui né-antise l'étant afin de faire paraître et venir au jour, briller ou scintiller, l'être lui-même. L'œuvre ouvre la clairière, l'ouvert lumineux dans lequel, comme étant, elle se tient, et sur le fond (vide), le fond sans fond duquel vient à se manifester l'étant. L'œuvre présente l'*a-létheia*, le né-ant lumineux, mais d'une « obscure clarté », qui « est » l'être de ce qui est. Et c'est cela, la sublimité.

D'une certaine manière, et par un paradoxe de plus, Heidegger vérifie la détermination hégélienne du sublime : la manifestation de l'infini anéantit la manifestation elle-même. C'est exactement le mouvement qui traverse ces pages. Ou plutôt : ce le serait si, bien entendu, l'être pouvait se dire comme l'infini (ce qui est strictement impossible) ; mais surtout si Heidegger pensait la manifestation comme la présentation eidétique de l'étant, c'est-à-dire selon la seule prise en compte de la *Washeit* ou de la quiddité de l'étant. Ce que dé-familiarise l'œuvre ou ce que né-antise (mais précisément n'anéantit pas) la présentation de la présentation, c'est l'étant présenté, l'étant tel qu'il est, c'est-à-dire tel qu'il se présente ontiquement et, en effet, ne cesse de se découper sur le fond de l'étant en général. L'étant présenté, l'étant dans sa *Washeit*, n'est peut-être pensable, à jamais, que comme *eidōs*. L'étant présenté *se figure* toujours, s'instaure dans une stature, fait *Gestalt*. Et c'est bien ainsi du reste que Heidegger à son tour pense l'étantité de l'œuvre. Mais l'œuvre — et elle partage ce privilège insigne avec le *Dasein* — n'est pas seulement de l'étant. Elle est l'ouverture de ceci qu'il y a de l'étant. Dès lors, autrement dit, que c'est la *Dassheit* de l'étant qui est en jeu, la présentation comme configuration passe au second plan. Antérieurement à la découpe de tel ou tel étant, ou même à ce qu'on pourrait encore *imaginer* comme la découpe de l'étant en général sur le fond du néant (mais le néant ne fait justement pas un fond et l'étant *en général* ne se découpe pas : il n'y a de découpe qu'ontique), il y a le : « qu'il y a de l'étant ». C'est là ce qu'*offre*, en effet, l'œuvre ; mais cette offrande, ce *Darbringen*, dit Heidegger, est celle d'un pur paraître, *Scheinen* ou *phainesthai*, de la pure *épiphanie* de l'étant comme tel. Ce qui est, en tant qu'il est, ne se découpe pas mais brille et scintille dans la nuit sans nuit, dans l'outre-nuit du néant, qui est l'éclaircie même.

C'est pourquoi dans le motif de la réserve ou de la retenue (du retrait), dans l'accent porté sur la *lèthè*, il n'y a aucune négativité. Et c'est pourquoi l'appréhension « phantique » du sublime ne peut donner lieu, immédiatement ou à terme, à aucune dialectisation. Elle ne pose pas que le sublime est la présentation de ceci qu'il y a de l'imprésentable (c'est-à-dire, si je traduis bien : de l'étant négatif) ; elle ne postule aucune « présentation négative » ; elle pose simplement que *le sublime est la présentation de ceci qu'il y a de la présentation*. Il s'agit si l'on veut, encore que j'aie une certaine méfiance à l'endroit de ce terme, d'une compréhension « affirmative » du sublime, c'est à dire du « grand art ».

5.

Tout cela, bien entendu, Heidegger le reverse au compte du beau : la remontée du *was ist* au *dass ist*, du « ce qu'est l'étant » au « que l'étant est » signifie pour lui la remontée du beau dans sa détermination philosophique, eidético-esthétique, à une détermination plus originelle du beau. Encore une fois, cette pensée — elle-même proprement sublime — du sublime⁵⁴ ne veut rien savoir du sublime.

Et pourtant, c'est bien dans la pensée du sublime — une certaine pensée du sublime — que s'est maintenue la mémoire, même vague ou à demi oubliée, d'une compréhension du beau plus originelle que son interprétation platonicienne à partir de l'*eidōs-idéa*. C'est même à se demander si la pensée du sublime — une certaine pensée du sublime, mais qui pourrait bien être à son tour la pensée originelle du sublime — ne tient pas sa naissance (voire sa renaissance) du souci de retrouver, ou même tout simplement de trouver, ce qui est manifestement irréductible, dans le beau, à son appréhension eidétique : ce « je ne sais quoi », comme on sait, sans quoi le beau ne serait que beau, et qui est peut-être en effet, du moins il me semble, un éclat, une lumière extrême, la brillance même du paraître : l'*ekphrānestaton*.

C'est, je crois, ce qui se passe dans ce qui est resté pour nous le coup d'envoi de la pensée du sublime, c'est-à-dire dans le traité du pseudo-Longin. A condition toutefois de le lire, non pas comme un ouvrage de rhétorique, de poétique, voire — on l'a dit — de « critique » (ce qu'il est *aussi* du reste, incontestablement), mais bien comme un ouvrage *philosophique*, ou en tout cas illisible sans la supposition, sous chacun de ses énoncés fondamentaux, d'une visée philosophique précise, laquelle n'a du reste rien à voir avec le rappel occasionnel de telle ou telle banalité antique, venue du stoïcisme ou d'ailleurs⁵⁵.

Quelle est cette visée philosophique ? C'est de repenser, à partir du sublime, c'est-à-dire du grand, l'essence de l'art. Et de se demander par conséquent à quelles conditions le grand est possible dans l'art. On sait du reste que Longin se place dans une posture proprement moderne et qu'il mène cette interrogation sur les exemples du « grand art » grec (les Tragiques, Pindare ou Sappho, Thucydide, Platon) considéré comme à jamais révolu, « fini ».

La question initiale de Longin, très classiquement pour un traité de ce genre et en parfaite conformité avec les *topoi* hérités du socratisme, est en effet une question restreinte. Elle demande si le sublime relève, ou non, d'une *technè* particulière ; s'il y a, ou non, des « préceptes *techniques* » du sublime (II, 1). Dans cette première

question, *technè* est pris au sens étroit et faible de « savoir-faire » ; et l'on est dès le départ en droit de s'attendre à la traditionnelle collection d'exemples et de recettes — ce que d'ailleurs, pour une part, ce traité est bien —, puisque tout aussitôt Longin annonce sa thèse : oui, le sublime relève d'une *technè*, je ne suis pas de ceux qui disent que le sublime est inné, et donc rebelle à toute didactique : et je vais le prouver. Or dans ce départ, et tout simplement parce que Longin fait d'emblée fond sur l'opposition de l'inné et de l'acquis, résonne un tout autre sens de *technè*. L'inné, c'est en effet ce qui est *phusei* : c'est le don de nature ou l'œuvre de la nature (*ta phusika erga*) ; c'est par conséquent tout ce qui relève, dans l'art (dans la *technè*), de la *phusis* elle-même. Et l'on connaît ce problème : c'est le problème du génie, de l'*ingenium*, tel que, jusqu'à Kant et Nietzsche, il dominera la thématique du sublime.

Kant, on s'en souvient, définit ainsi le génie, c'est-à-dire l'artiste (du) sublime :

Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art⁵⁶.

Longin, à sa manière, ne dit pas autre chose. Non seulement sa définition du génie est la même : il parle de « grande nature » (*mégala phusis*, IX, 11 ; ou *mégalo-phuia*, XXXIII, 4), de dons ou de présents extra-ordinaires (*deina*), de dons du ciel (XXXIV, 4), etc. Mais surtout la relation qu'il établit entre *phusis* et *technè* est exactement du même type.

Que dit en effet Longin ? Ou plutôt : quel est le sens de sa démonstration ? C'est-à-dire : comment peut-il affirmer en même temps du sublime qu'il relève de la *phusis* (du génie) et d'une *technè*, sinon de la *technè* ? Comment peut-il au fond s'exposer à cet oxymore inscrit dans le titre même du paragraphe de la troisième *Critique* consacré au génie : « Les beaux-arts sont les arts du génie ? »

Longin procède en deux temps — je cite la très peu parlante traduction d'Henri Lebègue :

Qu'on veuille bien réfléchir à ceci : sans doute le plus souvent la nature dans les mouvements pathétiques et sublimes est à elle-même sa propre loi [*autonomon*] ; néanmoins, elle n'a pas l'habitude de s'abandonner au hasard et d'agir complètement sans méthode [*améthodon*]. Ce don naturel constitue la base et le principe de toutes nos productions ; mais pour ce qui est de la mesure, du moment opportun pour chaque point particulier et aussi de la pratique et de l'usage le plus sûr, c'est la méthode qui est apte à déterminer les limites et à les fournir. Les grands génies sont plus exposés au péril quand ils sont livrés à eux-mêmes, et quand, privés de discipline, d'ancre et de lest, ils se laissent aller à leur impulsion seule et à leur ignorante témérité. S'ils ont souvent besoin de l'aiguillon, le frein ne leur est pas moins nécessaire⁵⁷.

L'argument est donc tout d'abord : la *phusis*, s'agissant du sublime, est « autonome » — ce qui veut tout autant dire qu'elle « est à elle-même sa propre loi », que, comme l'entendra et le « traduira » Kant, c'est d'elle-même et par elle-même

qu'elle donne la loi (les règles) à l'art, puisque pour autant, dit Longin, elle n'est pas « sans méthode ». Le don naturel est donc réglé, méthodique, et le génie — comme tel — ne reçoit ses règles que de la « nature ». C'est pourquoi Longin peut dire que la *phusis*, je transcris littéralement, « s'est constituée en toutes choses comme le principe et l'élément archétypique de toute naissance [autè... prôton ti kai archétupon généséôs stoichéion epi pantôn huphestèken] ». Et c'est aussi pourquoi il renvoie à la « méthode », comme mode de la *technè*, tout ce qui relève simplement de l'accomplissement heureux ou réussi du don naturel : mesure, sens du moment opportun, sûreté dans la pratique : tout cela se calcule et s'apprend, comme dirait Hölderlin. Et il faut savoir calculer parce qu'il y a un danger qui menace le génie livré à lui-même : celui de trop en faire. Mais on voit du même coup que la *technè* n'est ici pensée que comme la régulation d'une puissance naturelle, un pouvoir de contrôle. Et c'est dans cette limite seule que l'art du sublime relève de la *technè*⁵⁸.

Mais qu'est-ce que cela veut dire, plus fondamentalement ? Ceci, qui forme le second temps de la démonstration :

Démosthène l'a déclaré : dans la vie ordinaire des hommes, le premier des biens est d'avoir du bonheur ; le second, qui n'est pas inférieur au premier, est de prendre de sages résolutions ; car, si ce dernier vient à manquer, c'en est fait du premier. On en peut dire autant du discours si [l'on met la nature à la place du bonheur et l'art à la place de la prudence. Il nous faut reconnaître, et c'est là le point capital, que seul l'art peut nous apprendre que certaines particularités de style ont la nature pour unique fondement. Si les détracteurs de l'art veulent, comme je l'ai dit, avoir égard à ces considérations, ils ne tiendront plus, je crois, pour une chose superflue et vaine la théorie exposée à ce sujet].

L'éditeur tient ce passage pour douteux : il n'apparaît que dans l'un des manuscrits (sur les douze à peu près, plus ou moins complets ou corrects, qui ont été conservés), et un manuscrit — il s'agit d'une copie du xv^e siècle, éditée pour la première fois en 1964 — où il se trouve que le texte de Longin est mêlé avec celui de *Problèmes physiques*, qu'on attribue à Aristote. Or non seulement la pensée qui se déploie ici est d'une absolue cohérence, mais il s'agit très certainement de l'une des plus sûres interprétations de la théorie aristotélicienne de la *mimèsis*, telle qu'on la trouve en effet, pour l'essentiel, dans le livre B de la *Physique* (194 a).

L'adage de Démosthène qui sert de point d'appui analogique à l'argument est celui-ci — c'est une des « banalités de base » de la sagesse antique : il y a deux biens : le premier, le plus haut, est le bonheur (*to eutuchein*) qui, comme son nom l'indique, ne dépend pas de nous ; le second, qui cependant n'est pas moins haut, est la sagesse dans la résolution, le jugement approprié sur l'existence : s'il vient à manquer, c'en est fait du premier. La structure ainsi dégagée est donc celle d'une *supplémentarité nécessaire* : tout don de la nature ou des dieux, tout sort favorable ne sont rien s'il n'y a pas, en plus, la bonne décision. Or cette même structure, dit Longin, règle le rapport entre *phusis* et *technè*. Conformément à ce que dit Aristote, la *technè* est littéralement pensée comme le *sur-croît* de la *phusis*, c'est-à-dire de l'apparaître (*phainen*) comme le croître, l'éclorre ou le s'épanouir (*phuein*) à la lumière. Dans les limites que lui impose le genre qu'il pratique, cette sorte de

« théorie de la littérature », cela s'énonce pour Longin de la manière suivante — là encore je transcris : « le fait même qu'il y ait l'une d'entre les choses qu'on trouve dans les discours qui dépend de la seule *phusis*, d'aucun autre lieu que de la *technè* il nous faut l'apprendre ». Autrement formulé : seul l'art (la *technè*) est à même de révéler la nature (la *phusis*). Ou encore : sans la *technè*, la *phusis* se dérobe, parce qu'en son essence la *phusis kruptesthai philei*, elle aime se dissimuler.

Cela, du reste, n'est pas seulement ce que laisse entendre *Physique B*, lorsqu'il est dit que la *technè* mène à terme la *phusis*. Mais c'est très exactement ce qu'il faut comprendre lorsque Aristote, au chapitre 4 de la *Poétique*, définit à propos de la poésie, de l'art poétique (*poiètikè*), ce qu'est la *technè*, c'est-à-dire la *mimèsis* : la représentation, si l'on entend proprement ce terme comme la présentification, le rendre-présent. Je m'inspire de la traduction de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot⁵⁹ :

L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles [*phusikai*]. Dès l'enfance les hommes ont, inscrits dans leur nature [*sumphuton*], à la fois le *mimesthai* — et l'homme se différencie des autres vivants en ce qu'il est le plus mimétique [*mimètikòtaton*] et qu'il produit [*poieitai*] ses premiers savoirs [*mathèseis*] par le biais de la *mimèsis* [*dia mimèseôs*] — et le plaisir aux mimèmes.

La *technè*, dont la poésie n'est qu'un mode, mais peut-être le plus haut si l'on entend bien ce qui est dit là, est la production (*poièsis*) du savoir (*mathésis*). Et peut-être comprendra-t-on ici que ce n'est pas arbitrairement que Heidegger traduit obstinément *technè* par *Wissen*. Ce savoir apparaît par le biais de la *mimèsis* en tant que la *mimèsis* est la faculté du rendre-présent en général, du représenter, qui veut dire : non pas reproduire au sens convenu, redupliquer, encore moins copier ou singer, sinon l'on verrait mal ce que le savoir vient faire ici. Mais qui veut dire : rendre présent ce qui a besoin d'être rendu présent, c'est-à-dire ce qui, sans cela, ne serait pas présent *comme tel* et resterait dissimulé, « crypté ». La *mimèsis*, autrement dit, la représentation, est la condition de possibilité du savoir *qu'il y a de l'étant* (et non pas rien), savoir qui ensuite, mais ensuite seulement, peut se monnayer en savoirs multiples de l'étant. A ce titre, et parce que la *mimèsis* définit le rapport de ce savoir avec la *phusis*, la *mimèsis* fait paraître, décèle la *phusis* comme telle. La *mimèsis* révèle la *phusis*, et c'est par ce pouvoir qui est le sien qu'on peut définir quelque chose comme ce que Martineau a raison d'appeler l'essence « apophantique » de la *technè*⁶⁰. Et c'est de cela, je crois, que Longin se fait l'écho lorsque, s'agissant de ce qui relève de la *phusis*, il dit que « d'aucun autre lieu que de la *technè* il nous faut l'apprendre [*ekmathein*] ». Un ancien savoir sur la *mimèsis* et sur la *technè*, sur l'essence de l'art, résiste dans Longin comme il résistait déjà, probablement, chez Aristote. Résiste doit s'entendre ici : résiste à l'interprétation platonicienne de la *mimèsis*.

C'est sur le fond d'une telle mimétologie que Longin entreprend de traiter du sublime. Mais pour cette raison même son traitement du sublime est d'une tout autre portée : ce n'est pas seulement la question du grand art qui est posée mais, dans la question du grand art, la question de la possibilité et de l'essence de l'art.

C'est ce qui explique tout d'abord que, de même que pour Kant, l'énigme fondamentale de l'art soit celle de la transmission du génie, c'est-à-dire si l'on veut de

l'histoire de l'art. Si ce qui, dans le sublime, relève de la *technè*, au sens restreint, et de la didactique est au fond peu de chose, et certainement pas l'essentiel ; et si d'autre part le grand art et le don inné du sublime sont tout de même *technè* au sens fort, c'est-à-dire au sens où la *technè* est ce don accordé par la *phusis* à l'homme pour elle-même apparaître, alors la question se pose de savoir comment vient ou s'éveille le génie, quelle est la voie (*hodos*) qui conduit au sublime et comment se forme la destination au grand.

La réponse, comme chez Kant, est elle-même énigmatique : ça ne s'explique pas, ou mal ; c'est-à-dire, on n'en sera pas surpris, par la *mimèsis* (mais cette fois au sens agonal) et la *zélôtis*, l'émulation, à l'égard des grands poètes du passé, des poètes « inspirés » du passé (à l'instar de la Pythie sur son trépied) ; du génie de ces poètes s'exhale comme de la faille de Delphes des effluves qui pénètrent l'âme des successeurs (XIII, 2-4). La transmission et la répétition du génie se fait donc par une sorte de (mystérieuse) contagion mimétique, mais qui n'est pas l'imitation. Comme tentera de l'expliquer Kant, des grandes œuvres d'art il ne faut pas user comme de modèles d'une imitation (*Nachmachung*) mais comme de pièces ou d'éléments d'une succession ou d'un héritage (*Nachfolge*). Mais « il est difficile, ajoutait-il, d'expliquer comment cela est possible. Les idées de l'artiste suscitent chez son disciple des idées semblables lorsque la nature a doté celui-ci d'une semblable proportion des facultés de l'âme⁶¹ ». Cela vaut bien la faille de Delphes ; mais, de fait, Kant explicite ce que veut dire Longin : la règle que le génie donne à l'art est intransmissible par voie de transmission normale, didactiquement, puisque : 1. ce n'est pas un concept (par définition, s'agissant du beau) ; 2. le génie ne sait pas ce qu'il fait ou en tout cas, à la différence d'un « cerveau » comme Newton, il est incapable de montrer comment ça se fait : « (...) aucun Homère ou aucun Wieland ne peut montrer comment ses idées riches de poésie et toutefois en même temps grosses de pensées surgissent et s'assemblent dans son cerveau ». La règle doit donc être « abstraite » des grandes œuvres, au contact desquelles le génie peut s'éveiller. Et un tel contact signifie seulement : « puiser aux sources mêmes où un créateur exemplaire puisait et emprunter seulement à son prédécesseur la manière de procéder⁶² ». Ce qui n'exclut nullement, pour Kant comme pour Longin, une agonistique très rigoureuse, avec ses scènes ou ses instances historiques : qu'aurait dit Homère, que dirait-il, et qu'en pensera la postérité ? (XIV, 1-3). Mais cette rivalité mimétique ne suppose aucun « pillage » ni, bien sûr, pas la moindre envie ou jalousie — pas un artiste sérieux ne peut s'amuser à ce petit jeu. Si *mimèsis* il y a c'est, de façon tout attendue depuis Platon, sur le mode de l'empreinte ou de l'impression (*apotupòsis*) que fait un bel *èthos*, une belle œuvre plastique ou un bel ouvrage (XIII, 4). L'énigmatique transmission du génie relève d'une typologie : peut être un génie celui que le grand art *impressionne*.

De là du reste, et de façon tout à fait conforme à Longin, Kant tire l'idée du *classique* en art :

Que l'on puisse louer à bon droit les œuvres des Anciens comme des modèles et qu'on nomme leurs auteurs classiques, comme s'ils formaient une certaine noblesse entre les écrivains, qui par son exemple donne au peuple des lois, c'est là ce qui semble indiquer des sources *a posteriori* du goût et réfuter l'autonomie de celui-ci en chaque sujet.

Cela dit clairement que les Anciens sont en fait les modèles *a priori* de l'art : il y a une sorte de transcendance des Anciens. Des œuvres, *a priori*, ont été conformes à l'universalité du jugement de goût. C'est arrivé une fois. Et c'est pourquoi sans doute l'art a touché, une fois, sa limite. Si l'on peut espérer de la science un progrès infini (c'est une affaire de « cerveau »), on ne peut, de l'art, rien attendre de tel :

Mais pour le génie l'art s'arrête quelque part, puisqu'une limite lui est imposée au-delà de laquelle il ne peut aller, limite qu'il a d'ailleurs vraisemblablement déjà atteinte depuis longtemps et qui ne peut plus être reculée ; en outre, l'aptitude propre au génie ne peut être communiquée et elle est donnée immédiatement à chacun en partage de la main de la nature ; elle disparaît donc avec lui, jusqu'à ce que la nature confère à un autre les mêmes dons ; et celui-ci n'a besoin que d'un exemple pour laisser se manifester de la même manière le talent dont il est conscient⁶³.

Mais aussi bien cette *limite* n'est en rien une *fin* de l'art, à la différence de ce qui se passe dans la version platonico-hégélienne de l'art. Le génie peut — toujours — se produire à nouveau. Il ne surpassera pas les Anciens mais il pourra — toujours — être aussi grand qu'eux : Wieland, dit Kant ; Hölderlin, dit Heidegger. Ou Trakl, ou George.

Mais il y a plus important, et de beaucoup. Du moment où la *mimèsis*, fondamentalement, est pensée comme « apophantique », deux conséquences s'ensuivent, apparemment contradictoires :

1. Pour autant que le sublime — le grand art — relève de la *technè*, au sens restreint, il faut bien, dit Longin, que la *technè* vienne en aide à la *phusis*, c'est-à-dire la corrige :

Quelqu'un a écrit que le Colosse manqué < le Colosse de Rhodes > n'est pas supérieur au Doryphore de Polyclète : il est aisé de lui répondre ceci entre beaucoup d'arguments : que ce que l'on admire dans l'art, c'est la perfection de l'exactitude [*to akribestaton*], et dans les œuvres de la nature, c'est la grandeur ; or l'éloquence est chez l'homme un don de la nature. Dans les statues on recherche la ressemblance [*to homoion*] avec l'homme et dans les discours, comme je l'ai dit, le surhumain [*to huperairon ta anthrōpina*]. Il convient toutefois (...) puisque l'absence de fautes constitue le plus souvent une qualité de l'art, et que le sublime (...) est l'œuvre du génie (...), d'appeler l'art à prêter partout aide à la nature⁶⁴.

Il faut donc modérer les excès du sublime. Mais cela veut évidemment dire aussi que l'art, la *technè* au sens restreint, n'est capable que de l'acribie, de l'exactitude de la perfection. En ce sens la *mimèsis* est interprétée comme *homoïōsis* : comme ressemblance. Dans les statues, ce qui est recherché c'est la ressemblance (*to homoion*) avec l'homme. Et cela définit en somme le beau comme l'aspect (l'*eidos*) sur le mode de la ressemblance. A l'inverse, par conséquent, dans le sublime (le grand art) une tout autre *mimèsis* est en jeu. Sans doute parce que le grand art est d'abord, pour Longin, l'art du *logos* ; et que par nature l'homme est essentiellement *logikon*, un être-parlant. Ce qui est recherché, c'est le surhumain, ce qui dépasse les

choses humaines : rien qui, par définition, puisse être reproduit. Le grand art n'a pas affaire à l'*eidos* parce qu'il n'a pas affaire, pour l'essentiel, au déjà vu, au déjà présent.

2. Dans le sublime comme tel (dans le grand art), l'art doit s'effacer. C'est ce que dit Longin à propos de l'hyperbate, cette figure qui « consiste dans un ordre qui dissocie les mots ou les pensées de leur suite coutumière et constitue, pour ainsi dire, le caractère le plus vrai d'une passion violente » (XXII, 1) :

Chez les écrivains supérieurs, l'imitation, grâce aux hyperbates, tend à se rapprocher des œuvres de la nature ; car l'art est alors à son point culminant quand il paraît être la nature, et celle-ci atteint son but lorsqu'elle enferme l'art sans qu'on l'y aperçoive.

Si je transcris : la *technè* accomplit sa fin quand elle semble être *phusis*, et la *phusis* réussit lorsqu'elle enferme la *technè* en la dissimulant au regard (*lanthanousan*). Cette proposition clôt tout un développement où Longin montre que l'hyperbate, la dissociation syntaxique, est appropriée à l'expression d'un *pathos* violent : colère, peur, indignation, jalousie, etc. Le *logos* en disruption révèle l'affect et le fait apparaître. Conformément à sa fonction apophantique, la *mimèsis* fait donc surgir la *phusis* elle-même, le *pathos* naturel. Mais dans cette révélation même ou cette présentification, dans l'apparition de la *phusis*, la *technè* s'efface : elle est la même chose que la *phusis* qu'elle révèle.

En décryptant la *phusis*, autrement dit, la *technè* s'encrypte : comme Longin l'indique d'un mot, c'est le jeu même de l'*alèthéia* ; et c'est bien pourquoi d'ailleurs le *logos* sublime pour Longin est le *logos* vrai, c'est-à-dire dévoilant. Ce paradoxe de l'effacement de la *technè* est évidemment inscrit dans l'oxymore constitutif du génie : art naturel. Et il entraîne cette logique hyperbolique que j'ai tenté de cerner ailleurs⁶⁵ : plus la *technè* s'accomplit, plus elle s'efface. Le comble de la *mimèsis* est dans son voilement et sa dissimulation. Tel est du reste peut-être ce qui fera dire à Kant que le sublime est dans la simplicité. Et tel est aussi bien peut-être ce que Hölderlin entendait par sobriété.

Or comment la *technè* doit-elle s'effacer ? C'est un problème, on le sait, qui retient Longin au titre de l'effacement de la figure (*schéma*) qui, dit-il, combat toujours ensemble avec le sublime et lui vient en aide. Mais l'usage des figures, ajoutait-il, est délicat parce que « l'artifice des figures est proprement suspect et éveille le soupçon de piège » (XVII, 1). C'est pourquoi « la meilleure des figures paraît (...) celle qui se cache [*dialanthanè*] et qui fait oublier son existence ». Peu importe ici l'exemple que Longin va chercher dans Démosthène. L'important est la question qu'il pose : « Qu'est-ce qui à cet endroit cache [*apékruptsé*] la figure ? » Et surtout, on s'en doute, la réponse qu'il donne : « C'est évidemment son éclat même [*dèlon oti tô phôti autô*]. » Car il enchaîne aussitôt, montrant ainsi que cette lumière ou cet éclat ne vient pas au hasard :

Il en est presque comme de ces lumières indécises qui disparaissent baignées par le soleil : les artifices de la rhétorique rentrent dans l'ombre quand la grandeur les environne de tous côtés. Il y a peut-être aussi dans la peinture quelque analogie : dans un tableau l'ombre et la lumière sont distribués parallèlement sur le même plan ; et cependant ce qui se présente

d'abord à la vue c'est la lumière, et non seulement elle acquiert du relief, mais elle se montre (*phainesthai*) beaucoup plus près de nous. De même dans le discours, le pathétique et le sublime, plus rapprochés de nous, grâce à une affinité naturelle et à leur éclat (*dia lamproteta*), se présentent toujours à nous avant les figures dont ils relèguent l'art dans une ombre qui semble le tenir caché (XVII, 2-3).

Cette lumière n'est en rien due, ici, au génie de la comparaison. Il faut la prendre littéralement : c'est la lumière sublime, c'est-à-dire la lumière qu'est le sublime, dès lors que le sublime est pensé dans sa vérité comme le décèlement, l'*alétheia* de ce qui est (*phusis*). La *technè* — la *mimèsis* — est l'illumination de la *phusis*, tel est, littéralement et dans tous les sens, la vérité du grand art. Et c'est bien pourquoi le grand art ne se voit pas — la lumière qu'il jette l'assombrit —, il ne fait venir à la présence, essentiellement, aucune « forme », « figure » ou « schème » ; il présente, s'imprésentant, qu'il y a de l'étant-présent. Et c'est un éblouissement.

Cette même lumière — l'éclat même de l'*ekphanestaton* — ne cesse de briller ou de fulgurer dans le texte de Longin. I, 4 : « Mais quand le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage » ; XXXIV, 4 (il s'agit de Démosthène) : « Il foudroie pour ainsi dire et il éblouit de ses éclairs les orateurs de tous les temps. Il serait plus aisé d'ouvrir les yeux en face de la foudre qui tombe que d'affronter d'un œil sec le chaos des passions qui se précipitent sans arrêt chez Démosthène » (66) ; « Les belles expressions, est-il encore dit, sont en réalité la lumière propre de la pensée [*phôs idion tou nou*] ». Ou bien encore — en IX, 13 — on dit d'Homère vieillissant, l'Homère de l'*Odysée* (lui, auparavant, le génie par excellence), qu'il est comparable au soleil couchant.

On pourrait multiplier les exemples. Le sublime se dit par la lumière et l'éclat. Et il se dit si bien de cette manière que, par deux fois, et deux fois notables (la tradition les a notées), il s'en trouve exemplifié.

Une première fois, c'est dans l'exemple (resté fameux jusqu'à Hegel) du *Fiat lux* de la Genèse. C'est-à-dire l'exemple de cette sorte de performatif absolu qui a pour seule visée : que ce soit ; et où Dieu se révèle être le principe (*archè*) en ce qu'il est précisément le *logos apophantikos* : le dire de la parution ou de l'épiphanie pure, puisque c'est la lumière elle-même qui paraît comme ce à partir de quoi se présente tout visible.

Une deuxième fois c'est lorsque Longin, dans une longue digression, en apparence, ouverte par l'éloge de Démosthène que je rappelais il y a un instant (Démosthène, c'est la foudre), rassemble en réalité ses thèses sur le sublime : la supériorité du sublime sur le beau tient à ceci qu'il répond à notre destination. La *phusis*, dit Longin, ne nous considère pas comme un vivant bas et vil mais comme un vivant destiné à la grandeur : elle nous a introduit dans la vie et le tout du monde comme dans quelque grande panégyrie pour contempler (*thèaomai*) tout ce qui se passe en elle (XXXV, 2). L'homme est là, autrement dit, pour que le tout de l'étant soit pris en vue. Et c'est pourquoi, ajoute Longin, elle a fait naître (*énéphusen*) en nos âmes un *érôs* invincible pour tout ce qui est éternellement grand et pour tout ce qui est plus divin (*daimoniôteron*) que nous.

Que veut dire ici Longin ? De quoi s'agit-il dans cet *érôs* invincible ? De ceci que le tout de l'étant ne suffit pas à la *théôria* ni à la *dianoia* de l'homme : « Pas même

en son tout, le monde [*ho sumpas kosmos*] ne suffit à l'élan [*épiholè*] de la théorie et de la pensée humaines » (XXXV, 3). L'homme est un être métaphysique ou plus exactement, parce que Longin se fait une trop haute idée de la *phusis* (il la pense effectivement comme l'être), un être métacosmique, c'est-à-dire métaontique. Et l'*érôs*, ici, qui du reste se mêle d'*agôn* (de violence, et non simplement d'émulation), est strictement ce que Heidegger a pu définir comme la transcendance du *Dasein*. Comme le dit Longin, les *épinioiai* de l'homme, ses pensées qu'il projette au-devant et au-delà de lui outrepassent souvent les bornes de ce qui nous entoure. Et c'est à cela que se reconnaît ce pour quoi nous sommes nés.

C'est là que fait irruption une deuxième lumière, un feu plutôt, qui n'est pas autre chose que le feu de la *phusis*. Je suis bien obligé, là, de modifier un peu la traduction de Lebègue :

C'est pourquoi, agis en quelque sorte par la *phusis*, ce ne sont pas devant les petits fleuves que nous sommes frappés d'étonnement, en dépit de leur transparence et de leur utilité, mais devant le Nil, l'Ister ou le Rhin, et bien plus encore devant l'Océan ; la petite flamme allumée par nous, qui conserve la pureté de son éclat, nous frappe moins que les feux du ciel, bien que souvent l'obscurité les atteigne et elle mérite moins notre étonnement et notre admiration que les cratères de l'Etna, car ses éruptions lancent du fond de l'abîme des pierres, des blocs entiers de roche et parfois répandent des fleuves d'un feu né de la terre et qui n'obéit qu'à sa propre loi (XXXV, 4).

C'est cela même, l'*ekphanestaton*. Dont on voit, j'imagine qu'il est inutile d'y insister, que Hölderlin en aura gardé mémoire.

Longin conclut : « Si ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée, en revanche l'étonnant, pour lui, est toujours le paradoxe ». *To paradoxon* : cela, normalement, ne se traduit pas. Je traduirai cependant : *das Unheimliche*, pensant évidemment à l'usage heideggérien du mot ; mais aussi à cette célèbre définition de Schelling : « On appelle *unheimlich* tout ce qui devrait rester secret, voilé, et qui se manifeste. »

6.

L'*ekphanestaton*, une certaine interprétation au moins de l'*ekphanestaton*, aura donc fait l'enjeu du sublime. Et l'*ekphanestaton* aura pu faire un tel enjeu parce qu'on aura quand même su, ici ou là, par l'effet peut-être d'une sorte d'outre-mémoire de ce qui n'avait jamais été proprement dit ou pensé, que cette outre-lumière (c'est une traduction pour *ek-phanestaton*) est l'étrange clarté de l'être lui-même, « bien que souvent l'obscurité l'atteigne », sa nuit sans nuit éblouissante — comme l'éclair, chez Hölderlin en est un signe (mais aussi ce qu'il appelle la « sobre clarté »). Parce que donc on aura pensé, ici ou là, que le « grand art » regarde à cela même, ce qui suppose bien, d'une manière ou d'une autre, qu'on en soutienne la vue, encore que ce ne soit peut-être jamais une affaire de simple vision. La *Lichtung*, la clairière ou l'éclaircie du paraître, est au-delà de toute lumière.

Cela, un penseur contemporain de Heidegger — à sa manière à lui, en apparence théologico-métaphysique — l'a exprimé avec une rare rigueur dans un texte que,

pour bien des raisons, Heidegger ne pouvait pas ne pas avoir lu et avec lequel en tout cas « L'Origine de l'œuvre d'art » entretient des rapports que je dirai troublants. Je veux parler de Walter Benjamin et de son essai sur *Les Affinités électives* de Goethe. J'arrache à leur contexte ces quelques phrases où tout est dit. Je les donne simplement à lire, ou à entendre. Pour finir :

Tout ce qui est essentiellement beau est lié de façon constante et essentielle au paraître, mais à des degrés infiniment variés. Cette liaison atteint au plus haut point partout où la vie est plus manifeste, et précisément ici [dans le roman de Goethe] sous le double aspect d'un éclat [*Schein*] qui triomphe ou qui s'éteint. Car il n'est aucun vivant, à mesure même que sa vie est plus haute, qui ne soit soustrait au domaine du beau essentiel, et dans sa stature [*Gestalt*] se manifeste pour cette raison, le plus souvent, l'essentiellement beau comme paraître. Vie belle, beau essentiel, beauté du paraître, ces trois choses n'en font qu'une.

(...)

... sans être lui-même paraître, le beau n'est essentiellement beau qu'aussi longtemps qu'il maintient son lien au paraître. Ce paraître est son voile, car son essence même impose à la beauté de n'apparaître que voilée.

(...)

La beauté n'est pas une apparence [*Schein*], elle n'est pas le voile qui couvrirait une autre réalité. Elle n'est pas phénomène [*Erscheinung*], mais pure essence, une essence qui pourtant ne demeure elle-même qu'à condition de garder son voile. Partout ailleurs, l'apparence peut tromper, mais la belle apparence est le voile tendu devant ce qui exige, plus que tout, d'être voilé. Car le beau n'est ni le voile ni le voilé, mais l'objet même sous le voile. Dévoilé, cet objet resterait indéfiniment inapparent (...) Dans le cas du beau, il faut aller plus loin et dire que le dévoilement lui-même est impossible (...) Puisque le beau est la seule réalité qui puisse être essentiellement et voilante et voilée, c'est dans le mystère que réside le divin fondement ontologique de la beauté. En elle le paraître est donc justement ceci : non point un voile inutilement jeté sur les choses en soi, mais le voile que doivent revêtir les choses pour nous.

(...)

Parce qu'en elle voile et voilé sont un, elle n'a de valeur essentielle que là où la nudité et le voilement ne font encore qu'un, c'est-à-dire dans l'art et dans les phénomènes simplement naturels. A mesure, au contraire, que cette dualité s'exprime de façon plus évidente, pour atteindre finalement, chez l'homme, à sa plus grande force, on voit de mieux en mieux que, dans une nudité sans voiles, l'essence même de la beauté cède la place et que le corps nu de l'être humain atteint à un niveau d'existence qui transcende toute beauté : le plan du sublime, car il ne s'agit point d'une œuvre faite de main d'homme [*Gebilde*], mais de l'œuvre même du Créateur.

(...)

Seule la nature, tant que Dieu y consent, conserve son secret. C'est dans l'essence du langage que la vérité se dévoile. Lorsque le corps humain est mis à nu, c'est signe que l'homme lui-même paraît devant Dieu⁶⁷.

1. *Critique de la Faculté de juger (C.F.J.)*, traduction Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 110.
2. *C.F.J.*, p. 146.
3. Voir en particulier Jacques Derrida, « Economimésis » in *Mimesis désarticulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
4. *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
5. « L'Offrande sublime », *Po&sie* 30, 1984.
6. *Nietzsche I*, traduction Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p. 75 sq.
7. *Ibid.*, p. 77.
8. *Ibid.*, p. 111 et « L'Origine de l'œuvre d'art », *passim*.
9. *Nietzsche I*, p. 78 (Je modifie un peu la traduction).
10. *Ibid.*, p. 78-79.
- 10 bis. Ailleurs, le propos de Heidegger va lui-même dans ce sens. Par exemple : « Il n'est pas certes niable que l'interprétation de l'être comme *idéa* résulte de l'expérience fondamentale de l'être comme *φύσις*. Elle est, pour ainsi dire, une suite nécessaire de l'essence de l'être conçu comme le *paraître s'épanouissant [als des aufgehenden Scheinens]*. Il n'y a rien là qui indique un éloignement, voire un déclin, à partir du commencement. Il s'en faut de beaucoup. Mais lorsque ce qui est une suite de l'essence est soi-même promu comme essence, et se met ainsi à la place de l'essence, que se passe-t-il ? C'est alors le déclin, et celui-ci, de son côté, produit nécessairement d'étranges conséquences. C'est ainsi que cela s'est passé. Ce qui reste décisif, ce n'est pas que la *φύσις* ait été caractérisée comme *idéa*, c'est que l'*idéa* s'installe comme l'interprétation unique et déterminante de l'être ». (*Introduction à la métaphysique*, traduction G. Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 186).
11. « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962-1980, p. 61-62 (Je modifie la traduction).
12. Jean-Marie Pontevia, *Tout a peut-être commencé par la beauté*, Bordeaux, William Blake and Co, 1985, p. 14-19.
13. Dans « L'Origine de l'œuvre d'art », cela vaut essentiellement pour « l'Imagination comme faculté de l'âme » (p. 82 : en dériver l'essence de la *Lichtung* ne permet sans doute pas de la penser avec « une portée suffisante ») et pour le beau défini simplement comme objet de plaisir (Postface, p. 92). Jacques Derrida fait remarquer dans « *Parergon* » (*La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 42 et 54) la proximité de cette réserve avec la réserve hégélienne : pour Hegel comme pour Heidegger la troisième *Critique* demeure une « théorie de la subjectivité et du jugement ».
14. Les deux moments qui succèdent, Wagner et Nietzsche, sont évidemment compris dans cette clôture.
15. « La doctrine du beau chez Kant. Son interprétation erronée par Schopenhauer et Nietzsche », *op. cit.*, p. 101 sq.
16. *Ibid.*, p. 104.
17. Le même texte, dans une première version, fait l'essentiel du quatrième moment que Heidegger, dans le cours sur Nietzsche, retient au nombre des moments fondamentaux de l'histoire de l'esthétique, *op. cit.*, p. 82-83.
18. *Op. cit.*, p. 91.
19. *Op. cit.*, p. 82 (Je modifie un peu la traduction).
20. *Ibid.*, p. 83.
21. *Ibid.*, p. 78.
22. Il est vrai que Heidegger, lui, accepte la cathédrale de Bamberg et même, très probablement, Dürer (« L'Origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 43 et 79).
23. Le traitement heideggérien de Wagner est accablant. En 1936, le sens d'une telle condamnation ne devait échapper à personne. Malgré tout, l'entreprise de Wagner est reconnue dans son principe, c'est-à-dire son « souci de sauvegarder l'essentialité de l'art dans l'exis-

tence » : au-delà de son aspect simplement sommatif, l'œuvre d'art intégrale a le mérite de se vouloir « une célébration de la communauté du peuple : la religion même ». Ce qui sauve Wagner, autrement dit, c'est son projet *artístico-politique*. Ce qui le condamne, c'est que ce projet ne soit qu'*esthétique-politique* (en quoi il préside, à juste titre, au projet national-socialiste lui-même). Entre Hegel (la religion) et le post-romantisme (la communauté (*Gemeinschaft*) du peuple), la voie est la plus étroite possible.

24. *Op. cit.*, p. 70-71. Je fais là allusion au travail sur le trait (*Riss*) ouvrant-éclairant par lequel l'œuvre peut se définir en quelque sorte comme l'*archi-inscription* du combat (discordie ou différend) entre terre et monde (*physis* et *techné*, cryptophilie et dévoilement, réserve et éclaircie), qui est le combat même qu'*est* la vérité, travail où se réélabore de fond en comble le concept (aristotélicien) de *mimésis* et où Heidegger tente de gagner une détermination de la figure ou de la stature (*Gestalt*) antérieure à la saisie eidétique de l'étant comme tel. Que le mot *Gestalt* ne puisse être évité et que l'œuvre soit dans ce contexte expressément pensée à partir du *Ge-Stell* (qui sera vingt ans plus tard le mot pour dire l'essence de la technique) indique avec assez de précision à quel point ce travail est précaire (ce qui ne prétend nullement dire quoi que ce soit sur une éventuelle surdétermination eidétique de la thématique du trait et de la trace).

25. Et non plus comprise, selon la grandeur initiale, comme *savoir*. Heidegger, après avoir une fois de plus récité le déclin de cette première compréhension, note en passant qu'« il suffit de savoir que la distinction de *matière* et de *forme* émane du domaine de la fabrication de l'ustensile, qu'elle n'a pas été originellement acquise dans celui de l'art au sens strict (...) mais n'y a été qu'ultérieurement appliquée ». La détermination eidétique de l'étant est contemporaine de l'interprétation laborieuse de la *techné*.

Par là probablement s'explique que tout l'effort de Heidegger depuis le Discours de rectorat (c'est-à-dire depuis l'engagement, en mode nietzschéen, de l'ontologie fondamentale dans le projet esthétique-politique du nazisme) consiste à arracher la *techné* à l'*Einbilden*, à la formation et à l'imagination par où Heidegger pense, au fond depuis *Sein und Zeit*, la transcendence du *Dasein* comme *Weltbildung* : formation (imagination) du monde. En ce sens, pour paraphraser l'une de ses formules, le *Riss* (l'archi-trait) de « L'Origine de l'œuvre d'art » est le négatif, au sens photographique, du *Bild* de *Vom Wesen des Grundes*. Ce qui est là sollicité, difficilement, c'est le schématisme kantien, c'est-à-dire l'imagination transcendantale pensée comme *techné*. D'où l'essai, dans « L'Origine de l'œuvre d'art », pour rapporter l'essence de la *techné* à la langue, au mythe et à la poésie (*Sprache, Sage, Dichtung*). L'essence de l'art est la *Dichtung* parce que la *Dichtung* atteste que l'art n'est pas simplement l'imagination de l'étant. Il en est la révélation, ce qui est tout différent.

26. C'est ce que montre parfaitement l'interprétation de Kant proposée par Éliane Escoubas : « Kant ou la simplicité sublime », *Po&sie* 32, 1985.

27. Cela ne veut surtout pas dire qu'il n'y a pas d'esthétique kantienne. Je me vois contraint ici — une fois n'est pas coutume — de m'opposer à l'argument de Nancy. Celui-ci écrit, dans « L'Offrande sublime » : « (...) c'est l'esthétique, comme discipline philosophique régionale, qui est récusée dans la pensée de l'art que le sublime a saisie. Kant est le premier à faire droit à l'esthétique au sein de ce qu'on peut nommer une "philosophie première" : mais il est aussi, et pour cette raison même, le premier à supprimer l'esthétique comme partie ou comme domaine de la philosophie. Il n'y a pas d'esthétique kantienne, on le sait désormais. Et il n'y a pas, après Kant, de pensée de l'art (ou du beau) qui ne récusé l'esthétique, et qui n'interroge dans l'art autre

chose que l'art... ». — Je ne suis pas sûr tout d'abord qu'après Kant, il n'y ait pas de pensée de l'art « qui ne récusé l'esthétique, et qui n'interroge dans l'art autre chose que l'art » : Schiller, ou Hegel, par exemple, ne la récusent pas un seul instant, et même la contre-esthétique de Nietzsche, l'esthétique virile (c'est-à-dire l'esthétique du point de vue du créateur) reste par définition une esthétique. Cela veut dire qu'« interroger dans l'art autre chose que l'art » n'est peut-être pas un critère suffisant : plus Hegel ordonne l'art à la présentation de la vérité (de l'Idée, de l'Esprit, de l'Absolu, etc.), plus il affirme l'autotélie de l'art, et plus il voue l'esthétique à la saisie de l'art en son essence. Le mouvement est sans doute équivoque si, en raison même de la logique de l'essence, l'art n'est de cette manière — explicitement — appréhendé que dans sa fin (*telos* et achèvement). Mais c'est aussi bien, pour Hegel, la condition de possibilité de toute esthétique. — Je ne conteste pas par là que « c'est l'esthétique, comme discipline philosophique régionale, qui est récusée dans la pensée de l'art que le sublime a saisie ». Je le conteste d'autant moins qu'en ce qui concerne Hegel on peut difficilement parler de « pensée de l'art que le sublime a saisie ». Je crois cependant les choses un peu moins simples. Pour Kant en tout cas une telle récusation, si elle a lieu, est interne à l'esthétique elle-même. Certes le geste de Kant, s'emparant du titre de Baumgarten pour désigner une philosophie première, n'est en rien indifférent — ne serait-ce que par le contraste qu'il fait avec le geste mou de Hegel se résignant, faute de mieux et vu l'usage dominant, à intituler « Esthétique » la science ou la philosophie de l'art. Mais ce geste de Kant, s'il n'est pas indifférent, c'est eu égard au sésme qu'il provoque dans la dite philosophie première : dans l'ontologie. Eu égard à l'objet de la première partie de la *Critique de la faculté de juger*, il est (plutôt) indifférent : une théorie du jugement de goût est pleinement ce qu'on appelle au XVIII^e siècle une esthétique. Le titre (le nom) ne fait rien à l'affaire (au concept). Au reste l'Analytique du beau, comme celle du sublime, se déploie au titre de l'« Analytique de la Faculté de juger esthétique », et donc à celui de la « Critique de la faculté de juger esthétique », et elles ne sont pas pour rien une théorie du plaisir pris à l'objet beau ou de l'affect (de l'émotion) sublime. Il y a bel et bien une esthétique kantienne, systématique et complète. — En somme je ne parlerais pas de « récusation » de l'esthétique, mais d'un effondrement de l'esthétique : le sublime abîme l'esthétique, en défonce le sol même. Et j'ajouterais : que l'esthétique s'effondre, en ce sens, au touché du sublime, ne vaut pas pour le sublime en général : toute une pensée du sublime, de l'excès du beau, s'accommode aisément de l'esthétique (Burke, exemplairement).

28. Le terrible (*das Schreckliche*) est, dans la tradition, par exemple Burke, un mot pour le sublime. Cela vient peut-être de ce que Vasari, ne sachant pas de quelle façon qualifier la grande statue de Michel-Ange, le « Moïse » en particulier, fit — dit-on le premier — usage (esthétique) de ce mot. Il l'empruntait aussi bien à la tradition ouverte par Longin.

29. *Esthétique I*, traduction S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944, p. 76.

30. *Leçons sur la philosophie de la religion*, traduction J. Gibelin, Paris, Vrin, 1972, II-2, p. 61.

31. Ainsi par exemple lorsque Hegel condense son interprétation du rapport (sublime) que la Genèse instaure entre Dieu et sa création dans cette formule : « Dieu puissant dans le faible ».

32. *Op. cit.*, p. 63.

33. Jean-Joseph Goux, « Moïse, Freud, la prescription iconoclaste », in *Les Iconoclastes*, Paris, Le Seuil, 1973.

34. « Grâce et dignité », traduction E. Martineau, *Poésie 11*, 1979, p. 31.

35. « Le Moïse de Michel-Ange » in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction M. Bonaparte et E. Marty,

Paris, Gallimard, 1933, p. 36.

36. *Op. cit.*, p. 31.

37. Cette description s'inspire de l'analyse par Winckelmann du *Laocoon*, que Schiller avait citée dans l'essai « Sur le pathétique ». Pour des raisons qui tiennent à la problématique et à l'économie interne de « Grâce et dignité », Schiller ne présente pas cette description comme celle d'une œuvre d'art. Schiller, toutefois, renvoie en note aux essais « Sur le pathétique » et « Du sublime ».

38. *Op. cit.*, p. 32.

39. *Du sublime*, XXXV : « ...l'étonnant < pour les hommes > est toujours le paradoxe [*to paradoxon*] ».

40. *Op. cit.*, p. 40.

41. C'est, me semble-t-il, le deuxième cas exemplaire de ce qui arrive à la figure de Moïse lorsqu'elle entre dans l'art sous la surveillance du discours esthétique. Il y a manifestement échec. Mais peut-être le combat mené contre la « forme opéra » par Schönberg est-il à son tour sublime. C'est ce que donne à penser la version filmée de Straub en ce qu'elle intègre, sous la forme d'un dialogue simplement parlé, le livret du troisième acte que, contrairement à ce qui s'était passé pour les deux premiers, Schönberg avait écrit indépendamment de la musique. Cette immense rupture qui ouvre sur l'une des rares scènes, sinon l'unique scène, peut-être, d'une tragédie moderne, jette rétrospectivement un jour nouveau sur l'œuvre et la fait du coup osciller entre l'oratorio (sacré) et la tragédie, voire le poème didactique (c'est-à-dire philosophique), ces trois modes selon Kant (*C.F.J.*, § 52) de « présentation du sublime », « pour autant » qu'une telle présentation « appartienne aux beaux-arts ». — J'essaierai d'en parler ailleurs.

42. Et de fait toute l'époque spéculative la comprend ainsi.

43. Je me permets de renvoyer à mon essai, « Le dernier philosophe » in *L'imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986.

44. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduction Gibelin, Paris, Vrin, 1945, p. 198.

45. *Op. cit.*, p. 59-60.

46. *Ibid.*, p. 58 (Je modifie la traduction pour les besoins de l'exposition).

47. *Ibid.*, p. 59.

48. On sait que dans les éditions suivantes de ce texte, Heidegger a explicitement re-maqué ce *Geschehnis* comme *Ereignis*.

49. *Das Geheure ist im Grunde nicht geheuer*. Wolfgang Brokmeier n'a évidemment pas tort de traduire : « L'assuré, au fond, n'est pas assuré ; il n'est pas rassurant du tout » (*ibid.*, p. 59).

50. *Ibid.*, p. 60.

51. *Ibid.*, p. 73-74. (Je modifie un peu la traduction.) W. Brokmeier traduit : « ... et plus essentiellement l'énormité fait éclat, faisant éclater ce qui jusqu'ici paraissait normal. »

52. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction E. Lagetie de Lavaisse, Paris, Vrin, 1973, II, 4, p. 111.

53. *Das seiende Sein*, *op. cit.*, p. 166.

54. C'est là l'effet propre de contamination qu'entraîne la pensée du sublime, tel que l'ont révélé Neil Hertz (« Lecture de Longin », *Poétique 15*, 1978) et Michel Deguy (voir note suivante). La poésie sublime, dit Michel Deguy « fait ce qu'elle dit ».

55. Seul Michel Deguy, à ma connaissance, par son écoute attentive du grec, a rendu ses droits à la pensée de Longin (« Le Grand-Dire » in *Poétique 58*, 1984). C'est lui, en l'occurrence, qui m'a ouvert la voie que je vais suivre ici.

56. *C.F.J.*, § 46.

57. *Du sublime*, II, 2 ; texte établi et traduit par H. Lebègue, Paris, « Les Belles Lettres », 1965, p. 4.

58. Un peu plus loin (VIII, 1), à propos des cinq sources du sublime, Longin utilisera la même logique :

ces cinq sources, expliquera-t-il, « présupposent comme fondement commun le talent oratoire, sans lequel il n'y a absolument rien ». Plus précisément, il y a un *proupo-keimènon* qui est la *dunamis* dans le parler, la faculté (*Kraft*, au sens de Kant) ou le pouvoir de parler. Et c'est cela le don. C'est la raison pour laquelle, ensuite, il faut distinguer parmi les dites sources entre celles qui relèvent de la *phusis* (la disposition à la pensée élevée et la disposition au pathos véhément et enthousiaste) et celles qui relèvent de la *technè* : le façonnement des figures (des *schèmata*), la diction (*phrasis*) noble et l'agencement (*sunthesis*) « en vue de la dignité et de l'élévation du style ». La pensée de Longin est du reste si ferme sur ce point que, beaucoup plus tard (XXXIX, 1 et 3), l'élément principal de la *sunthesis*, l'harmonie, pensée sur le modèle de l'harmonie musicale comme harmonie du langage, agencement de mots, est dit être innée chez l'homme (c'est d'ailleurs ce qui explique la puissance de ses effets : elle touche l'âme).

59. Aristote, *La Poétique*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 43.

60. Je partage ici sans réserve la conclusion d'Emmanuel Martineau dans son essai « Mimèsis dans la " Poétique " : pour une solution phénoménologique » (1975, paru dans *La Revue de métaphysique et de morale*; cf. également les essais touchant l'art dans *La Provenance des espèces*, Paris, P.U.F., 1982). Je dois indiquer d'ailleurs, outre la lecture de « L'Origine de l'œuvre d'art » et de l'article de Jean Beaufret « Φύσις et τέχνη », (in *Aletheia* nos 1-2), que c'est à partir de la même phrase de *L'Introduction à la métaphysique*, citée par Marti-

neau *in fine*, que j'ai commencé à avoir accès au texte de la *Poétique*. Cette phrase dit : « Ainsi donc c'est la τέχνη qui caractérise le δεινόν, le faire-violence, quant à son trait fondamental et décisif ; car le faire violence [*Gewalt-tätigkeit*] est l'user-de-violence [*Gewalt-bräuchen*] contre la sur-dominance < de l'être > [*gegen das Ueber-wältigende*]; c'est le combat du savoir qui acquiert de faire passer l'être antérieurement fermé < en lui-même > dans l'apparaître en tant que l'étant » (*op. cit.*, p. 166. Je modifie la traduction).

61. *C.F.J.*, p. 47.

62. *C.F.J.*, p. 32.

63. *C.F.J.*, p. 47.

64. XXXVI, 3-4. — Deguy traduit, partiellement mais justement : « ce qu'on admire dans l'art [*epi technè*], c'est le plus acrobatique [*to akribestaton*], et dans les œuvres de la nature [*ton phusikòn ergòn*], c'est la grandeur [*megathos*]. Or par nature [*phusis*] l'homme est du logique [*logikon*] (...) dans les dires on cherche ce qui dépasse les choses humaines ».

65. Je me permets de renvoyer à *L'Imitation des Modernes*, Paris, Galilée, 1986.

66. Démosthène est du reste placé sous le signe de Phoïbos (Apollon) : XVI, 2 : « Mais tout à coup, comme animé d'un souffle divin, et pour ainsi dire possédé de l'esprit de Phébus, il profère ce serment au nom des héros de la Grèce, etc. »

67. « *Les Affinités électives* » de Goethe in *Mythe et violence*, traduction M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 250-255. (Je modifie légèrement la traduction.)