Scènes de la vérité : Michel Foucault et le théâtre

Arianna Sforzini

▶ **To cite this version:**

Arianna Sforzini. Scènes de la vérité : Michel Foucault et le théâtre. Philosophie. Université Paris-Est; Università degli studi (Padoue, Italie), 2015. Français. NNT : 2015PESC0023 . tel-01281743

HAL Id: tel-01281743
https://theses.hal.science/tel-01281743

Submitted on 2 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL

ÉCOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIÉTÉS »

en co-tutelle avec

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DOTTORATO DI RICERCA IN FILOSOFIA POLITICA E STORIA DEL PENSIERO POLITICO

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL

et de

DOTTORE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Titre :

SCÈNES DE LA VÉRITÉ.
MICHEL FOUCAULT ET LE THÉÂTRE

Discipline :
Philosophie

Thèse présentée et soutenue publiquement par **M.me Arianna SFORZINI**
le 3 décembre 2015
à l'Université Paris-Est Créteil

Directeurs de Thèse : **M. Guillaume le Blanc et M. Sandro Chignola**

Jury :
M. Sandro CHIGNOLA, Professore ordinario, Università degli Studi di Padova
M.me Laurie LAUFER, Professeur des universités, Université Paris Diderot – Paris 7
M. Guillaume LE BLANC, Professeur des universités, Université Paris-Est Créteil
Mme Judith REVEL, Professeur des universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Rapporteur)
M. Philippe SABOT, Professeur des universités, Université Lille 3 (Rapporteur)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5

NOTE INTRODUCTIVE 7

CHAPITRE I

Aux confins de l'histoire. Le tragique

1. Genèse de l'anti-dialectique : le tragique 15
2. Une histoire tragique de la raison 31
3. Le théâtre dans *Histoire de la folie* 47
4. « Il faut dire des mots, tant qu'il y en a » 63

CHAPITRE II

***Theatrum philosophicum* : le dédoublement de l'immanence**

1. Double, simulacre, fiction : les armes de la subversion 83
2. Une philosophie-théâtre. Résonances Foucault-Deleuze 107
3. Le théâtre et son double. Foucault, Artaud 128
4. L'autre scène de la vérité. Nietzsche et la généalogie 145

CHAPITRE III

Œdipe : tragédie et généalogie de la vérité

1. Sortir du complexe. 165
2. L'établissement des faits. Vérité et pureté 177
3. Œdipe le double. Sauveur, monstre, tyran 194
4. L'Anti-Œdipe 211
5. Véridiction, aveu, alèthurgie. Quel sujet est Œdipe ? 222

CHAPITRE IV

Le théâtre du pouvoir

1. Spectacle et discipline. Le pouvoir en dehors du droit 237
2. Le théâtre de la souveraineté 253

3. Tragédie et démocratie 275
4. Grotesque, ubuesque, comique 295

CHAPITRE V
Les corps en scène
1. Le théâtre politique de la résistance 311
2. Corps utopique, corps double 331
3. Vérité, simulation, dramatisation. Le corps hystérique 348
4. Mon corps et le corps Autre. Le théâtre de la possession 365
5. Le théâtre scandaleux de la vérité. Le corps cynique 381

CONCLUSION
La philosophie : une performance ? 398

BIBLIOGRAPHIE 406

ANNEXE
Foucault va au théâtre
Le collectif F71 447

REMERCIEMENTS

En écrivant ces quelques mots, je mesure combien l'art de remercier est difficile, bien que nécessaire. Parmi les maîtres, les copains de route, les amis et les personnes qui ont soutenu mon travail, je risque d'oublier ceux qui ont le plus marqué mon parcours (on n'arrive pas à mettre au point les images trop proches de nous), ou de réduire une reconnaissance réelle et profonde à des mots de convenance ou à des formules préétablies. Mais il faut bien « jouer le jeu » et rendre hommage sur la « scène » de ma recherche à tous ceux qui l'ont rendue possible.

Je voudrais d'abord remercier Frédéric Gros, qui m'a aidée à commencer cette aventure en acceptant mon projet de thèse, et tous les membres de l'École doctorale « Cultures et sociétés » et de l'équipe d'accueil « Lettres, idées, savoirs » de l'Université Paris-Est Créteil, qui m'ont soutenue aux débuts de mes activités de recherche et d'enseignement en France, avec beaucoup de patience et de disponibilité. Ils m'ont appris que tout travail est beaucoup plus facile et agréable lorsqu'il peut se faire au sein d'une communauté. Toute ma gratitude va aussi aux collègues, doctorants et docteurs, qui sont devenus de véritables amis et avec lesquels j'ai vécu tant d'expériences importantes, professionnelles et non : Roberta Agnese, Orazio Irrera, Daniele Lorenzini, Moudar Maklouf, Camilla Pagani, Ariane Revel en particulier, qui m'ont permis de vivre l'université comme un lieu d'échange, d'enrichissement, de joie.

Je suis extrêmement reconnaissante à mes directeurs de thèse, Guillaume le Blanc et Sandro Chignola, pour la disponibilité avec laquelle ils ont lu mon travail, pour leurs conseils et leur appui scientifique, mais aussi pour leur capacité d'écoute et pour la confiance dont ils ont fait épreuve à mes égards. Je tiens aussi à remercier Laurie Laufer, Judith Revel, Philippe Sabot, Daniel Defert, Bernard Harcourt, François Ewald, avec qui j'ai eu l'honneur de collaborer et dont les travaux ont été pour moi une grande source d'inspiration. Je remercie tout particulièrement Henri-Paul Fruchaud, qui m'a permis d'accèder aux archives Foucault de la Bnf et avec lequel j'ai eu la chance de commencer un travail commun. Un grand merci va aussi à tous les membres de l'association pour le Centre Michel Foucault, qui ont soutenu avec une grande générosité mes projets et m'ont accueillie parmi eux, et aux actrices du Collectif Foucault 71, à Stephanie Farison en particulier, qui n'a pas hesité à me faire cadeau de son temps et à partager avec moi son expérience directe de Foucault « mis en scène ».

Last but not least, je souhaite exprimer toute ma gratitude à ma famille : elle m'a toujours encouragée et stimulée, sans jamais perdre confiance en moi, même lorsque je doutais de mes forces et de mes capacités. Sans mes parents, cette recherche n'aurait jamais été écrite.

Brisure de membres et de nerfs éclatés,
cassures d'os sanglants et qui protestent d'être ainsi arrachés au squelette de la possibilité,
le théâtre est cette inextirpable et effervescente féerie
qui a la révolte et la guerre pour inspiration et pour sujet. […]
Le vrai théâtre est beaucoup plus trépidant,
il est beaucoup plus aliéné. –
État spasmodique du cœur ouvert et qui donne tout
à ce qui n'existe pas,
et qui n'est pas,
et rien à ce qui est, et que l'on voit,
qu'on cerne,
où on peut rester et demeurer.

A. Artaud, *Aliéner l'acteur* [12 mai 1947]

NOTE INTRODUCTIVE

En présentant une thèse en philosophie sur Michel Foucault, il faudrait d'abord justifier du choix de Foucault, et de Foucault philosophe en particulier. Les ouvrages sur, avec, à travers et à partir de cet auteur se comptent désormais par milliers, publiés partout dans le monde – de l'Europe à l'Amérique du Nord, de l'Amérique latine au Japon. Énorme est le nombre de doctorants, chercheurs et professeurs travaillant sur les textes et les problématiques foucaldiens, des points de vue les plus hétérogènes (droit, psychologie, psychanalyse, littérature et arts, sciences politiques et sociales, études de genre et postcoloniales etc.). Ce « siècle » qui est devenu « foucaldien », pour paraphraser ce que Foucault lui-même affirmait à propos de Deleuze[1], nous dit quelque chose d'extrêmement important sur la portée effective de l'« ontologie de l'actualité » foucaldienne. Mais il peut donner aussi l'impression, parfois, d'une réduction de sa force novatrice dans une vulgate à la mode : « une cohorte infinie de "chercheurs" a transformé les "bombes" que, selon Foucault, devaient être ses écrits en une sorte d'interminable exercice talmudique, très souvent obséquieux, quand il n'est pas dévotionnel »[2]. Il n'est alors pas évident de choisir de travailler encore une fois sur Foucault, sans être paralysé ou écrasé par le poids de cette « vague » foucaldienne, sans avoir la sensation de n'être que l'énième commentateur transformant l'étude de sa pensée en exercice académique. Il n'est pas évident, déjà, de parler de la « philosophie » de Michel Foucault, sa production étant tellement polymorphe et riche, double et équivoque même, qu'elle risque de glisser entre les mains de ses lecteurs, « comme à la limite de la mer un visage de sable »[3]. Il faudrait sans doute, pour « légitimer » son propre travail (pour autant que cette expression puisse être utilisée en parlant de Foucault), justifier d'une présentation de textes inédits, ou de l'ouverture d'un nouveau regard sur les textes existants, d'un nouvel angle d'approche des questionnements que Foucault nous a laissé ouverts, à reprendre et à réactualiser en fonction des sollicitations de notre contexte présent. Il faudrait essayer de réactiver à nouveau, pour nous, une philosophie qui a fait « de la pensée une politique, de l'analyse une pratique, de la connaissance une bataille »[4].

---

[1] « Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien » ; M. Foucault, « Theatrum philosophicum », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 80, p. 943 ; sur G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968 [1993] ; *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

[2] A. Fontana, « Lire Foucault, aujourd'hui » [2008], in *L'exercice de la pensée. Machiavel, Leopardi, Foucault*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 271.

[3] M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.

[4] A. Fontana, « Lire Foucault, aujourd'hui », art. cit., p. 270.

La présente recherche a essayé de se mouvoir sur ces deux axes à la fois : commencer d'un côté à enrichir les textes foucaldiens déjà publiés en les mettant en relation avec l'immense masse des archives récemment déposées à la Bibliothèque nationale de France[5] ; mobiliser de l'autre côté cet ensemble multiforme des analyses foucaldiennes à travers une thématique qui pourrait à première vue étonner un spécialiste des travaux de Foucault (et il nous reviendra donc la tâche d'en éprouver la pertinence) : le *théâtre*. Or les archives conservées à la Bibliothèque nationale (site Richelieu) sont une véritable mine d'or pour les chercheurs qui travaillent sur Foucault, rassemblant quelque chose comme à peu près quarante mille feuillets qui s'étalent sur plus de trente ans de travail, des années de sa formation jusqu'à sa mort. Elles ont été un instrument fondamental dans la construction du corpus de cette recherche. Elles conservent en effet plusieurs passages qui relèvent de la question du théâtre et de la théâtralité, à la fois dans des fiches de lectures des années d'étude, dans des notes diverses, dans des réflexions du journal intellectuel, dans des développements de conférences ou de cours inédits ; j'ai cité plusieurs de ces passages dans mon travail. Mais il a été surtout question d'utiliser et d'insérer ces citations (dont la datation est parfois incertaine) à l'intérieur d'un parcours cohérent, avec l'idée – devenant de plus en plus claire au fur et à mesure que mon travail avançait – que la question du théâtre représente pour Foucault non seulement un intérêt esthétique et littéraire, mais un outil conceptuel et pratique réel de reproblématisation de ses analyses.

Ce thème du théâtre, de la théâtralité, pousserait par lui-même à sortir du cadre des textes foucaldiens pour les relire et les utiliser en correlation avec les ouvrages classiques de l'histoire du théâtre ; les expériences dramaturgiques et dramatiques de l'Antiquité à nos jours ; l'usage philosophique et politique de la conceptualité théâtrale, au XX^e^ siècle en particulier. Il est donc évident qu'une recherche sur Foucault et le théâtre n'aurait pas pour vocation unique de se limiter à l'exégèse foucaldienne. Elle ouvre plusieurs chantiers de réflexion possible, allant d'une analyse de la tragédie ancienne ou shakespearienne au moyen des outils conceptuels et méthodologiques foucaldiens, au dialogue possible entre les textes de Foucault et les *Performance Studies*, à l'étude des rapports entre pensée et pouvoir à travers les dimensions de la scène, de la mise en spectacle, de la ritualisation et de la dramatisation des discours et des pratiques. Il aurait pourtant été impossible d'explorer et de mettre en question dans les détails (et surtout dans la précision historique qu'une approche foucaldienne impose) tous ces axes de recherche. Encore que consciente de frôler le risque du commentaire, j'ai donc choisi de garder

[5] Sur le débat concernant la vente de ces archives à la BnF de la part du compagnon du philosophe, Daniel Defert, finalisée en 2013, cf. P. Assouline, « À qui les archives Foucault », *Le Monde*, 27/04/2012 ; P. Artières, M. Potte-Bonneville, « Michel Foucault n'est pas un trésor », *Le Monde*, 18/05/2012 ; E. Aeschimann, I. Monnin, « Le trésor retrouvé du philosophe Michel Foucault », *Le Nouvel Observateur*, 08/11/2012 ; R. Rérolle, « Archives à vendre ou à laisser », *Le Monde*, 22/12/2012.

comme base d'appui de mon travail les analyses de Foucault, dans ce qu'elles peuvent révéler de « théâtral » lorsque on les relit sous l'angle des « scènes » de la pensée. Ce n'est pas le théâtre à partir de Foucault, mais le théâtre utilisé par Foucault qui est au cœur de ma recherche – non pas la philosophie traversant les études théâtrales, mais ce que le théâtre peut « faire » à la philosophie, lorsque cette dernière renonce à un idéal de systématicité pour devenir pratique d'invention. Il s'agit sans doute du choix le plus simple (bien que toutes les perspectives ainsi ouvertes et esquissées puissent devenir des stimules vers des recherches ultérieures). Mais il me paraissait s'imposer pour deux raisons, qui s'expliquent assez clairement par ce que je viens d'affirmer : pour ne pas disperser excessivement la réflexion, d'une part ; parce qu'il manquait d'autre part jusque là une étude transversale des travaux foucaldiens qui prenne cette thématique particulière, le théâtre, comme son fil rouge. Avant de parcourir les nombreuses pistes que le « théâtre philosophique » foucaldien permet d'imaginer et parcourir, il est important de comprendre dans quel sens on peut parler de théâtre à propos des travaux de Foucault, et quelle est la portée originale de ce domaine pour l'élaboration de sa pensée.

Or pour que ce travail fût le plus fécond possible, la notion de théâtre a été délibérément utilisée dans toute son *ambiguïté* sémantique. La présence de la scène théâtrale proprement dite au sein des réflexions foucaldiennes n'a pas fait l'objet exclusif de ma recherche, ni d'ailleurs l'usage explicite par Foucault de textes appartenant à l'histoire du théâtre. Au contraire, j'ai joué sur les bords, les limites, les plis, les ouvertures philosophiques et politiques de la dimension théâtrale. C'est le théâtre dans un sens large, métaphorique – la scène comme dimension de mise en visibilité et de questionnement publique ; la théâtralité comme virtualité de la pensée – qui émerge comme la colonne vertébrale de cette recherche. Plusieurs concepts sont donc pris en compte et composent la trame de l'analyse : le tragique, le double, la fiction, le simulacre, la « dramatique » du vrai, la scène du pouvoir, le corps mis en spectacle[6]. Toutes ces notions permettent de traverser diagonalement la production foucaldienne, des années cinquante à son dernier cours au Collège de France en 1984, et y dessinent un chemin *entre théâtre et philosophie*, ou mieux : un parcours qui utilise le théâtre pour repenser l'espace et le rôle de la philosophie. Un Foucault philosophe est donc clairement au centre de mon analyse : mais comme l'inventeur d'une philosophie qui ne se comprend qu'en sortant des schémas traditionnels de la pensée. Le théâtre est précisément à mon sens un instrument extrêmement

[6] Dans cette liste de concepts, l'absence de la notion de « jeu » pourrait étonner, d'autant plus qu'elle est extrêmement importante pour les dernières analyses de Foucault sur les « jeux de vérité ». Bien que cette expression soit plusieurs fois reprise dans le présent travail, elle est à mon sens bien plus d'origine wittgensteinienne que théâtrale. L'analyser dans le cadre d'une recherche sur Michel Foucault et le théâtre aurait donc engendré trop de confusion et rajouté de l'ambiguïté à un domaine d'étude déjà extrêmement riche et difficile à cerner de manière à la fois cohérente et productrice.

fécond pour faire échapper le discours philosophique aux cadres de la tradition occidentale : une voie pour repenser la pensée de Foucault dans toute sa valeur théorique et pratique, mais sans la réduire à des formules abstraites, universelles, préconçues.

En brouillant ainsi souvent les frontières des disciplines (dans l'esprit même de la démarche foucaldienne), et en acceptant, on l'a dit, les ambiguïtés intrinsèques à un usage souvent indirect et métaphorique de la conceptualité théâtrale, ce parcours à travers Foucault par le biais du théâtre porte à formuler une hypothèse claire, la *thèse* au cœur de ce travail : grâce à ses dimensions de dédoublement, redoublement et mise à l'épreuve publique, corporelle, différentielle du réel, le théâtre est une force d'*expérience* qui dit de manière emblématique la puissance critique au cœur de la philosophie foucaldienne comme geste concret de pensée, comme dynamique de *transformation* de soi et des autres. La théâtralité, loin d'être une dimension marginale des analyses de Foucault, peut en représenter le fil rouge en tant que mouvement de déplacement, déprise et réélaboration perpétuelle de soi : comme une répétition sur scène sans cesse recommencée, comme un jeu théâtral de masquages et de démasquages. C'est un autre nom pour cet élan d'altération que la pensée de Foucault veut construire, tout au long de son parcours.

L'idée de cette recherche naît, comme c'est souvent le cas, des questions suscitées par un travail précédent, à savoir de la réflexion que j'ai menée pendant quelques années sur la présence et le rôle des corps au sein des analyses foucaldiennes[7]. En étudiant la manière dont Foucault décrit les dynamiques de résistance et de lutte des corps, je me suis aperçue qu'il y a un noyau de force essentielle au cœur de ces batailles très concrètes du pouvoir : mais cette force ne représente ni une nature profonde ni une « puissance de vie » anhistorique des corps. Elle s'explique plutôt dans leur capacité à retourner les injonctions du pouvoir : la possibilité de devenir des *doubles*, des masques multiformes, grimaçants et *spectaculairement* exposés des vérités historiques qui leur sont imposées, en entraînant ainsi ces mêmes vérités, à travers des jeux de théâtralisation et de redoublement, à travers des mises en scènes diverses, dans un processus de transformation. Au moyen des corps, j'ai réalisé que le théâtre pouvait être une dimension extrêmement féconde pour relire la portée critique des travaux de Foucault. Et comme dans une inversion du point de regard, cette réflexion sur la puissance *dramatique* de révolte des corps en lutte est devenue le dernier chapitre du présent travail – un chapitre qui se propose de mettre à l'épreuve, à travers les théâtres des corps, la force politique effective de la pensée foucaldienne : les lieux où se jouent les résistances réelles, les formes par lesquelles son « theatrum philosophicum » peut devenir un véritable théâtre politique de subversion.

[7] Cette recherche a donné lieu à la publication d'un livre : *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, Puf, 2014.

Sans forcement garder des partitions nettes entre les différents moments de la production foucaldienne, le plan de mon travail a tout de même suivi un certain ordre chronologique. Le premier chapitre part de la notion, centrale dans les premiers écrits de Foucault, de *tragique*. À travers des fonds d'archive inédits, qui vont enrichir et problématiser la lecture de la célèbre première *Préface* de 1961 à l'*Histoire de la folie*, la notion de tragique révèle en effet une force euristique capitale pour la première réflexion foucaldienne : elle permet d'ouvrir une confrontation avec la portée et les limites de la méthode archéologique dans les années soixante, et de se demander dans quelle mesure une analyse théâtrale, par scènes et personnages, peut nous aider à mieux pénétrer le sens et originalité de l'entreprise historico-philosophique menée par Foucault dans la même période.

Le deuxième chapitre poursuit cette réflexion en prenant comme point de départ les écrits que Foucault consacre dans les années soixante aux questions littéraires : dans ces textes apparemment « d'occasion », Foucault met à point des concepts essentiels pour son travail comme ceux de double, de simulacre et de fiction. À travers l'analyse de ces notions, il devient possible de questionner la philosophie foucaldienne en tant qu'expérience, dans le sens que Foucault lui-même donne à ce terme : un mouvement de sortie de soi et de modification de son regard et de son rapport au monde. Or pour saisir toute la valeur de cette philosophie-expérience, la notion de « theatrum philosophicum » (élaborée à la fin des années soixante par le Foucault lecteur de Deleuze) m'a paru la plus intéressante à réactiver : dans celle qui est sans doute la partie la plus théoriquement engagée de ma recherche, j'ai alors essayé de décrire la portée de ce *théâtre philosophique*, de la philosophie foucaldienne comme théâtre, en mettant les textes de Foucault en rapport avec trois auteurs déterminants pour son parcours, pour lesquels le théâtre a été une réelle dimension de la pensée : Deleuze, Artaud, Nietzsche.

Le troisième chapitre repart d'une certaine manière de Nietzsche, et de ce qui est indéniablement un tournant dans la production foucaldienne : l'année 1970 ; le début de son activité de professeur au Collège de France ; l'élaboration de la méthode généalogique et son application aux premières analyses historiques des rapports entre vérité et pouvoir. La tragédie – la tragédie ancienne en particulier – émerge immédiatement comme un lieu-clé des généalogies du vrai foucaldiennes, étant à la fois la mise en scène de formes de dire-vrai différentes du discours de vérité canonique pour l'Occident, le discours apophantique et scientifique, et une possibilité de réfléchir à ces vérités autres dans des dimensions (la lutte, la relation, etc.) qui ne séparent pas la question du vrai et celle du pouvoir comme deux domaines distincts et même incompatibles. Une tragédie en particulier occupe Foucault tout au long de ses quinze dernières années de travail, à travers plusieurs analyses successives : l'*Œdipe roi* de Sophocle. C'est donc

à l'*Œdipe foucaldien* que ce troisième chapitre est consacré, pour comprendre comment et pourquoi il est devenu à ses yeux l'emblème non pas de notre désir, comme le voulait Freud, mais de nos contraintes de vérité : la représentation par excellence du processus judiciaire moderne d'établissement de la vérité – une vérité fondée sur des « preuves » et des « témoins » – qui devient en même temps l'exclusion des formes de dire-vrai concurrentes et des leurs sujets.

Dans le quatrième chapitre, je poursuis cette étude du rapport de Foucault à la tragédie comme *paradigme juridique*, comme représentation des mécanismes composant l'histoire du droit en Occident, de l'Antiquité jusqu'au moins au XVIII^e^ siècle. Il y est donc question plus spécifiquement des rapports du *pouvoir* – cet ensemble multiforme et anonyme de relations stratégiques décrit par Foucault – à sa mise en scène : à sa représentation rituelle et dramatique dans les places, la cour, les palais de la politique, d'une part ; à son questionnement sur les plateaux des théâtres, de l'autre. Shakespeare, la tragédie classique et le pouvoir souverain ; Euripide et la démocratie athénienne ; Ubu et la bureaucratie moderne : à travers toutes ces figures il s'agit de se demander de quelle manière l'exercice du pouvoir s'accompagne dans les analyses foucaldiennes d'éléments de théâtralité, mais surtout de quelle manière l'histoire du théâtre a représenté un lieu de critique et de mise à l'épreuve de ce même pouvoir. Et comment la théâtralisation de l'écriture foucaldienne – son ironie déconcertante, ses successions imprévues de scènes contraposées – devient un instrument essentiel du mouvement *politique* de déplacement et de mutation du regard que sa pensée a toujours revendiqué comme sa tâche fondamentale.

C'est cette dimension critique et transformative qui est enfin au cœur du cinquième et dernier chapitre de mon travail, je l'ai déjà anticipé : une puissance critique qui anime les dynamiques de résistance politique, et est ici explorée sous l'angle des *théâtres des corps en lutte*. Leur force de résistance et d'altération s'explique en fait à travers une dramatisation et une théâtralisation de soi, comme les exemples retracés tout au long des analyses foucaldiennes (des cours au Collège de France en particulier) le montrent bien : les corps hystériques comme premiers « militants de l'antipsychiatrie » ; les corps possédés opposant leurs cris et convulsions aux demandes de véridiction ; les corps cyniques devenant l'incorporation publiquement scandaleuse de la vérité philosophique. Les batailles politiques émergent ainsi clairement, au sein des réflexions foucaldiennes, comme des combats *dramatisés* des corps pour la vérité, pour une vérité autre. La vérité est un enjeu politique et dramatique qui nous engage tous directement, jusqu'au plus profond de notre corps : c'est sans doute l'un des enseignements les plus importants que Foucault nous a laissé en héritage. Et le théâtre est une manière de penser l'espace de réalisation de cette vérité difficile qui n'est pas à reconnaître, à comprendre ou à

répéter, mais à mimer, déformer, inquiéter, agir. Le théâtre nous aide alors à concevoir une philosophie qui ne se construit pas dans l'adéquation à des normes transcendantes, mais dans la lutte et le geste (publique) de rupture des frontières, des évidences, des positions préétablies. Il est un chemin ouvert pour la réflexion et l'action : une façon de faire de la pensée une *performance* politique.

CHAPITRE I

Aux confins de l'histoire. Le tragique

1. Genèse de l'anti-dialectique : le tragique

Le théâtre représente, dans les travaux de Foucault, une présence aussi constante que fragmentée, dispersée dans une série de textes, références, constellations conceptuelles complexes et hétérogènes. Le problème de la théâtralité joue au moins à trois niveaux différents (mais toujours entremêlés) : le champ sémantique du théâtre offre un réseau de notions philosophiquement denses, capables de dessiner de nouvelles perspectives pour la tâche philosophique de notre présent ; les œuvres théâtrales – les tragédies en particulier – sont des formes de discours historiquement déterminées mais aussi des témoignages artistiques de configurations historiques de savoir et de pouvoir ; enfin le discours de Foucault lui-même présente une valeur dramatique, comme on voit avec ces mises en scène discursives proposées par ses livres ou ses cours. Une philosophie-théâtre donc ; des expressions théâtrales de jeux historiques de vérité ; enfin une dramatique des discours comme puissance critique de pensée et de parole. Ce sont ces noyaux de réflexion que le présent travail se propose d'explorer et d'analyser, en prenant clairement comme hypothèse de départ l'idée que le théâtre ne représente pas pour Foucault seulement un problème d'ordre esthétique, une digression savante dans le domaine de l'art dramatique, mais un vecteur de problématisation traversant de manière diagonale ses travaux. Ce dernier permet de ressaisir et réactiver des exigences philosophiques qui demeurent au cœur de son parcours intellectuel : la mise en question de nos formes de savoir et de vérité non plus selon une méthode dialectique, herméneutique ou historiciste, mais à travers la minutieuse et patiente reconstruction de la « scène » de leur affirmation ainsi que des partages et des luttes les traversant; la force inventive d'une parole qui se fait corps et geste, scène publique de résistance et construction d'un monde, d'un « théâtre de la vérité », différent. Le théâtre est une virtualité de pensée novatrice dont les méthodes archéologique et généalogique incarneront les réalisations sur le terrain de l'histoire.

Pour comprendre comment et sous quelles formes le théâtre arrive à jouer ce rôle essentiel dans la réflexion de Foucault, il est important de commencer par l'analyse d'une notion-clé au sein de ses premiers textes des années cinquante et soixante : le *tragique*. En

particulier, il faudrait partir d'une question que Foucault pose explicitement dans les deux premières conférences d'un cycle de cinq émissions consacrées en 1963 au langage de la folie dans un programme radiophonique intitulé *L'usage de la parole* et diffusé par la RTF France III National[1]. Foucault reprend là des thèmes et des thèses de son *Histoire de la folie*[2] publiée deux ans auparavant, et les approfondit – ce qui nous intéresse le plus ici – à travers des références et une mise en question explicite du théâtre. Le réalisateur de l'émission était du reste Jean Doat[3], un homme de théâtre et de télévision, acteur et écrivain, une personnalité donc très sensible à la question du théâtre et convoquant directement Foucault à la discussion sur ce sujet. Dans la première émission, « La folie et la fête », Foucault apparente à la *fête* l'expérience tragique de la folie, c'est-à-dire la conscience, encore perceptible à la Renaissance, de la déraison comme cette part d'ombre qui accompagne l'existence humaine et traverse ses institutions, ses lois, son langage. La fête à ici entendre comme l'élément carnavalesque de la culture : puissance de renversement et de parodie, envers et miroir d'une culture, moment où le temps d'une société s'interrompt et fait cercle, où ses valeurs s'inversent et s'ouvrent des formes de communication que le langage ordinaire ne permettait pas. La fête désigne l'espace à la fois destructeur et créateur qui révèle les limites et la contingence de nos discours et de notre raison. C'est une expérience pour nous démesurée, impossible à penser et surtout à dire, si ce n'est dans une forme paradoxale de langage qui dit sa propre impossibilité à parler, comme le désir effréné et lucide de Sade – représentant pour son temps, tout simplement, l'*intolérable*[4].

Il faudra revenir de manière plus approfondie sur les termes de déraison et de folie et sur leur rapport au langage – ces thèmes sont au centre de la réflexion foucaldienne des années soixante. On se concentre ici sur la notion de fête. Foucault dessine à travers elle un espace

[1] La deuxième conférence (« Le silence de fous ») a été publiée dans le recueil : M. Foucault, *La grande étrangère. À propos de littérature* (éd. établie et présentée par Ph. Artières, J.F. Bert, M. Potte-Bonneville, J. Revel, Paris, Éd. De l'EHESS, 2013, p. 27-70). La première (« La folie et la fête ») est encore inédite mais il est possible de la consulter sur Youtube (http://www.youtube.com/watch?v=_TC8f9zuIgw).

[2] Première édition : *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961 ; c'est à partir de la deuxième édition que le texte assume son titre définitif : *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 [« Tel », 1976].

[3] Jean Doat (1909-1988) est un metteur en scène de théâtre, réalisateur de télévision, acteur et écrivain français. En 1954, il crée le Conservatoire d'art dramatique de Montréal, qu'il dirigera jusqu'en 1957.

[4] Dans « Le silence des fous », Foucault cite une lettre que Royer-Collard, le médecin de Charenton, l'asile où Sade finit ses jours en 1814, adressa en 1808 au ministre de la police pour lui demander de revenir sur la cas du Marquis. Son internement, dénonce-t-il, « entraîne les inconvénients les plus graves » (cité dans M. Foucault, *La grande étrangère*, *op. cit*., p. 43). Sade n'est pas fou, ou mieux, il est fou d'une folie que l'on ne peut pas soigner, pour laquelle une maison de traitement médical n'est pas appropriée. Il lui faudrait une prison exemplaire, un lieu de châtiment de l'immoralité la plus effrénée : un lieu fantastique qui n'existe pas mais qui devrait réduire pour toujours au silence cet impossible à penser qu'est la folie. L'appel du médecin témoigne de l'embarras de notre culture face à ce qui reste irréductible à nos tentatives de classification et de rationalisation : ce dont, à la rigueur, on ne peut pas parler. Sur la figure de Royer-Collard et le « délire du vice », cf. aussi M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 147, 570.

rabelaisien de communication en dehors du langage ordinaire, « la merveilleuse liberté d'être en folie » prenant corps dans les fêtes des fous, comme celles qui avaient lieu autour du premier janvier depuis le Haut Moyen Age – Saturnales du monde chrétien. Il s'agissait de la mise en scène d'une sorte de monde à l'envers, une messe profanatrice, bigarrée, où tous les actes blasphématoires et effrontés étaient permis : une ivresse à nos yeux d'autant plus sulfureuse et fascinante qu'elle n'est plus dans notre société et notre langage que la nostalgie d'un mythe fondamental et souterrain. Depuis (au moins) la Renaissance, la fête devient une expérience impossible, le rêve « d'un abus de langage qui, traversant le réel de part en part et le retournant souverainement, transgresse toute vérité et nous ouvre enfin un monde ivre »[5], où se mêlent jour et nuit, réalité et illusion. Or quand il s'agit pour Foucault, dans cette conférence, d'expliquer le moment de réduction par notre culture de la puissance de la fête, il évoque immédiatement le *théâtre*. Notre culture, affirme-t-il, a réduit, jadis et une fois pour toutes, la force de la fête, la fête des fous « par le jeu du théâtre ».

> Le théâtre, c'est la plage neutre, ironique, apaisée où la fête […] se ramène au jeu, où la folie devient pure et simple illusion, où la sombre communauté des participants se réduit à l'image éternelle, à l'image émasculée de la nature humaine. Le théâtre, je crois qu'il a pris, dans notre civilisation, la relève, la relève peut-être fâcheuse, de la fête des fous, comme Apollon jadis a remplacé Dionysos[6].

Et il ajoute, dans la deuxième conférence (« Le silence des fous »), en réponse à une question de Jean Doat qui n'était pas d'accord avec ses perspectives[7] :

> Moi j'ai plutôt l'impression que le théâtre tourne le dos à la fête, tourne le dos à la folie, qu'il essaie d'en atténuer les pouvoirs, d'en maîtriser la force et la violence subversive, au profit d'une belle représentation. Le théâtre, au fond, déchire les participants, les participants de la fête, pour faire naître d'un côté les acteurs, et puis de l'autre les spectateurs. Il substitue au masque de la fête qui est un masque de communication, quelque chose qui est une surface de carton, de plâtre, plus subtile mais qui cache et sépare. […] Le théâtre est […] plutôt du côté de l'apollinien[8].

[5] M. Foucault, « La folie et la fête », cit.

[6] *Ibid.*

[7] Jean Doat : « Je pense tout simplement que le théâtre est comme tout art, mais plus que tout autre art, une recherche de dépassement de l'homme et que l'homme se reconnaît dans ce personnage qui sur le théâtre se dépasse » ; M. Foucault, « Le silence des fous », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 29.

[8] *Ibid.*, p. 28-29.

Comme les termes de dionysiaque et d'apollinien le montrent, l'opposition fête/théâtre est d'inspiration nietzschéenne. Elle relève principalement de la distinction, esquissée dans *La naissance de la tragédie*, entre une conception *théorique* du monde, la connaissance socratique et euripidienne qui épure la tragédie de « la musique extatique des fêtes dionysiaques », et la puissance proprement *tragique* des œuvres d'Eschyle et Sophocle, où l'idéalisation symbolisée par le dieu Apollon – l'élément apollinien – n'est pas l'effacement mais la mise en valeur de la forme dionysiaque, de la musique « retentissant en accents magiques et ensorcelants, et laissant éclater à grand fracas, jusqu'à la stridence du cri, toute la *démesure* de la nature exultant dans la joie, la souffrance ou la connaissance »[9]. Fête, tragique, dionysiaque sont trois concepts étroitement liés dans la première philosophie nietzschéenne, à travers la description d'une expérience désindividualisante, aux origines du monde grec, qui s'apparente à l'ivresse et est véhiculée par la musique (le chœur à l'origine de la tragédie attique). Cette expérience témoigne d'un pessimisme fondamental, puisque l'essence du monde est perçue comme une plongée dans la douleur et le non-sens qui seraient la (non-)vérité de toute chose, mais ce pessimisme ne doit pas se comprendre comme un renoncement nihiliste, bien au contraire : c'est l'acceptation de la vie dans son caractère d'apparence et de devenir, le plaisir enivré des Ménades depuis la perte de son identité, la rupture des limites, l'anéantissement de soi. « L'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardus ; le vouloir-vivre sacrifiant allègrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité – c'est tout *cela* que j'ai appelé dionysiaque, c'est *là* que j'ai pressenti une voie d'accès à la psychologie du poète *tragique* »[10].

C'est avec la philosophie de Socrate – et la tragédie d'Euripide –, que cette expérience tragique sera réduite au silence au nom d'une vérité qui est à la fois connaissance dialectique et vertu morale. « Vertu égale savoir ; on ne pèche que par ignorance ; l'homme vertueux est heureux »[11] : ce sont les trois principes socratiques qui font de la science, et donc de la philosophie, le seul lieu du vrai, sans que la tragédie ne soit plus considérée comme capable de « dire la vérité ». D'où la légende de Socrate qui n'allait au théâtre que pour voir Euripide, le rationaliste de la tragédie ; d'où le refus platonicien de la tragédie comme instrument de formation du citoyen dans la cité idéale[12]. Pour paradoxal qu'il puisse paraître, la critique

[9] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie* [1872], trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 41.

[10] F. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* [1888], « Ce que je dois aux anciens », trad. J.-C. Hémery, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 151.

[11] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit*., p. 88.

[12] Cf. Platon, *La république*, livre X, 595 a - 608 b, in *Œuvres complètes*, t. VII, 2ème partie, trad. É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1934 [1982], p. 83-104. « En fait de poésie, il ne faut admettre dans la cité que des hymnes aux dieux et des éloges des gens de bien. Si au contraire tu y reçois la muse plaisante, soit épique, soit lyrique, le plaisir

nietzschéenne du théâtre se comprend dans ce contexte de déclin de la tragédie attique et d'affirmation du paradigme scientifique qui, depuis la dialectique de Socrate et de Platon, caractérise notre espace de pensée. Les Grecs (et nous avec eux) sont « devenus de plus en plus optimistes, superficiels, *théâtraux*, de plus en plus éperdus de logique et de logicisation du monde, et par conséquent de plus en plus "sereins", "scientifiques" »[13]. Le théâtre représente la perte de la puissance de compréhension tragique du monde contenue dans la tragédie classique, un dépouillement de la vie au nom d'un art devenu simple représentation : non plus une fête vécue par ses participants, mais des masques-acteurs qui s'exhibent devant un public de spectateurs. Contre la véridiction des dieux et des poètes, s'affirme la vérité de la raison individuelle : concordance et déduction logique, et non plus expérience radicale de nos limites. Le théâtre constitue donc une forme de décadence[14] (maladie qui caractérise encore, selon Nietzsche, l'Allemagne de son présent) :

> La *théâtrocratie* —, la foi aberrante en une *prééminence* du théâtre, en un droit naturel qu'aurait le théâtre de *régner* sur les arts et sur l'Art... Mais il ne faut pas se lasser de clamer […] *ce qu'est* le théâtre : toujours un *en-deçà* de l'art, toujours quelque chose de secondaire, de grossi, quelque chose de gauchi, de forgé de toutes pièces à l'usage des masses ! […] Le théâtre est une forme de « *démolatrie* » en manière de goût »[15].

Il serait évidemment impossible de reconstruire ici toute la portée et la valeur de cette conception nietzschéenne du tragique, dans ses rapports avec le théâtre. Il est toutefois important d'en montrer les reprises et les réactualisations par Foucault à l'intérieur de la première phase de son activité philosophique. Grâce à la chronologie établie par Daniel Defert, on sait que la rencontre de Foucault avec la pensée de Nietzsche a eu lieu dans les années cinquante, plus

---

et la douleur régneront ensemble dans ton État à la place de la loi et du principe que la communauté reconnaît en toute circonstance pour être le meilleur » ; *ibid*., 607 a, p. 102. Cf. aussi Platon, *Les lois*, livre VII, in *Œuvres complètes*, t. XII, 1ère partie, trad. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1956, esp. 801c - 802 a et 817 a - 817 c, p. 30-31 et 53-54.

[13] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit*., p. 15 ; nous soulignons.

[14] Il est tout de même important de souligner que la critique du théâtre, constante chez Nietzsche, assume pourtant un sens très différent dans *La naissance de la tragédie*, où le renouvellement de la culture allemande est pensé à travers la renaissance de la tragédie dans le théâtre musical de Wagner, et à l'époque du *Crépuscule des idoles* [1888] et du *Cas Wagner* [1888], où une rupture violente entre le philosophe et le musicien s'est désormais produite, et le projet de reforme de la culture de son présent est repensé précisément contre Wagner et en dehors des scènes théâtrales.

[15] F. Nietzsche, *Le cas Wagner* [1888], « Post-scriptum », in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, *op. cit*., p. 47.

précisément à partir de 1953[16], par la médiation de penseurs comme Bataille et Blanchot[17]. Les archives récemment déposées à la Bibliothèque nationale de France constituent maintenant un extraordinaire instrument pour suivre la formation intellectuelle de Foucault, dont la densité ne pourra que se révéler progressivement. En étudiant les fiches de lecture que Foucault compose dans les années cinquante[18], dans la période donc qui précède ou est contemporaine de la conception et de l'écriture de sa thèse sur l'histoire de la folie, on se rend aisément compte de la quantité, en dehors même de leur profondeur, des analyses qu'il conduisait sur les textes nietzschéens. Foucault étudie dans le détail les œuvres du philosophe allemand, et les questions qui nous intéressent ici, le tragique et les rapports entre apollinien et dionysiaque, sont très présentes dans ses réflexions. Foucault trouve dans la dualité Apollon/Dionysos, en particulier dans l'opposition entre l'optimisme socratique et le pessimisme tragique, une voie pour reprendre à son compte une question qu'il percevait déjà comme fondamentale dans son actualité philosophique : comment concevoir la possibilité d'une pensée *non-dialectique* et *anti-représentative*, à savoir une philosophie de la rupture et non pas de la synthèse, et d'un discours qui briserait l'opposition classique entre sujet et objet de connaissance, entre acteur et spectateur du discours ? Comment penser des « expériences limites », dé-subjectivantes, en dehors de l'intelligibilité de l'intentionnalité subjective et des continuités progressives de l'histoire ?

Pour comprendre cette exigence de déplacement propre au jeune Foucault, il faut sans doute faire référence au contexte culturel dans lequel il se forme – élément essentiel pour l'élaboration d'une philosophie qui se définira, trente ans plus tard, comme « une ontologie du

---

[16] « 1953. Janvier. […] Foucault fait partager à Barraqué son enthousiasme pour Nietzsche, qu'il découvre […]. Août. Voyage en Italie avec Maurice Pinguet, qui rapporte : « Hegel, Marx, Heidegger, Freud : tels étaient, en 1953, ses axes de référence lorsque se produisit la rencontre de Nietzsche […]. Je revoie Michel lisant au soleil, sur la plage de Civitavecchia, les *Considérations intempestives* » ; D. Defert, « Chronologie », in M. Foucault, *Dits et écrits I. 1954-1975*, D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 21-22.

[17] Cf. « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], in M. Foucault, *Dits et écrits II. 1975-1988*, D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, texte n° 281, p. 867.

[18] Cf. d'abord, pour ce qui concerne la philosophie allemande, la boîte XXXIII. Heidegger, mais surtout Nietzsche (et les commentaires nietzschéens les plus célèbres, ceux de Heidegger, Jaspers, Löwith) y occupent la place principale. On peut constater que Foucault avait lu et analysé attentivement presque toute l'œuvre nietzschéenne, et la question du tragique et de la tragédie avec une attention spécifique. On y retrouve une bibliographie sur « Nietzsche et la tragédie grecque » comprenant, outre *La naissance de la tragédie* :

- les écrits de jeunesse, avant la publication de *La naissance de la tragédie* (*Das griechische Musikdrama ; Sokrates und die Tragödie* ; *Die dionysische Weltanschauung* ; *Die Tragödie und die Freigeister* ; *Ursprung und Ziel des Tragödie ; Musik und Tragödie*) ;

- les passages de la correspondance concernant « Apollon et Dionysos » ;

- la polémique entre Nieztsche, Wilamowitz-Moellendorff et Rohde à propos de l'origine de la tragédie ;

- des ouvrages critiques tels que : R. Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, H. Haessel, 1905 ; K. Joël, *Nietzsche und die Romantik*, Jena, E. Diederichs, 1905 ; E. Rohde, *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg, P. Siebeck, 1894.

présent, une ontologie de l'actualité, une ontologie de la modernité, une ontologie de nous-mêmes »[19]. À cet égard, Foucault lui-même s'explique clairement dans un entretien de 1980 :

> Nietzsche, Blanchot et Bataille sont les auteurs qui m'ont permis de me libérer de ceux qui ont dominé ma formation universitaire, au début des années 1950 : Hegel et la phénoménologie. Faire de la philosophie, alors, comme du reste aujourd'hui, cela signifiait principalement faire de l'histoire de la philosophie ; et celle-ci procédait, délimitée d'un côté par la théorie des systèmes de Hegel et de l'autre par la philosophie du sujet, sous la forme de la phénoménologie et de l'existentialisme. En substance, c'était Hegel qui prévalait. Il s'agissait, en quelque sorte, pour la France d'une découverte récente, après les travaux de Jean Wahl et la leçon d'Hyppolite. C'était un hégélianisme fortement pénétré de phénoménologie et d'existentialisme, centré sur le thème de la conscience malheureuse. Et c'était, au fond, ce que l'Université française pouvait offrir de mieux comme forme de compréhension, la plus vaste possible, du monde contemporain, à peine sorti de la tragédie de la Seconde Guerre mondiale et des grands bouleversements qui l'avaient précédée : la révolution russe, le nazisme, etc. Si l'hégélianisme se présentait comme la façon de penser rationnellement le tragique, vécu par la génération qui nous avait immédiatement précédés, et toujours menaçant, hors de l'Université, c'était Sartre qui était en vogue avec sa philosophie du sujet. Point de rencontre entre la tradition philosophique universitaire et la phénoménologie, Merleau-Ponty développait le discours existentiel dans un domaine particulier comme celui de l'intelligibilité du monde, du réel. C'est dans ce panorama intellectuel qu'ont mûri mes choix : d'une part, ne pas être un historien de la philosophie comme mes professeurs et, d'autre part, chercher quelque chose de totalement différent de l'existentialisme : cela a été la lecture de Bataille et de Blanchot et, à travers eux, de Nietzsche[20].

Vers le milieu des années cinquante, l'hégélianisme avec sa compréhension continue de l'histoire et la primauté absolue du sujet dans la phénoménologie et l'existentialisme n'étaient plus en mesure de satisfaire de jeunes intellectuels comme Foucault, dégoûtés par les horreurs d'un conflit mondial qu'ils avaient vécu en tant qu'adolescents et recherchant une forme inédite d'engagement théorique et politique. Foucault perçoit la nécessité de bouleverser les schémas acquis de la philosophie. Il vise donc à élaborer une nouvelle critique qui ne se limite pas à étudier, dans le sillage de Kant, les formes transcendantales de nos facultés de connaissance, mais s'aventure « aux limites » de notre culture et désamorce une fois pour toutes, après la mort de Dieu, le Sujet des philosophes ainsi que l'Homme des anthropologies humanistes et leur

[19] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2008, p. 22.

[20] « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], art. cit., p. 867.

prétention de détenir par devers eux le sens ultime des choses. D'où la référence qui pourrait paraître étonnante à Nietzsche dans la thèse complémentaire de Foucault, l'*Introduction* à l'*Anthropologie pragmatique* de Kant (qui accompagnait la traduction du texte). Une *vraie critique* ne pourra qu'être la reprise de l'entreprise dé-subjectivante ouverte par Nietzsche[21] :

> Ce qui ne va pas tarder à mourir, ce qui meurt déjà en nous (et dont la mort justement porte notre actuel langage), c'est l'*homo dialecticus* – l'être du départ, du retour et du temps, l'animal qui perd sa vérité et la retrouve illuminée, l'étranger à soi qui redevient familier. Cet homme fut le sujet souverain et le serf objet de tous les discours sur l'homme qui ont été tenus depuis bien longtemps, et singulièrement sur l'homme aliéné. Et, par bonheur, il meurt sous leurs bavardages[22].

Or chez Nietzsche le tragique dionysiaque avait été une première façon de critiquer le « scientisme » ordonné au *principium individuationis* de la culture occidentale, Socrate et Descartes se trouvant liés par une même volonté de réduire la vérité à ce que la Raison des philosophes peut connaître et prescrire. Dans le même mouvement, Foucault utilise le tragique comme l'un des pivots d'une déconstruction possible de la philosophie traditionnelle, dans ses dimensions d'unité, de transcendantalisme et d'universalité. En particulier, comme on l'a déjà anticipé, le tragique devient une arme contre la pensée dialectique et le paradigme de la représentation. En faisant référence aux manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque nationale de France[23], et de manière plus spécifique à des notes qui remontent probablement à l'époque de son séjour à Uppsala, en Suède (1955-1956), on peut suivre la première reprise par Foucault de

[21] « Le paradoxe est en ceci : en s'affranchissant d'une critique préalable de la connaissance et d'une question première sur le rapport à l'objet, la philosophie ne s'est pas libérée de la subjectivité comme thèse fondamentale et point de départ de sa réflexion. […] Une vraie *critique*. […] De cette critique nous avons reçu le modèle depuis plus d'un demi-siècle. L'entreprise nietzschéenne pourrait être entendue comme point d'arrêt enfin donné à la prolifération de l'interrogation sur l'homme. La mort de Dieu n'est-elle pas en effet manifestée dans un geste doublement meurtrier qui, en mettant un terme à l'absolu, est en même temps assassin de l'homme lui-même ? » ; M. Foucault, *Introduction à l'*Anthropologie du point de vue pragmatique *de Kant*, Paris, Vrin, 2008, p. 78. Encore dans la « Préface » à *Naissance de la clinique*, Foucault affirme clairement que la tâche critique ouverte par Kant relève aujourd'hui tout aussi bien de Nietzsche : « Il est bien probable que nous appartenons à un âge de critique dont l'absence d'une philosophie première nous rappelle à chaque instant le règne et la fatalité […]. Pour Kant, la possibilité d'une critique et sa nécessité étaient liées, à travers certains contenus scientifiques, au fait qu'il y a de la connaissance. Elles sont liées de nos jours – et Nietzsche le philologue en témoigne – au fait qu'il y a du langage et que, dans les paroles sans nombre prononcées par les hommes – qu'elles soient raisonnables ou insensées, démonstratives ou poétiques – un sens a pris corps qui nous surplombe, conduit notre aveuglement, mais attend dans l'obscurité notre prise de conscience pour venir au jour et se mettre à parler. Nous sommes voués historiquement à l'histoire » ; M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Puf, 1963 [1972[2] ; « Quadrige » 2009[8]], p. 13-14. Cf. Ph. Sabot, « La littérature aux confins du savoir », in *Lectures de Michel Foucault. Sur les* Dits et écrits, vol. 3, P.-F. Moreau (éd.), Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 22-23.

[22] M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 25, p. 442.

[23] Cf. surtout la boîte LXV, sur Nietzsche.

ce thème nietzschéen du tragique à travers trois axes : une figure (Prométhée) ; une forme de savoir (la véridicité) ; une opposition à la fois critique et créatrice entre le tragique et le théâtre, opposition qui nous permettra de nous interroger aussi sur la présence d'un autre théâtre chez Foucault, non réductible à un art de la représentation, mais qui fait éclater la pensée représentative sur la scène même de son redoublement.

En reprenant des passages de *La naissance de la tragédie*[24], Foucault travaille sur le personnage eschyléen de Prométhée[25] comme figure tragique par excellence. Le mythe titanesque du héros qui vole le feu aux dieux pour en faire cadeau à l'humanité met en effet en scène une joute entre divinités et hommes qui n'est pas réductible à un conflit dialectique. Non seulement à cause de l'impossibilité d'une synthèse, dont témoigne le supplice perpétuellement renouvelé de Prométhée, mais parce que l'énormité du crime prométhéen exclut d'entre de jeu les trois caractères fondamentaux du mouvement dialectique : la primauté du positif (la contradiction surgit toujours sur le sol de l'unité, de la vérité et du bonheur comme sur son destin) ; le caractère transitoire du négatif (ce destin implique que la négativité ne soit jamais une fracture inconciliable, blessure ouverte, mais seulement un rayonnement, un miroitement sur la surface de la positivité) ; l'essentialité de la réconciliation finale (la contradiction est depuis toujours expliquée, justifiée, recomposée : ce n'est qu'une sortie, un éloignement de soi à soi, au terme duquel on se retrouve encore plus authentiquement soi, encore plus enraciné dans sa propre vérité). Foucault met en rapport cette positivité essentielle de la dialectique, derrière laquelle on perçoit clairement la tradition hégélienne, avec les trois formules socratiques indiquées par Nietzsche dans son texte de 1872 : « Vertu égale savoir ; on ne pèche que par ignorance ; l'homme vertueux est heureux ». L'altérite radicale est depuis le début exclue par une sagesse qui fait de la morale, en tant que soumission à l'ordre de la pensée logique, l'essence même de la vérité. Prométhée nous parle au contraire d'une distance absolue, d'une absence originaire comme celle de la lumière du feu pour les hommes. Si pour le christianisme la chute des hommes du Paradis est la conséquence d'un pêché d'orgueil, qui demande à être pardonné et racheté, pour les Grecs l'impiété prométhéenne ne fait qu'affirmer l'écart insurmontable qui nous sépare de tout commencement. Le seul franchissement possible, c'est la violence : non la faute, mais le crime sans recours. Le geste titanesque de Prométhée montre qu'une recomposition est impossible : son corps enchaîné au rocher est exposé et morcelé chaque jour, tourment qui recommencera toujours le jour d'après. Comme on lit dans *La naissance de la tragédie*, son impiété est donc dionysiaque dans son excès, et témoigne de la conscience que les

[24] Cf. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 9, p. 63-69.

[25] Eschyle, *Prométhée enchaîné*, trad. P. Mazon, in *Œuvres*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1920 [1931], p. 161-199.

hommes primitifs avaient que leur progrès technique et leur civilisation ne pouvaient surgir que d'un sacrilège : le feu n'est ni un don ni une découverte, mais l'objet d'un vol, d'un crime contre les dieux. Mais elle est apollinienne aussi dans son aspiration profonde à la justice, qui veut égaler les hommes aux dieux. La souffrance est inévitable et en même temps prend sa valeur précisément du fait que cette inévitabilité est assumée : Prométhée *choisit* son destin. La nature de Prométhée, à la fois dionysiaque et apollinienne, réside toute dans cette formule conceptuelle exprimant la contradiction même du réel : « Tout ce qui existe est juste et injuste et, dans les deux cas, également justifié »[26]. Il y a une éthique de la tragédie, qui réside dans l'acceptation de la souffrance comme courage de se plonger dans la fracture essentielle où toute individualité se perd : le *tragique* au sein de l'être. « Dans son élan héroïque vers l'universel, dans ses tentatives pour transgresser les frontières de l'individuation et pour se vouloir l'unique essence du monde, l'individu doit alors endurer sur lui-même la contradiction originaire qui est cachée au fond des choses »[27]. L'analyse du tragique est ainsi une première forme de transfiguration de toute valeur[28], au-delà de la morale et de la vérité de la philosophie platonicienne et chrétienne – et l'on voit bien quelle fascination ces analyses ont pu exercer sur Foucault, et jusqu'à quel point on les retrouvera dans son parcours, en particulier dans l'étude des formes de subjectivation éthiques comme contre-histoire de la morale occidentale[29]. Dans ses premières années de formation, comme l'on vient de dire, c'est surtout l'esquisse d'une pensée non-dialectique qui intéresse Foucault. Et il peut alors affirmer que Prométhée :

> C'est le non-dialecticien, c'est l'Enfer de la dialectique ; […] la leçon de Prométhée est restée en suspens au dessus de notre culture, au dessus de notre histoire, au dessus de notre vérité, comme le surplomb de l'art au dessus de la philosophie, le surplomb du tragique au dessus de la dialectique. […] Prométhée est le premier des hommes dionysiaques, la figure de proue du tragique[30].

Cette contraposition tragique/dialectique incarnée par Prométhée est liée à une distinction entre deux modalités spécifiques de savoir. Il est significatif que Foucault reprenne pour nommer

---

[26] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit*., p. 69.

[27] *Ibid*., p. 67-68.

[28] « La *Naissance de la tragédie* fut ma première inversion de toutes les valeurs », F. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, « Ce que je dois aux anciens », *op. cit*., p. 151-152.

[29] Cf. en particulier l'« Introduction » à l'*Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 [« Tel », 1997], p. 9-45.

[30] Notes contenues dans la boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

la vérité tragique le terme nietzschéen de *véridicité*, par opposition à la vérité métaphysique[31]. Le point de départ est toujours la tragédie d'Eschyle *Prométhée enchaîné* : la seule possibilité que le héros a de se délivrer de son supplice réside dans un secret qu'il a reçu de sa mère, Thémis, la déesse de la justice fille de Gaia, la Terre. Ce secret annonce que Zeus, s'il s'unit avec la Néréide Thétis, donnera naissance à un fils plus grand et fort que lui, destiné à le détrôner. Zeus sait que Prométhée connaît des informations qui pourraient compromettre son pouvoir et essaie de le convaincre à les révéler par le moyen de ruses et prières, et sous la menace d'horribles tortures. Mais dans *Prométhée enchaîné*, la seule pièce qui nous reste de la trilogie eschyléenne sur Prométhée[32], le héros refuse malgré tout de révéler son secret. C'est seulement dans la pièce perdue *Prométhée délivré* qu'il accepte de collaborer, d'où l'annuellement des noces de Zeus avec Thétis. La vérité qui permettra donc la libération de l'anti-dialecticien, de l'homme dionysiaque par excellence, est une parole secrète, prononcée par le prophète : non pas le discours de celui qui connaît le monde à travers la raison et ses logiques mais la véracité de la pénétration tragique. « Qu'est-ce que la véracité ? Ce n'est pas le langage de ceux qui voient, et sont là près du foyer des choses ; c'est la parole des maudits, […] des "chiennes étrangères", la parole de la vagabonde »[33]. Le personnage emblématique de la véracité tragique, c'est Cassandre dans la tragédie *Agamemnon* d'Eschyle[34] : la prophétesse d'une vérité qui à cause de la malédiction d'Apollon ne peut pas être crue mais est destinée inéluctablement à se réaliser, conduisant celle même qui l'énonce à sa destruction. La vérité tragique, c'est une *vérité « aux marges »* : une vérité faite pour briser et non pas pour unir, la vérité initiatique des mystères. Une vérité se liant à la mort plutôt qu'à la réalisation de soi. Elle joue précisément ce rôle « exotérique », de transgression et d'altérité, de secret inavouable du pouvoir (Prométhée contre Zeus), que Foucault ne cessera de rechercher dans les plis de son histoire des discours vrais, depuis les analyses sur la déraison de Sade et Artaud jusqu'à la *parrêsia* cynique. Or la connaissance dialectique ne croit pas à la véracité tragique et la réduit à vérité métaphysique. Si

[31] L'intérêt pour la question de la vérité, et du dire vrai en particulier, traverse le travail de Foucault, comme l'édition presque achevée de ses cours au Collège de France montre bien (cf. en particulier le cours de 1970-1971, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, D. Defert éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2011). Les notes inédites nous révèlent que la réflexion sur ces thèmes remonte déjà à ses années de formation. Il serait très intéressant de consacrer un travail spécifique à la question foucaldienne de la véridicité, dans ses rapports avec la pensée de Nietzsche. Nous reviendrons sur ces thèmes dans le deuxième chapitre (cf. *infra*, p. 145-164). Sur la véridicité chez Nietzsche, cf. J. Constâncio, M. J. Mayer Branco (éd.), *Nietzsche on Instinct and Language*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2011 ; P. Gori, P. Stellino (éd.), *Teorie e pratiche della verità in Nietzsche*, Pisa, ETS, 2011.

[32] Le *Prométhée enchaîné* est la seule pièce qui nous soit parvenue dans son intégralité (la date de la première représentation est incertaine) ; la trilogie eschyléenne sur Prométhée était composée de deux autres tragédies : *Prométhée délivré* et *Prométhée porte-feu*.

[33] Boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[34] Eschyle, *Agamemnon*, trad. P. Mazon, in *Œuvres*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 10-71.

cette dernière se joue cependant dans l'opposition au mensonge, la véracité n'a pas comme contraire le faux, le mensonger, mais l'aveuglement. Il y a un lien profond entre la véracité et la volonté d'illusion, qui n'est pas un mensonge, précisément, en tant que non-vérité utile et rusée, mais la volonté d'être aveuglé, ébloui par le grand jour du non-sens tragique du monde. De la confrontation entre vrai et faux naissent la science et la morale ; de l'affrontement véracité/aveuglement surgit, dit Foucault, en tissant un lien important avec ses études sur l'histoire de la folie, le visage tragique de la déraison. L'*Œdipe roi* de Sophocle[35] est alors, comme l'était déjà pour le Nietzsche de *La naissance de la tragédie*, à la fois l'apogée et le basculement de ce monde tragique.

> Le poète, lui, commence par nous montrer l'écheveau prodigieusement embrouillé d'un procès que lentement, nœud par nœud, le juge démêle pour sa propre perdition. Mais le plaisir tout hellénique que provoque cette résolution dialectique est si grand qu'il répand sur l'œuvre entière le souffle d'une sérénité supérieure et qu'il émousse partout les pointes des effroyables prémisses du procès[36].

Dans *Œdipe roi* la véracité divine et l'aveuglement de l'homme qui a osé plonger son regard sur l'abîme tragique de la vérité se rejoignent. Mais en fonction de la forme même de l'intrigue dramatique, qui se démêle selon une enquête visant à établir ce qui s'est réellement passé, la tragédie décrète secrètement sa mort et bascule vers la dialectique du vrai et du faux, de la connaissance et de l'ignorance. Le vouloir d'illusion se transforme en désir de connaître, « l'éclat de la véracité » en « la lumière douce de la vérité ».

Foucault suit encore Nietzsche : dans notre culture, depuis le déclin de la tragédie grecque, l'emblème de cette forme de connaissance qui se constitue en excluant la véracité tragique est précisément le théâtre. Le théâtre est l'univers de la *représentation*, de l'assemblage du monde comme objet pour le regard de l'homme-spectateur. C'est même la représentation de la représentation elle-même, sa condition de possibilité. « Au-delà de toute mémoire possible, la bête humaine ne connaît que parce qu'il y a eu du théâtre »[37]. À travers le mot de *Vorstellung*, de représentation, les philosophes[38] ont précisément désigné cet acte premier de la connaissance qui

---

[35] Cf. Sophocle, *Œdipe roi*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 195-273. Foucault reviendra longuement sur la tragédie sophocléenne *Œdipe roi* tout au long des années soixante-dix et quatre-vingt, comme pièce essentielle de sa généalogie des jeux de vérité. Cf. *infra*, chap. 3, p. 165-236.

[36] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit*., p. 64.

[37] Boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[38] Foucault pense probablement aux usages du terme *Vorstellung* par Nietzsche, mais aussi par Hegel et Heidegger, les pivots de sa formation philosophique.

constitue l'espace d'un montrer, d'un mettre au jour et en scène pour les yeux de la raison. Mais cette dé-monstration ne peut se faire que par des masques : le plateau représentatif donne à voir la réalité tout autant qu'il la cache derrière les figures, les concepts, les visages qui sont censés la représenter. Le théâtre est donc à la fois le spectacle du réel et le lieu d'un décalage fondamental entre la réalité et son spectacle, faisant en sorte que le monde se soustraie toujours, dans sa véritable essence, derrière la scène de sa mise en visibilité. Le réel doit se montrer pour être connu et en même temps il paraît toujours se dérober à lui-même dans l'acte même à travers lequel il s'offre à la connaissance. La vérité, depuis Platon, ne réside plus dans l'apparence ; la véridicité de la tragédie est expulsée du chemin de la sagesse. Et toutefois le mouvement de la dialectique ne peut que s'appuyer sur les apparences pour rejoindre le monde des Idées, et prendra même corps dans l'écriture tout à fait théâtrale du dialogue philosophique. Kant décrètera l'inaccessibilité du monde nouménal derrière les phénomènes ; Hegel fera des phénomènes eux-mêmes dans leur scène historique, leur *phénoménologie*, la forme dans laquelle la raison se montre, se représente véritablement à elle-même. La représentation comme théâtre de la connaissance exprime cette contradiction entre montrer et cacher qui est au cœur de notre tradition de pensée philosophique et scientifique. Foucault en fera d'ailleurs l'archéologie dans son texte de 1966 *Les mots et les choses*[39] (on y reviendra) : la représentation devient alors la forme propre à l'épistémè classique, en montrant ainsi toute l'historicité de la conception de la vérité qui y est associée (connaissance comme adéquation du monde à l'ordre de la raison). Dans ses premières recherches, la conscience du caractère radicalement historique de la connaissance représentative et plus généralement de toute conception de vérité ne s'est pas encore complètement libérée des références métaphysiques et ontologiques, dérivant surtout de la lecture de la phénoménologie et de Heidegger. Il est tout de même clair que la critique foucaldienne du théâtre comme lieu de recouvrement de la puissance dionysiaque (la fête dans l'émission radiophonique de 1963 citée plus haut), s'explique précisément par cette corrélation entre le théâtre et la représentation : la forme théâtrale de notre vérité que Nietzsche avait déjà mise en lumière et dénoncée.

Il est intéressant de souligner, toujours à partir des notes de travail inédites de Foucault dans les années cinquante, qu'une première voie pour briser ce paradigme représentatif est trouvée dans le théâtre lui-même, un théâtre qui forme comme le double immanent de ce même théâtre comme vérité de la représentation. Le théâtre contemporain avait déjà de plusieurs façons exploré, d'autre part, la possibilité de sortir de la représentation, ou mieux, de la faire éclater de

[39] M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*

l'intérieur[40]. Foucault fait clairement référence à la thématique élaborée par Antonin Artaud du théâtre comme « mort de Dieu »[41] : la violence des cris et des corps sur scène comme une libération de l'obligation de *représenter la vérité*, délivrance qui se joue dans le pur espace de l'apparence, de l'indifférence au vrai, de l'a-moralité. La scène devient ainsi un lieu de critique de la vision traditionnelle, chrétienne et bourgeoise, du monde et une virtualité de création d'un nouvel ordre : le dénouement dialectique du temps qui redevient l'événement de la fête ; l'intériorité qui se déploie dans l'extériorité de l'éclat corporel ; la connaissance représentative purifiée au feu de la puissance d'ivresse tragique. « Le monde ne sera plus une représentation, mais la représentation sera le monde où meurent les dieux ». En ce sens, le théâtre comme scène de la mort de notre forme de pensée séculaire ne fera pas sortir la philosophie de la représentation, mais permettra de « faire éclater le sens divin de la représentation »[42].

Il est significatif que Foucault choisisse à ce propos un exemple extérieur à l'espace de la culture occidentale. Il fait référence au théâtre japonais, et en particulier à la tradition qui lie la naissance du théâtre à l'histoire de la déesse Amaterasu[43]. Amaterasu est dans la religion shintoïste la déesse de la lumière, du soleil et du blé, ainsi que l'ancêtre mythique de la famille impériale. Selon la légende, en raison de la rivalité avec son frère Susanoo, le dieu de la mer et du vent, elle se serait enfermée, en colère, dans une grotte, en laissant ainsi le monde privé de la lumière du soleil. Pour convaincre la déesse de sortir de son refuge, les autres dieux se seraient mis à chanter et à danser : à faire du *théâtre*, précisément. Attirée par le spectacle, la déesse sortit alors de sa cachette ; en voyant son image dans un miroir, elle fut subjuguée par sa propre beauté et s'unit aux danses. Les dieux en profitèrent pour fermer la porte de la grotte et le Japon fut à nouveau illuminé par le soleil. À l'origine du théâtre japonais se retrouve donc à la fois une expérience de fête, de danse et de chœur, et un mélange de jour et de nuit, comme dans l'union de l'apollinien et du dionysiaque qui serait selon l'interprétation nietzschéenne à l'origine de la tragédie grecque. Dans deux cultures si différentes, le théâtre mobilise depuis sa naissance les thèmes de l'obscurité et du soleil, de l'apparence et de la retraite de la divinité, du miroir et de l'illusion de la vérité. Le théâtre permet non pas la résolution mais la reprise et la réactivation

[40] Foucault lui-même a toujours montré un grand intérêt pour le théâtre contemporain. Dans son séjour à Uppsala, en Suède, lorsqu'il était lecteur au département de *romanistik* et directeur de la Maison de France, il avait donné des cours sur le théâtre, et en particulier sur le Théâtre Libre de André Antoine et le Théâtre d'Art de Paul Fort. Des notes foucaldiennes pour ces cours se trouvent dans la boîte XLIIa, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France. Cf. les deux textes principaux utilisés par Foucault : A. Antoine, *Mes souvenirs sur le théâtre libre*, Paris, Fayard, 1921 ; G. Baty, R. Chavance, *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932.

[41] Cf. surtout A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (émission enregistrée le 28 novembre 1947), Paris, K éditeur, 1948.

[42] Boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[43] Cf. P. Arnod, *Le théâtre japonais : nô, kabuki, shimpa, shingeki*, Paris, L'Arche, 1957.

des conflits dans l'expression du mouvement, de l'action, de l'ivresse esthétique comme transformation de la vie. Il incarne la force du *double* comme instance de vérité, au-delà de la simple opposition vrai/illusoire : la mise en scène des luttes au cœur du réel. Dans cette portée véridique et expressive, une puissance créatrice s'affirme plutôt qu'une simple représentation mimétique de la réalité. Foucault compare la légende d'Amaterasu au mythe d'Œdipe (en faisant référence à un inceste fraternel qui est effectivement présent dans plusieurs légendes de déesses solaires dans les cultures indoeuropéennes et amérindiennes, mais qui ne paraissait pas dans la version la plus courante de l'histoire de Susanoo et sa sœur[44]). Le théâtre japonais naît de l'arrachement de la lumière à son refuge d'obscurité, à travers le piège de son propre reflet en miroir : une sorte de « viol » de la sœur par son propre frère qui la ramène à la vie du monde. L'Œdipe de la tragédie grecque est l'homme qui a poussé le plus loin la recherche de la lumière de la vérité, qui n'a pas eu peur de mettre au jour le vrai, mais se retrouve pour cela écrasé par une nuit irréductible : l'horreur du destin de l'inceste, où la sagesse du monde se brise et Œdipe perd son regard (et Jocaste sa vie). La scène théâtrale fait donc ici beaucoup plus que représenter : c'est l'expression des contradictions les plus profondes du monde, de la fracture tragique entre l'homme et lui-même, et entre l'homme et le monde dont il serait appelé à dire la vérité. Le théâtre comme expérience tragique est une force qui fait exploser les limites de la connaissance individuelle, et qui peut par conséquent devenir un instrument précieux de la critique foucaldienne.

> L'homme qui a trouvé sa vérité, chez lui, dans la parenté la plus proche avec lui-même, l'homme qui s'est reconnu comme énigme et solution de lui-même, l'homme qui emprunte sa nature, sa vérité et sa lumière à sa patrie la plus proche, – celui-là perd la vérité du monde et lève à l'horizon du monde le soleil noir de la peste. […] Le théâtre est originairement le poème des aventures de cette lumière du monde qu'une incompatibilité sanglante lie à la lumière de l'homme sur lui-même, à la lumière du clair regard[45].

Une brève exploration de la dualité tragique/théâtre dans les manuscrits inédits des années de formation permet ainsi déjà de donner un contenu concret aux trois axes que nous avons indiqués comme essentiels pour analyser la présence et l'importance du théâtre au sein des travaux de Foucault. Il y a d'abord une première réflexion sur la densité philosophique d'un concept d'origine théâtrale, celui de tragique : un élément qui, dans le sillage de Nietzsche,

[44] Cf. P. Lévèque, *Colère, sexe, rire. Le Japon des mythes anciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

[45] Boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

deviendra capital pour comprendre la portée anti-dialectique propre aux textes foucaldiens des années soixante et en particulier à l'*Histoire de la folie à l'âge classique*. Pour réfléchir sur cette notion de tragique, Foucault utilise d'ailleurs souvent les textes théâtraux eux-mêmes, de Eschyle et Sophocle à la tradition japonaise. Le théâtre n'est point pour lui une présence vague ou une expérience érudite, mais démontre un rapport direct à l'histoire de la dramaturgie. Et ce rapport va bien au-delà de la valeur exemplaire du texte, comme expression vivante d'un concept théorique : les œuvres d'art constituent dans la pensée foucaldienne des doubles concrets du raisonnement, l'incarnation qui brise toute tentation de pensée abstraite et réalise ainsi déjà, dans le mouvement qui décrit les paradigmes historiques du discours, un vecteur de contestation de la tradition occidentale. Parmi les formes artistiques, le théâtre possède pour cela une position privilégiée car il interroge d'entrée de jeu les questions de la représentation et de la connaissance par *mimésis* et adéquation avec la réalité. Explorer le tragique, plus généralement la puissance non-représentative du théâtre, est dès lors pour Foucault une façon non seulement de questionner les évidences de son temps, mais aussi de sonder la possibilité d'innover le discours philosophique dans sa pratique de réflexion et d'écriture.

2. Une histoire tragique de la raison

En 1961, Foucault publie sa thèse de doctorat : *Folie et déraison*, dont le sous-titre (*Histoire de la folie à l'âge classique*) deviendra à partir de la deuxième réédition en 1972 le titre définitif. Une histoire de la folie, donc[1]. Mais une histoire tout à fait singulière, radicalement étrangère aux études psychiatriques et psychologiques, peu habituées à réfléchir d'une façon critique sur leur propre histoire, ainsi qu'à la philosophique académique, pour laquelle la folie – d'autant plus qu'elle est ici considérée comme étant un phénomène historique – n'était certainement pas un objet privilégié d'analyse[2]. Cette recherche est la première ébauche d'une méthode historico-philosophique nouvelle à laquelle Foucault, en reprenant un terme kantien[3] (dont il déplace pourtant le sens), donne le nom d'*archéologie*[4] : le questionnement des mouvements de formation et transformation des discours historiques ; « l'histoire de ce qui rend nécessaire une certaine forme de pensée »[5]. L'archéologie est la description des archives, à savoir : « la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref, toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire »[6]. Or pour notre travail il est particulièrement important que l'analyse de ce tissage entre discours et existences historiques se fasse pour Foucault, pour ainsi dire, « aux marges ». Pour analyser la constitution et les dispositions d'un certain paradigme de savoir il faut porter le regard sur « les

[1] Il ne faut pas oublier que Foucault témoigne depuis sa jeunesse d'un intérêt soutenu pour la psychologie. Il fréquente le psychiatre Jean Delay, il suit les leçons du psychologue clinicien Jean Lagache et les cours de Henry Ey à Sainte-Anne. Il semble qu'il participe aussi aux séminaires de Jacques Lacan. Il va jusqu'à s'engager « sur le terrain » en première personne. Après avoir obtenu une double licence en philosophie et psychologie (1949), il travaille comme stagiaire au laboratoire de psychologie expérimentale de l'hôpital Sainte-Anne de Paris.

[2] Cf. Histoire de la folie à l'âge classique *de Michel Foucault. Regards critiques 1961-2011*, Caen, Presses Universitaires de Caen/IMEC éd., 2011 ; Ph. Artières, J.-F. Bert, *Un succès philosophique. L'*Histoire de la folie à l'âge classique *de Michel Foucault*, Caen, Presses universitaires de Caen/IMEC éd., 2011.

[3] « Une histoire philosophique de la philosophie est elle-même possible non pas historiquement ou empiriquement, mais rationnellement, c'est-à-dire *a priori*. Car, encore qu'elle établisse des faits de Raison, ce n'est pas au récit historique qu'elle les emprunte, mais elle les tire de la nature de la Raison humaine au titre d'archéologie philosophique » ; I. Kant, *Le progrès de la métaphysique en Allemagne depuis le temps de Leibniz et de Wolf* [rédigé en 1793 et publié en 1804], trad. L. Guillermit, Paris, Vrin, 1973, p. 107-108.

[4] Dans un entretien de 1969, Foucault expliquera : « ce mot "archéologie" me gêne un peu, parce qu'il recouvre deux thèmes qui ne sont pas exactement les miens. D'abord, le thème du commencement (*archè* en grec signifie commencement). Or je n'essaie pas d'étudier le commencement au sens de l'origine première, du fondement à partir de quoi tout le reste serait possible. […] Ce sont toujours des commencements relatifs que je recherche, plus des instaurations ou des transformations que des fondements, des fondations. Et puis me gêne également l'idée de fouilles. Ce que je cherche, ce ne sont pas des relations qui seraient secrètes, cachées, plus silencieuses ou plus profondes que la conscience des hommes. J'essaie au contraire de définir des relations qui sont à la surface même des discours ; je tente de rendre visible ce qui n'est invisible que d'être trop à la surface des choses » ; M. Foucault, « Michel Foucault explique son dernier livre », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 66, p. 800.

[5] M. Foucault, « Les monstruosité de la critique », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 97, p. 1089.

[6] M. Foucault, « La naissance d'un monde », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 68, p. 814-815.

opérations qui lui donnent naissance » et qui impliquent nécessairement l'instauration de certaines lignes de démarcation[7] – des jeux d'exclusions et d'inclusions, de coupures et d'affirmations.

> Mon problème pourrait s'énoncer ainsi : comment se fait-il qu'à une époque donnée on puisse dire ceci et que jamais cela n'ait été dit ? C'est, en un mot, si vous voulez, l'analyse des conditions historiques qui rendent compte de ce qu'on dit ou de ce qu'on rejette, ou de ce qu'on transforme dans la masse des choses dites[8].

La folie est une des figures, peut-être la figure centrale, de ces dynamiques d'extériorisation qui forment et valident dans notre culture l'espace actuel des discours. Le fou est l'autre par excellence de la raison occidentale, le visage de sa *dé-raison*. Comme on l'a déjà évoqué en parlant de la fête, la folie dit l'abîme sans recours dans lequel la Raison risque de perdre sa propre vérité : « un langage qui part et parle d'une absence, d'un monde vide »[9]. L'histoire de la folie que Foucault se propose d'écrire ne sera donc pas une histoire de la médecine et de la psychiatrie ; elle ne sera non plus une histoire des façons dont les différentes sociétés ont compris et soigné la folie (histoire des mentalités et des pratiques) ou ont recouvert les causes concrètes qui en déterminent le surgissement[10] (histoire des idéologies). Elle vise à retracer l'histoire des gestes et des discours qui ont écarté les fous de la possibilité, dans notre culture, de *dire la vérité*. C'est une exploration à mener dans ce qui a été réduit au *silence* plus encore que dans les savoirs constitués sur la folie. Elle part de l'hypothèse que la folie, en tant que telle, n'existe pas pour se concentrer sur les fous et sur les modalités dont le fantasme de leur différence a été circonscrit, marginalisé, exclu, aménagé dans l'espace médical de l'asile moderne. Foucault se meut à la recherche de quelque chose comme un « partage originaire » séparant folie et raison et disant à la fois leur distance et leur tangence intime.

---

[7] Cf. la leçon inaugurale de Foucault au Collège de France : *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

[8] M. Foucault, « La naissance d'un monde », art. cit., p. 815.

[9] M. Foucault, « Le silence des fous », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 44.

[10] L'étude de jeunesse de Foucault sur la folie, *Maladie mentale et personnalité* (Paris, Puf, 1954 ; réédité en 1962 sous le titre : *Maladie mentale et psychologie*), était encore fortement marquée par une analyse matérialiste de la folie. Cf. F. Gros, *Foucault et la folie*, Paris, Puf, 1997, p. 7-21.

> Est originaire la césure qui établit la distance entre raison et non-raison ; quant à la prise que la raison exerce sur la non-raison pour lui arracher sa vérité de folie, de faute ou de maladie, elle en dérive, et de loin[11].

À cette césure originaire, Foucault donne, dans la préface de *Folie et déraison*, le nom de *tragique*. Il reprend donc ce concept qu'il avait étudié et analysé dans ses années de formation pour en faire un élément essentiel de son histoire de la folie, ou mieux : la forme même de cette histoire comme analyse de la fracture interne au *logos* occidental entre un langage auquel appartient la lumière de la vérité et de la raison, et un langage déraisonnable pour lequel nous ne possédons plus les clés d'intelligibilité, quitte à le réduire à la forme rationnellement et scientifiquement maîtrisable du délire pathologique. Il nous faudra donc d'abord examiner dans le détail la portée philosophique du concept de tragique dans la préface de 1961, dans tout ce qu'il exprime à la fois d'essentiel et d'aporétique pour le projet archéologique foucaldien des années soixante. Cette importance philosophique sera ensuite à mettre en relation avec la reprise de ce même terme de tragique dans les analyses historiques d'*Histoire de la folie* et avec l'usage important que Foucault y fait d'un certain nombre de textes de théâtre.

Tragique est, on l'a dit, la césure qui sépare la raison de la non-raison, de la déraison. La première question qu'il faut se poser est alors : comment rejoindre ce partage au cœur de la folie, comment « parler de ce geste de coupure, de cette distance prise, de ce vide instauré entre la raison et ce qui n'est pas elle, sans jamais prendre appui sur la plénitude de ce qu'elle prétend être »[12] ? Il s'agit clairement d'une expérience paradoxale, à la fois originaire et impossible : une ouverture qui gît au fondement de l'histoire tout en n'échappant pas à l'histoire elle-même ; une dimension presque métaphysique dans une archéologie qui vise à exclure le métahistorique de son plan d'analyse. La possibilité pour la raison de s'affirmer dans sa différence avec la folie ne se comprendrait pas sans l'histoire déjà réalisée de leur séparation. Une folie « primordiale » n'existe pas. Foucault affirme, toujours en 1961 : « La folie ne peut se trouver à l'état sauvage. La folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent »[13]. Mais, « à défaut de cette inaccessible pureté primitive », Foucault écrit, dans sa préface à *Folie et déraison*, vouloir « remonter vers la décision qui lie et sépare à la fois raison et folie ; […] tendre à découvrir l'échange perpétuel, l'obscure racine commune, l'affrontement originaire qui donne sens à

[11] M. Foucault, « Préface », in M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p. I-XI ; republiée in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 4, p. 187.

[12] *Ibid*., p. 188.

[13] M. Foucault, « La folie n'existe que dans une société », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 5, p. 197.

l'unité aussi bien qu'à l'opposition du sens et de l'insensé »[14]. Il prend un exemple issu du monde grec, l'opposition *hybris*/*sōphrosunē*. La folie, dans les désignations multiples que les hommes lui ont donné tout au long de l'histoire (déraison, démence, aliénation, maladie mentale), est la part d'ombre qui accompagne depuis toujours la Raison occidentale et constitue son histoire, comme les risques de la démesure et de l'impiété (*hybris*) – le savoir sophistique de Thrasymaque et Calliclès et la véridicité tragique de Prométhée –, résident au cœur de la sagesse grecque (*sōphrosunē*), hantent la dialectique socratique et en même temps lui donnent corps en constituant ses éléments d'affrontement.

Foucault parle, pour cette « ombre » de la raison comme dimension originaire, d'une *expérience*, mais en un sens qui se veut déjà très différent à la fois de celui de la psychologie et de la phénoménologie. Bien que le style de la préface conserve encore des échos phénoménologiques, surtout dans cette idée d'une « originarité » du rapport Raison-Folie, de leur communication dans un « langage très originaire, très fruste, bien plus matinal que celui de la science »[15], l'expérience aux racines de l'histoire de la folie n'est pas une expérience de la présence au monde d'une conscience intentionnelle. C'est l'expérience d'une blessure, d'une scission comme noyau constitutif et point d'effondrement. Foucault utilise le concept très important d'*expérience-limite.* « Interroger une culture sur ses expériences-limites, c'est la questionner, aux confins de l'histoire, sur un déchirement qui est comme la naissance même de son histoire »[16]. Il est alors aussi évident que Foucault parle d'expérience dans un sens qui n'est pas psychologique mais tout à fait philosophique – ce qui distingue sa notion d'expérience-limite de l'usage qu'en avaient fait les surréalistes par exemple. Il y a un certain nombre d'« expériences spirituelles […] – comme le rêve, comme la folie, comme la déraison, comme la répétition, le double, la déroute du temps, le retour, etc. », qui constituent des *épreuves* de notre monde de pensée, des expériences où se pose pour nous la question : « qu'est-ce que c'est que penser, qu'est-ce que c'est que cette expérience extraordinaire de la pensée ? »[17] Une expérience-

[14] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 192.

[15] *Ibid*., p. 188.

[16] *Ibid*., p. 189.

[17] M. Foucault, « Débat sur le roman », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 22, p. 367. Voici la citation dans son intégralité, liant la notion d'expérience-limite au langage littéraire : « [Dans les romans du groupe *Tel quel*] Il est fait sans cesse référence à un certain nombre d'expériences – si vous voulez, j'appellerai ça, avec beaucoup de guillemets, des expériences spirituelles (mais enfin le mot spirituel n'est pas bon) – comme le rêve, comme la folie, comme la déraison, comme la répétition, le double, la déroute du temps, le retour, etc. Ces expériences forment une constellation qui est probablement très cohérente. J'ai été frappé par le fait que cette constellation, on la trouve déjà à peu près dessinée de la même manière chez les surréalistes. […] Il me semble – mais sans que j'en sois très sûr – que les surréalistes avaient placé ces expériences dans un espace qu'on pourrait appeler psychologique, elles étaient en tout cas domaine de la psyché ; en faisant ces expériences, ils découvraient cet arrière-monde, cet au-delà ou en-deçà du monde et qui était pour eux le fond de toute raison. Ils y reconnaissaient une sorte d'inconscient, collectif ou non. […] Les expériences dont Sollers a parlé hier, il ne les place pas dans l'espace de la psyché, mais dans celui de

limite, c'est alors essentiellement une façon de voir sous un nouveau jour le rapport que nous avons à notre culture. Elle peut devenir une manière de le changer. En 1980, Foucault lie d'une manière explicite la notion d'expérience-limite à un mouvement de déprise de soi, capable de nous transformer.

> Pour Nietzsche, Bataille, Blanchot, […] l'expérience, c'est essayer de parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l'invivable. [Elle] a pour fonction d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus lui-même ou qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution. C'est une entreprise de dé-subjectivation. L'idée d'une expérience-limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même[18].

Or la culture occidentale connaît plusieurs formes d'expérience-limite : l'Orient et son étrangeté barbare et fascinante s'ouvrant aux mythes colonisateurs de l'Occident ; le rêve, où se dit pour l'homme à la fois la vérité et l'illusion de son existence ; les interdits sexuels (aux limites de la morale occidentale, la puissance utopique du désir). Mais la première et centrale de ces expériences-limites est précisément, pour le Foucault de *Raison et déraison*, le *tragique* : la mise au jour des grandes « structures immobiles »[19] qui, « aux portes du temps »[20], dénoncent et dénouent les continuités des dialectiques de l'histoire. *La naissance de la tragédie* nietzschéenne reste clairement l'ouvrage de référence, car « la structure tragique – dit Foucault – à partir de laquelle se fait l'histoire du monde occidental n'est pas autre chose que le refus, l'oubli et la

---

la pensée ; c'est à dire que, pour ceux qui font de la philosophie, ce qu'il y a de tout à fait remarquable ici, c'est qu'on essaye de maintenir au niveau d'une expérience très difficile à formuler – celle de la pensée – un certain nombre d'épreuves limites comme celles de la raison, du rêve, de la veille, etc., de les maintenir à ce niveau de la pensée – niveau énigmatique que les surréalistes avaient, au fond, enfoncé dans une dimension psychologique […] Je dirais volontiers que se pose alors la question : qu'est-ce que c'est que penser, qu'est-ce que c'est que cette expérience extraordinaire de la pensée ? […] Et le double patronage Ponge-Bataille qui peut paraître un peu curieux et sans cohérence trouverait là son sens ; l'un et l'autre ont arraché au domaine psychologique, pour les restituer à celui de la pensée, une série d'expériences qui ont leur lieu de naissance, leur espace propre, dans le langage » ; *ibid.*, p. 366-367.

[18] « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], art. cit., p. 862.

[19] Le terme de structure pourrait faire penser à un rapprochement de Foucault à la méthode structuraliste. La question du rapport entre Foucault et le structuralisme est toutefois très complexe, impossible à examiner ici de manière exhaustive. Pour le dire d'une façon très schématique, Foucault partage avec des auteurs structuralistes (comme Dumézil et Lacan) le même contexte culturel et surtout une même mise en question de la dimension du Sujet. Mais il ne partagera jamais entièrement tous les présupposés de la méthode structurale, jusqu'à dire, en 1983, « Je n'ai jamais été structuraliste »… (M. Foucault, « Structuralisme et poststructuralisme », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 330, p. 1252).

[20] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 190, 189.

retombée silencieuse de la tragédie » ; le tragique se lie « à la dialectique de l'histoire dans le refus même de la tragédie par l'histoire »[21]. Sans convoquer cependant à nouveau la dualité apollinien-dionysiaque ou approfondir la question du rapport entre tragique et tragédie, le texte foucaldien nous offre trois concepts importants pour éclairer la notion de tragique : la *limite*, le *partage*, la *verticalité*. La limite, d'abord, se liant comme on l'a vu à la notion d'expérience, indique la ligne de séparation, les contours qui démarquent l'espace d'une culture : « tout au long de son histoire, ce vide creusé, cet espace blanc par lequel elle s'isole, la désigne tout autant que ses valeurs »[22]. Une histoire tragique est une *histoire des limites*, une histoire qui ne se construit pas sur la pleine positivité de la raison mais prend en compte le vide, le reste en dehors d'elle. Un monde se définit par ce qu'il exclut aussi bien que par ce qu'il accepte dans ses confins. Et dans cette attention aux marges, cette histoire tragique se configure aussi comme une expérience qu'il est possible de faire *sur* ces limites pour les interroger et, éventuellement, permettre leur transformation. Ainsi comprend-on aisément pourquoi le tragique met en jeu la notion de partage : il ne renvoie pas seulement aux bords d'une culture, mais aussi à la violence originaire depuis laquelle ces limites se forment, ces « gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur »[23]. La folie comme nous la concevons, par exemple, suppose cet « étrange coup de force »[24] représenté par la *Première Méditation* cartésienne, qui affirme que les fous ne peuvent pas être sujets d'un discours rationnel, donc sujets de vérité. Moi qui pense, je ne peux pas être fou. « Mais quoi ? Ce sont des fous ; et je ne serais pas moins extravagant, si je me réglais sur leurs exemples »[25]… C'est cette exclusion de la folie par la subjectivité philosophique (dont témoigne selon Foucault, à la même époque, l'enfermement des fous dans les Hôpitaux généraux), qui forme le fond tragique de l'histoire de notre raison, contre toutes ses téléologies édulcorées et mythiques. Or ce tragique comme fond ne doit pas être confondu avec une

[21] *Ibid*., p. 189.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*.

[24] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 67. Sur la lecture foucaldienne de Descartes, cf. J.-M. Beyssade, *Descartes au fil de l'ordre*, Paris, Puf, 2001, p. 13-48. Derrida fournira de ce même passage des *Méditations* de Descartes (« Mais quoi ? Ce sont des fous… ») une interprétation très différente et en opposition directe avec celle proposée par Foucault dans *Histoire de la folie*. L'hypothèse de la folie comme vecteur du doute radical n'est pas abandonnée selon lui par Descartes en raison d'une desqualification des fous comme sujets de raison, mais au profit du rêve, qui permettrait une suspicion ontologique plus radicale. Cf. sur cette controverse le texte de J. Derrida (« Cogito et histoire de la folie », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 3-4, 1964, p. 460-494 ; repris in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 51-97 ; et plus récemment in AA. VV., Histoire de la folie à l'âge classique *de Michel Foucault. Regards critiques 1961-2011*, *op. cit.*, p. 109-165), et les réponses de M. Foucault (« Mon corps, ce papier, ce feu » et « Réponse à Derrida », in *Dits et écrits I, op. cit*., textes n° 102 et 104, p. 1113-1136 et 1149-1163).

[25] R. Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, Flammarion, 2011, p. 59.

profondeur cachée, le secret intime de l'histoire. C'est plutôt un vecteur de mobilisation transversale. La structure tragique, procédant par traçages de limites, constitue une dimension de verticalité : une descente dans la culture européenne qui en montre les dynamismes impensés, conflictuels et sanglants. Le rapport entre folie et raison pose « une interrogation qui ne suivrait pas la raison dans son devenir horizontal, mais chercherait à retracer dans le temps cette verticalité constante, qui […] la confronte à ce qu'elle n'est pas, la mesure à sa propre démesure »[26]. Il faut savoir changer son regard pour voir, sous les récits apaisés de la philosophie et de la médecine, le visage tragique d'une communion originaire avec la folie qui convoque quelque chose comme notre doublé refoulé, rongeant verticalement la platitude de nos solides certitudes.

Il est intéressant de confronter cette « verticalité » avec l'usage de la notion de tragique que Foucault fait dans son premier texte publié, en 1954 : l'*Introduction* à *Le rêve et l'existence*[27] de Binswanger. Cette introduction pivote autour des deux notions de *rêve* et d'*imagination*, constituant un véritable noyau ontologique et éthique qui met en jeu la liberté de l'existence humaine dans son rapport à la nécessité du monde. Le rêve n'est pas simplement une modalité de l'imagination, il en est la condition première et le foyer de vérité : c'est le lieu où la puissance imaginative s'affirme comme la possibilité d'une transfiguration perpétuelle de sa propre réalité, un exercice de liberté où l'existence devient la capacité d'assumer pour soi les données de sa propre histoire en les transformant en destin. « L'imaginaire, signe de transcendance ; le rêve, expérience de cette transcendance, sous le signe de l'imaginaire »[28]. Or pour mettre au jour cette valeur philosophique et existentielle profonde du rêve, Foucault doit opérer une double critique : de la sémantique freudienne, d'un côté, pour laquelle le rêve n'est qu'un travestissement, sous des images énigmatiques à déchiffrer, de contenus refoulés par la pensée consciente ; de la phénoménologie, de l'autre côté, qui, tout en reconnaissant que le rêve est une expérience originaire et irréductible, l'explique par la relation entre monde vécu et subjectivité constituante. Psychanalyse et phénoménologie méconnaissent la valeur proprement imaginative du rêve : elles font parler le rêve et en cherchent les significations sans le reconnaître comme acte expressif à part entière[29]. Les conceptions phénoménologique et analytique du rêve perdent donc de vue son pouvoir de fondation. Les images oniriques ne sont point

[26] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 189.

[27] M. Foucault, « Introduction », in L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, p. 93-147 ; in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 1, p. 93-147. Le texte de Binswanger avait été publié en 1930 dans la revue : *Neue Schweizer Rundschau*.

[28] *Ibid*., p. 111.

[29] « La phénoménologie est parvenue à faire parler les images ; mais elle n'a donné à personne la possibilité d'en comprendre le langage » ; *ibid*., p. 107.

représentations, significations de contenus de conscience : elles captent le mouvement d'une vie, c'est-à-dire les dynamiques d'une liberté qui se fait monde, elles tracent des directions fondamentales et des lignes de fuite. L'analyse du rêve ouvre ainsi à une ontologie de l'imaginaire, qui est aussi pour Foucault en 1954 une ontologie de l'existence dépassant toute anthropologie et toute dualité figée entre sujet et objet, sujet et monde. « Il n'est pas possible d'appliquer au rêve les dichotomies classiques de l'immanence et de la transcendance, de la subjectivité et de l'objectivité », car il rompt « avec cette objectivité qui fascine la conscience vigile » et restitue « au sujet humain sa liberté radicale »[30].

La dimension significative privilégiée de cette ontologie de l'existence à partir du rêve et de l'imaginaire, capable d'en dire précisément la « liberté radicale », est confondue par Foucault, dans ce texte de 1954, avec la *verticalité*. Une verticalité à comprendre, en anticipant les analyses de la préface de *Folie et déraison*, comme une structure *tragique* : achèvement de la temporalité continue de l'existence dans l'intensité de l'instant ; mouvement d'ascension et de chute propre à la tragédie, qui trouve son comble dans le point où la montée du héros s'arrête et oscille pour quelques secondes, avant de s'effondrer. Le tragique comme orientation verticale de l'existence a une valeur essentielle parmi les autres modes d'expression. C'est à lui que revient la tâche de dire la vérité profonde, ontologique, de l'homme dans son rapport au réel.

> Il faut rejoindre la dimension verticale pour saisir l'existence se faisant dans cette forme de présence absolument originaire où se définit le *Dasein*. Par là, on abandonne le niveau anthropologique de la réflexion qui analyse l'homme en tant qu'homme et à l'intérieur de son monde humain pour accéder à une réflexion ontologique qui concerne le mode d'être de l'existence en tant que présence au monde[31].

Or il est clair que cette idée d'une ontologie de l'existence de l'homme à travers le dévoilement de son expérience originaire est d'ascendance phénoménologique, en dialogue avec les thématiques existentielles heideggériennes (l'analytique du *Dasein*[32]). Ce premier texte foucaldien sera donc vite dépassé par les nouvelles élaborations de la réflexion de Foucault. Et pourtant, la verticalité du rêve comme dimension aurorale de l'existence peut constituer une première formulation de cette valeur limite de l'expérience qui est, on l'a vu, un enjeu central

---

[30] *Ibid*., p. 118.

[31] *Ibid*., p. 137.

[32] Cf. M. Heidegger, *L'être et le temps*, tr. R. Boehm, A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964. Sur le rapport entre Foucault et la *Daseinanalyse* de Binswanger, cf. E. Basso, *Michel Foucault e la Daseinsanalyse: un'indagine metodologica*, Milano, Mimesis, 2007.

dans la recherche philosophique foucaldienne. Le tragique est la dimension constitutive d'un exercice de déprise de soi. C'est, déjà dans l'*Introduction* de 1954, la recherche d'une pratique capable, sans sortir de la réalité, de revenir sur elle pour la transfigurer. La vérité de l'homme n'est d'ailleurs ici rien d'autre que cela : la forme de sa liberté, la possibilité de s'approprier les conditions de sa propre vie et de les moduler dans leur matérialité. Si le rêve est l'expérience originaire de l'existence, le tragique en constitue le mouvement perpétuel de réactualisation : une force de *transcendance dans l'immanence*. C'est la rencontre de l'homme avec le noyau qui lie à l'histoire son action libre, en faisant d'elle une force constitutivement enracinée dans son contexte, mais précisément pour cela capable d'agir sur la réalité et de faire, à son tour, l'histoire. Sous cet angle, le tragique a, comme le rêve, une valeur éthique. Il restitue l'oscillation essentielle de la liberté, pouvant à la fois se constituer « comme responsabilité radicale dans le monde, ou […] s'oublier[r] et s'abandonne[r] à la chute dans la causalité »[33]. La *tragédie classique* elle-même a de plusieurs façons exploré ce lien entre liberté et chute, rêve et tragique, destin et verticalité. Il y a d'abord la dimension du rêve comme figuration de la grâce, révélation tranchante et verticale du vouloir et de la présence divine. Comme l'écrit Tristan l'Hermite : « Ce qu'écrit le Destin ne peut être effacé… »[34] ; « Mais le ciel toutefois peut, durant le sommeil,/Estonner notre esprit pour nous donner conseil »[35]. Le rêve peut ensuite descendre au cœur de l'individu lui-même pour en montrer la constitution et le véritable caractère : « C'est ainsi que chacun aperçoit en dormant/Les indices secrets de son tempérament »[36] . Mais le rêve est surtout la préfiguration de l'expérience conclusive, radicale, qui dira le sens ultime de l'existence : la mort. C'est le rêve du remords de Macbeth[37], le rêve prophétique de Calpurnia annonçant la mort de César[38] ; le rêve comme accomplissement dernier de son propre destin. « Banquo et Donalbain ! Malcom ! Réveillez-vous ! Secouez ce sommeil de duvet, parodie de la

[33] M. Foucault, « Introduction », art. cit., p. 120.

[34] F. L'Hermite du Soliers, dit Tristan, *La Mariane* [1636], Paris, A. Courbé, 1637, acte II, scène 3, vers 146 et 149-150, p. 24. Dorénavant, pour les pièces théâtrales, sera indiquée entre crochets la date (presumée) de la première publication.

[35] F. L'Hermite du Soliers, dit Tristan, *Osman* [1656], Paris, Girard, 1906, t. VII, acte II, scène 1, p. 21. Cf. aussi L. Ferrier de la Martinière, *Adraste*, Paris, J. Ribou, 1680, acte IV, scène 2, p. 45 (« Non, Seigneur, dans le ciel notre mort est écrite,/L'homme ne franchit point cette borne prescrite … »), et I. de Benserade, *La mort d'Achille et la dispute de ses armes* [1636], Paris, A. de Sommaville, 1697, acte I, scène 1, p. 3 (« Achille, autant d'objets qui troublent votre joie,/Sont autant de conseils que le Ciel vous envoie »).

[36] F. L'Hermite du Soliers, dit Tristan, *La Mariane*, *op. cit.,* acte I, scène 2, vers 61-62, p. 18.

[37] Cf. W. Shakespeare, *Macbeth* [1623], trad. M. Maeterlinck, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, t. II, acte III, scène 4, p. 983-985. Plutôt que d'un rêve, il s'agit ici d'une hallucination : Macbeth voit le spectre de Banquo qu'il a fait assassiner.

[38] Cf. W. Shakespeare, *Jules César* [1623], trad. E. Fleg, in *Œuvres complètes*, *op. cit.,* t. II, p. 575-576.

mort, et regardez donc la mort même »[39]. La tragédie classique se charge de montrer réalisée sur scène cette dimension de verticalisation de l'existence dont le concept de tragique est l'expression la plus significative.

Revenons à la préface de 1961. Pour résumer, le tragique comme délimitation, partage, verticalité représente à la fois une des expériences-limite fondamentales de la culture occidentale (l'impossibilité nietzschéenne de la tragédie dans notre culture, dominée par une conception dialectique de la pensée et de l'histoire), et la valeur propre à toutes ces expériences, car il est l'expression même de la séparation, de la contradiction, de l'effondrement. Le tragique sous-tend une structure fondamentale de l'expérience, ou mieux : un geste de constitution des espaces d'expérience, un geste qui est diversifié selon les différentes cultures et sensibilités historiques, mais qui reste une fracture, une césure sur le bord d'une inquiétante pluralité originaire. La folie – pour mieux dire : cette expérience primitive et indicible qui est aux racines de la distinction entre folie et raison et que Foucault parfois appelle déraison[40] – est une expérience-limite centrale pour notre forme de pensée. Elle est donc une expérience tragique, et est apparentée selon Foucault, dans les années soixante, à un abîme du *langage* en-deçà de tout discours : un « murmure d'insectes sombres »[41] d'où se détache la parole intelligible de la raison et qui ne peut par conséquent être pour nous qu'un bruit de fond, l'effondrement de notre langage jusqu'à ses limites extrêmes. Il n'y a aucune place dans nos discours pour les paroles des déments ; elles ne sont que morceaux d'un délire sans consistance. Si les écrivains et les poètes peuvent être fous, leurs discours ne le seront jamais, car ils sont perçus comme des œuvres et donc des réserves de sens. La folie ne dit strictement rien, en étant « ce creux où langue et parole s'impliquent, se forment l'une à partir de l'autre et ne disent rien d'autre que leur rapport encore muet »[42]. Elle est *absence d'œuvre* : le langage sourd et inintelligible en dessous de tout discours, la structure de partage qui sépare le sens du non sens et qui rend donc possible l'existence de quelque chose comme une parole dotée de signification. Ce qui implique aussi qu'elle soit un langage sans auteur et sans sujet – un cri anonyme, effrayant, qui à la fois soutient et brise les principes d'individuation et les formes données de subjectivation. Or dans cette dimension paradoxale d'origine primitive et de reste dernier du langage, la déraison comme vertige tragique

[39] W. Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, acte II, scène 3, p. 973.

[40] Il est très difficile de délimiter avec exactitude ce qui relève pour Foucault de la folie et de la déraison. Les deux termes (et leur rapport) semblent recouvrir des significations différentes dans les différentes époques historiques décrites dans *Histoire de la folie* ; mais la déraison semble aussi indiquer, au-delà des conceptions historiques de la folie, ce fond qui rend possible l'histoire de la folie elle-même, langage sourd et murmurant en-deçà du partage raison/folie.

[41] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 192.

[42] M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », art. cit., p. 446.

est aussi ce qui rend possible la parole historique. C'est une *absence d'histoire,* condition de possibilité de l'histoire elle-même.

> La plénitude de l'histoire n'est possible que dans l'espace, vide et peuplé en même temps, de tous ces mots sans langage qui font entendre à qui prête l'oreille un bruit sourd d'en dessous de l'histoire, le murmure obstiné d'un langage qui parlerait *tout seul* – sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais défait. Racine calcinée du sens. […] *La nécessité de la folie* tout au long de l'histoire de l'Occident est liée à ce geste de décision qui détache du bruit de fond et de sa monotonie continue un langage significatif qui se transmet et s'achève dans le temps ; bref, elle est liée à *la possibilité de l'histoire*[43].

En tant qu'expérience-limite et langage originaire, absence d'œuvre et contradiction au cœur du *logos*, le tragique devient, dans l'ouvrage foucaldien de 1961, *la forme même de l'histoire*. C'est comme si le problème de Foucault était ici « moins celui d'un transcendantal historique qu'on voudrait lui reprocher, que d'un transcendantal de l'histoire elle-même »[44]. Le tragique indique alors à la fois l'enjeu essentiel et la limite constitutive de la première formulation du projet archéologique foucaldien. Il en exprime d'un côté la préoccupation centrale, on l'a vu : à travers quelles délimitations, quelles extériorités, quels jeux d'identités et de différences se construit l'espace de notre civilisation ? Si le projet archéologique est l'étude « de l'ensemble de règles qui, à une époque donnée et pour une société déterminée, définissent […] les limites et les formes de la *dicibilité* »[45], cette analyse ne peut se faire qu'à travers le repérage minutieux des lignes de démarcation qui soutiennent les discours effectivement prononcés. Elle implique donc une conception *non-dialectique* de l'histoire comme espace de lutte, de distance et de contradiction : et le tragique est encore une fois le nom par excellence de cette structure non- et même anti-dialectique. La notion de tragique référée à l'histoire, toutefois, pour évocatrice et allusive qu'elle puisse être dans l'écriture de Foucault, contient en soi une ambiguïté et une aporie de fond. Une ambiguïté, d'abord. Dans la préface de *Folie et déraison* le tragique émerge clairement comme la forme oubliée de l'histoire de notre raison, dans ses rapports constitutifs avec la déraison. Mais le même terme est aussi utilisé pour décrire une expérience historique précise de cette relation raison/déraison : la conception de la folie à la Renaissance comme conscience diffuse que la réalité est toujours coprésence des

[43] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 191.

[44] F. Gros, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 32.

[45] M. Foucault, « Réponse à une question », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 58, p. 709.

contraires et des différences, et que la folie peut dire la vérité de la raison et de l'homme, ainsi que celle du chaos cosmique. À la Renaissance, le tragique, en tant que structure de la limite, du partage et de la verticalité, se confond encore avec ce qui demeure en deçà de la délimitation : l'horizontalité du monde. Il y a comme un échange dramatique entre le langage sourd de la déraison et le discours de la raison. À l'âge classique, au contraire, la scission tragique se réalisera parfaitement dans la disparition de toute expérience indifférenciée :

> Dans une sorte de transparence silencieuse qui laissa apparaître, comme institution muette, geste sans commentaire, savoir immédiat, une grande structure immobile ; celle-ci n'est ni du drame ni de la connaissance ; elle est le point où l'histoire s'immobilise dans le tragique qui à la fois la fonde et la récuse[46].

Si de nos jours « le calme » du savoir médical a anesthésié la perception de la force tragique de la folie, c'est à l'âge classique, dans sa « figure sans mouvement, le partage simple du jour et de l'obscurité », que la folie a été capturée, maîtrisée, jusqu'à ce que « l'homme puisse prétendre à détenir *sa* vérité et à la dénouer dans la connaissance »[47]. Le tragique nous parle donc d'une expérience de la folie qui était encore perceptible sur les bords de notre modernité, à la Renaissance, mais qu'une conscience critique de la folie a ensuite recouverte. D'ailleurs, c'est précisément parce que cette expérience a été pour nous rejetée et occultée que nous pouvons la comprendre aujourd'hui comme le secret tragique que l'histoire tranquille de la psychiatrie voudrait nous faire oublier. La folie n'existe pas à l'état sauvage, le tragique sans doute non plus. Les grandes expériences tragiques de Van Gogh, Nietzsche ou Artaud n'ont de sens pour Foucault que d'inquiéter notre rapport moderne à la raison et au monde[48]. L'archéologie de la folie est une façon de briser une vision monolithique de la raison comme lumière unique de la vérité qui était devenue pour Foucault, inadéquate et problématique[49]. Et le

---

[46] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 193.

[47] *Ibid*., p. 193-194.

[48] « Une sourde conscience tragique n'a cessé de veiller. C'est elle qu'ont réveillée les dernières paroles de Nietzsche, les dernières visions de Van Gogh. C'est elle sans doute qu'au point le plus extrême de son cheminement, Freud a commencé à pressentir : ce sont ses grands déchirements qu'il a voulu symboliser par la lutte mythologique de la libido et de l'instinct de mort. C'est elle, enfin, cette conscience, qui est venue à s'exprimer dans l'œuvre d'Artaud, dans cette œuvre qui devrait poser à la pensée du XX^e^ siècle, si elle y prêtait attention, la plus urgente des questions, et la moins susceptible de laisser le questionneur échapper au vertige, dans cette œuvre qui n'a cessé de proclamer que notre culture avait perdu son foyer tragique, du jour où elle avait repoussé hors de soi la grande folie solaire du monde, les déchirements où s'accomplit sans cesse la "vie et mort de Satan le Feu" » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 47-48.

[49] « Il ne fait aucun doute que la question du partage entre raison et déraison n'est devenue possible qu'à partir de Nietzsche et d'Artaud. Et c'est le sous-sol de notre conscience moderne de la folie que j'ai voulu interroger. S'il n'y

tragique vient à signifier tout ce que cette raison des philosophes laisse échapper, tout ce qu'elle n'est pas capable de dire ou d'expliquer. L'oscillation entre un tragique comme structure de l'histoire et une expérience tragique de la folie à la Renaissance est alors interne à la pratique historique foucaldienne, pour laquelle la reconstruction du passé n'a de sens que comme forme de problématisation du présent : une réflexion, à travers l'histoire, sur ce qui fait problème pour nous, dans notre actualité. Foucault perçoit que la « belle rectitude qui conduit la pensée rationnelle jusqu'à l'analyse de la folie comme maladie mentale » commence à montrer des fêlures, des failles. Il devient alors possible de la réinterpréter dans une dimension *verticale* : et une expérience tragique apparaît sous les masques idéalisés de la raison, aux racines de notre rationalisme classique. « Au point dernier de la contrainte, l'éclatement était nécessaire, auquel nous assistons depuis Nietzsche »[50].

Reste cependant l'aporie liée à l'idée même d'une structure de l'histoire[51] : le tragique comme cette « structure de l'expérience de la folie, qui est tout entière de l'histoire mais qui siège à ses confins »[52]. Comment est-il possible, au-delà de la puissance de suggestion des descriptions foucaldiennes, de penser ce qui serait finalement, on l'a dit, un véritable « transcendantal de l'histoire » ? Comment comprendre une expérience qui fonderait l'histoire tout en se réalisant dans l'histoire elle-même ? Il y a probablement encore ici, dans ce texte de 1961, une tentation ontologique proche d'un point de fuite phénoménologique : la recherche d'un espace originaire de formation du sens. La déraison comme structure tragique en dessous de la raison et de la folie joue dans l'histoire foucaldienne de la folie le rôle d'une origine implicite, expérience fondamentale dont toutes les autres expériences dérivent. Mais comment penser et surtout dire tout cela *sans sortir de l'histoire* elle-même ? Comment faire « réapparaître la décision fulgurante, hétérogène au temps de l'histoire, mais insaisissable en dehors de lui »[53] qui

---

avait pas eu dans ce sol quelque chose comme une faille, l'archéologie n'en aurait été ni possible ni requise » ; M. Foucault, « Michel Foucault, *Les mots et les choses* », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 34, p. 528.

[50] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 48.

[51] « Au sein de ce qui, méthodologiquement, se propose comme une volonté d'historicisation radicale de la pensée, il existe chez Foucault une sorte de point aveugle. Cet angle mort, c'est précisément l'histoire elle-même. La question est en réalité double. Elle consiste dans un premier temps à se demander quelle étrange figure de l'histoire se dessine peu à peu chez Foucault dès lors qu'il a assumé celle-ci à la fois comme principe méthodologique (l'historicisation des systèmes de pensée) et comme espace d'enquête (le choix de telle ou telle périodisation comme lieu de l'analyse). Quelle représentation de l'histoire Foucault se fait-il lorsqu'il emprunte aux sciences humaines en général – et aux historiens en particulier – l'idée que tout est toujours le produit d'une certaine histoire, quand il maintient pourtant un questionnement serré sur son propre présent, ou qu'il rappelle en permanence le parti-pris de méthode "discontinuiste" qui est le sien ? Mais elle amène également à interroger, d'une autre manière, l'*épistémè* à laquelle Foucault lui-même appartient : quelle est l'histoire de la pensée dans laquelle prend place sa propre réflexion sur l'histoire ? » ; J. Revel, *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, Paris, Vrin, 2015, p. 8-9.

[52] M. Foucault, « Préface », art. cit., p. 192.

[53] *Ibidem*.

sépare les langages de la raison et de la folie ? Foucault lui-même perçoit immédiatement toute la difficulté de parler de ce qui est au fondement de notre langage et de notre forme de rationalité, sans avoir recours pour cela à un métalangage. Il essaye de concevoir un discours nouveau, une méthode inédite ; il affirme, à propos de l'écriture de son histoire de la folie :

> Il fallait […] un langage assez neutre (assez libre de terminologie scientifique, et d'options sociales ou morales) pour qu'il puisse approcher au plus près de ces mots primitivement enchevêtrés, et pour que cette distance s'abolisse par laquelle l'homme moderne s'assure contre la folie ; mais un langage assez ouvert pour que viennent s'y inscrire, sans trahison, les paroles décisives par lesquelles s'est constituée, pour nous, la vérité de la folie et de la raison[54].

Cependant, il est clair que ce projet reste encore, dans ces mots, très indéterminé, comme un rêve métaphysique dans l'histoire. Ce n'est pas par hasard que la préface de 1961 disparait des éditions successives du texte. La préface de la deuxième édition en 1972 ne fera plus aucune référence à une structure tragique de l'histoire. Le tragique comme recherche d'une expérience-limite se transforme plutôt dans le geste de créer des fractures concrètes, de se mouvoir aux limites de sa propre histoire à travers l'épaisseur quasi-physique, la force hasardeuse et le caractère anonyme des discours[55]. Du reste, c'est précisément cette idée d'une histoire du « dehors » de l'histoire, d'une expérience de la folie d'avant les expériences historiques de la folie, qui sera la plus fortement critiquée. On peut prendre comme exemple ce qu'affirme Pierre Macherey dans un article de 1986 :

> On peut penser que s'esquisse ici un nouveau réalisme, qui ne serait plus un réalisme de la science mais un réalisme de l'expérience, promue à son tour au statut d'une forme originaire et vraie, traversant librement l'histoire qui ne serait que le lieu occasionnel de sa manifestation : il s'agirait ici d'un réalisme de la folie, comme objet non d'un savoir, mais d'une expérience. […] Cette représentation d'un rapport définitif de l'homme à lui-même, qui précède toutes ses expériences historiques et les relativise en les mesurant à sa propre vérité fondamentale, constitue

[54] *Ibid*., p. 194.

[55] « Je voudrais qu'un livre, au moins du côté de celui qui l'a écrit, ne soit rien d'autre que les phrases dont il est fait ; qu'il ne se dédouble pas dans ce premier simulacre de lui-même qu'est une préface, et qui prétend donner sa loi à tous ceux qui pourront à l'avenir être formés à partir de lui. Je voudrais que cet objet-événement, presque imperceptible parmi tant d'autres, se recopie, se fragmente, se répète, se simule, se dédouble, disparaisse finalement sans que celui à qui il est arrivé de le produire, puisse jamais revendiquer le droit d'en être le maître, d'imposer ce qu'il voulait dire, ni de dire ce qu'il devait être. Bref, je voudrais qu'un livre ne se donne pas lui-même ce statut de texte auquel la pédagogie ou la critique sauront bien le réduire; mais qu'il ait la désinvolture de se présenter comme discours : à la fois bataille et arme, stratégie et choc, lutte et trophée ou blessure, conjonctures et vestiges, rencontre irrégulière et scène répétable » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*., p. 10.

en quelque sorte l'impensé théorique à partir duquel Foucault écrit, au début des années 1960, l'*Histoire de la folie*[56].

Foucault lui-même, on l'a dit, se libérera assez rapidement de ce projet de dépasser les discours anthropologique et médical sur l'homme par une ontologie de l'expérience[57], dont l'écrit sur Binswanger témoigne et que l'on retrouve encore en 1961. « D'une façon générale, l'*Histoire de la Folie* faisait une part beaucoup trop considérable, et d'ailleurs bien énigmatique, à ce qui s'y trouvait désigné comme une "expérience", montrant par là combien on demeurait proche d'admettre un sujet anonyme et général de l'histoire »[58], affirmera Foucault en 1969. Il faut pourtant souligner que, malgré une certaine naïveté ontologique effectivement présente dans le langage foucaldien, la notion de tragique elle-même a d'abord et surtout une valeur critique. C'est une arme anti-dialectique, comme on l'a longuement montré : non seulement une expérience oubliée par la raison classique, mais aussi la virtualité cachée de sa contestation possible. Le tragique relève de la force de la déraison de Nietzsche et d'Artaud : puissance dionysiaque brisant les cadres logiques et individualisants ; cris démesurés du corps qui prononce des paroles inaudibles, d'impossibles discours. Au-delà de toute prétention de transcendance et d'ouverture originaire, il implique surtout un rapport nouveau à l'histoire, selon les deux axes de la *discontinuité* et de l'*impersonnalité* : une histoire par sauts, fractures, temps hétérogènes et décalés, aux racines de laquelle il ne faut plus présupposer un sujet transhistorique et source d'intelligibilité (le sujet encore de Sartre et de la phénoménologie). Nietzsche, encore une fois, indique le chemin de la rupture, montrant à Foucault qu'« il y a une histoire du sujet tout comme il y a une histoire de la raison, et de celle-ci, l'histoire de la raison, on ne doit pas demander le déploiement à un acte fondateur et premier du sujet rationaliste »[59].

---

[56] P. Macherey, « Aux sources de l'*Histoire de la folie* : une rectification et ses limites », in *Critique*, numero spécial : *Michel Foucault : du monde entier*, Tome XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, p. 753-774 ; repris in Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault. *Regards critiques 1961-2011*, *op. cit.*, p. 247, 255. Ce texte a été rédigé à l'occasion d'un colloque sur Foucault qui s'est tenu à l'Université de Sao Paulo en avril 1985. Il a été publié en brésilien dans le Recueil des actes de ce colloque : « Nas origens da *História da Loucura* : uma retificação e seus limites », in R. J. Ribeiro (éd)., *Recordar Foucault*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 47-71.

[57] « Come spiegare che proprio nella *Storia della follia* sia enunciato il paradossale progetto di "fare una storia della follia come struttura globale – della follia libera e disalienata, restituita in qualche modo al suo linguaggio d'origine", come se essa possedesse in sé un valore non riducibile al discorso che, interpretandola, cerca di catturarla? Sembra quasi che, lì, si faccia sentire la tentazione, talvolta pressoché esplicita (lo vedremo in molte pagine di *Raymond Roussel* o di *Io Pièrre Rivière*…) di indulgere al vecchio mito di un rapporto definitivo dell'uomo con se stesso, di una verità ontologica della follia basata, per un verso, su una natura umana indipendente dai sistemi istituzionali e discorsivi che ne producono l'immagine provvisoria e, per l'altro, su una parola trasgressiva che sfugge ai vincoli del discorso, ossia al canone cui devono rimettersi gli enunciati resi possibili da una certa configurazione storica » ; J. Revel, *Foucault, le parole e i poteri*, Roma, manifesto libri, 1996, p. 45-46.

[58] M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 [« Tel », 2008], p. 28.

[59] M. Foucault, « Structuralisme et poststructuralisme », art. cit., p. 1255.

Si Foucault se détache progressivement des héritages métaphysiques de sa formation philosophique, il ne perd pas pour autant la force d'inquiétude que le concept de tragique contient. C'est au fond la question de la *liberté* comme possibilité toujours ouverte de transformation qui est en jeu depuis le début dans cette tentation ontologique de Foucault. La question centrale que le tragique pose pourrait en effet se résumer ainsi : comment rompre ou du moins secouer la trame historique de nos discours et de nos existences, sans faire référence à des structures immuables d'expérience ? Des pistes de réponses possibles, la démarche philosophique entière de Foucault se chargera d'en donner. Il est significatif pour nous de constater qu'il s'attachera toujours plus à transformer la puissance du tragique comme déchirement constitutif de l'histoire en une modalité d'analyse historique capable de faire surgir un *théâtre politique* aux racines de toutes formes de vérité et d'existence.

3. Le théâtre dans *Histoire de la folie*[1]

La folie et son histoire sont radicalement tragiques, nous enseigne Foucault. Mais la présence du théâtre dans *Histoire de la folie* ne se limite pas à la portée philosophique de ce concept d'ascendance nietzschéenne. Si l'on regarde de près les analyses et les argumentations foucaldiennes, on s'étonnera de la récurrence, de la richesse et de l'importance des références aux *textes dramatiques* eux-mêmes. Il faut dès lors comprendre quel rôle ces renvois jouent dans les argumentations et le style de l'ouvrage. Il s'agira pour cela de mettre en relief les multiples usages des pièces théâtrales, et de souligner ainsi la cohérence du thème du théâtre dans le fil discursif foucaldien. D'autre part, il sera aussi important de problématiser ces références, pour en saisir la valeur philosophique, davantage même qu'historique ou culturelle. Il faut cependant commencer par s'interroger sur la position des œuvres d'art dans la méthode archéologique de Foucault. Le théâtre, comme les autres références artistiques, et notamment la peinture et la littérature, est d'abord pour Foucault l'expression d'une configuration historique d'expérience. L'archive, on l'a vu, est l'ensemble des traces verbales conservées dans une période historique déterminée, à travers lesquelles l'archéologue cherche le « savoir commun » qui a rendu possibles « les pratiques, les institutions et les théories » : le « savoir constituant et historique »[2]. Les textes théâtraux constituent sans doute un élément des archives, en particulier de ces archives hétérogènes de savoirs et de pratiques où Foucault se plonge à la recherche des différents visages du fou tout au long de l'histoire. Il n'y a pas de hiérarchie de valeur dans ces traces verbales, aucune primauté des discours philosophiques, scientifiques ou médicaux[3]. Shakespeare peut ainsi se retrouver à côté d'un tableau de Bosch ou de farces satiriques, tous les trois censés refléter, de manières différentes mais strictement liées, l'expérience de la déraison à la Renaissance, et Racine à côté de Vélasquez ou d'une lettre de cachet pour la folie classique. Les œuvres dramatiques représentent une séquence d'existence des discours, et sont en tant que telles un objet essentiel du travail historique de Foucault.

Dans la démarche archéologique il y a toutefois, sinon une différence ontologique de statut, au moins une position privilégiée des expressions artistiques, dont participe aussi le

[1] Ce paragraphe est une reprise revue et corrigée de notre article : « La présence du théâtre dans *Histoire de la folie* », in D. Lorenzini, A. Sforzini (éd.), *Un demi-siècle d'*Histoire de la folie, Paris, Kimé, 2013, p. 55-74.

[2] M. Foucault, « Michel Foucault, *Les mots et les choses* », art. cit., p. 526-527.

[3] « Il ne doit pas y avoir de choix privilégié. Il faut pouvoir tout lire, connaître toutes les institutions et toutes les pratiques. Aucune des valeurs reconnues traditionnellement dans l'histoire des idées et de la philosophie ne doit être acceptée comme telle. On a affaire à un champ qui ignorera les différences, les importances traditionnelles. Ce qui fait qu'on traitera dans la même foulée *Don Quichotte*, Descartes et un décret sur la création des maisons d'internement par Pomponne de Bellièvre » ; M. Foucault, « Michel Foucault, *Les mots et les choses* », art. cit., p. 527.

théâtre. Tout se passe comme si l'œuvre d'art, que ce soit la peinture, la littérature ou le théâtre, avait une valeur très particulière : comme si elle pouvait symboliser d'une façon immédiate et directe l'expérience fondamentale d'une culture[4]. *Histoire de la folie* est traversée de descriptions qui font surgir des images intenses et vives – et c'est ce qui impressionne le plus souvent les lecteurs, en sollicitant leur imaginaire[5] : les voyages de la *Narrenschiff* dans l'art et la littérature de la Renaissance ; le grand renfermement de l'âge classique avec ses lieux cachés et ses ténèbres ; la libération des fous par Pinel à Bicêtre, véritable mythe fondateur de la science psychiatrique ; la force occultée de la déraison qui revient dans les tableaux de Goya et l'écriture de Sade. Dans cette sensibilité spéciale pour les pratiques artistiques, le théâtre occupe une place souvent sous-estimée par les études critiques. Si *Histoire de la folie* s'ouvre bien sur les images de la *Nef des fous* à la Renaissance et se clôt sur la démesure des œuvres de Van Gogh à l'âge moderne, il se déploie pourtant aussi à travers le Théâtre des fous au XVI^e^ siècle, la tragédie classique, la folie d'Artaud et son théâtre de la cruauté comme résurgence de l'expérience tragique dans notre modernité. L'histoire du théâtre est donc à la fois une séquence importante des archives qui permettent à Foucault d'écrire l'histoire du partage raison/déraison, et la représentation visible de l'archéologie de ce partage : la *mise en scène* des différentes formes historiques de ce qu'on appelle « folie », avec leurs points de discontinuité. En raison de cette valeur emblématique des traces artistiques, un parcours à travers les usages foucaldiens du théâtre devient une promenade sur les fils minces et à peine perceptibles, qui marquent les axes de fracture et de changement dans l'histoire.

Plus spécifiquement, *Histoire de la folie* organise un écart entre pièces théâtrales et dimension tragique qui joue, dans le texte, comme la différence entre les fragments d'archive et le mouvement qui les constitue dans l'histoire. Il y a, d'une part, les textes théâtraux, les tragédies en particulier : ces expressions dramatiques ont leur propre histoire. La tragédie de Shakespeare n'est pas celle de Racine, et Foucault montre bien qu'elles mettent en scène des expériences spécifiques et hétérogènes de la folie. D'autre part, il y a l'élément tragique qui court à travers ces références théâtrales. On en a longuement parlé : le tragique, surtout dans la première version du texte, constitue une dimension philosophique générale qui permet à Foucault

[4] « L'imaginaire […] retrouve immédiatement le déchirement de déraison » ; F. Gros, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 38.

[5] À titre d'exemple, on peut lire dans toute sa densité expressive la description foucaldienne de la puissance obscure de la folie dans les tableaux de Goya : « Le Goya qui peignait *Le Préau des fous*, sans doute éprouvait-il, devant ce grouillement de chair dans le vide, ces nudités le long des murs nus, quelque chose qui s'apparentait à un pathétique contemporain : les oripeaux symboliques qui coiffaient les rois insensés laissaient visibles des corps suppliants, des corps offerts aux chaînes et aux fouets, qui contredisaient le délire des visages moins par la misère de ce dépouillement, que par la vérité humaine qui éclatait en toute cette chair intacte » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 654.

de problématiser la structure même de l'expérience historique à travers le thème d'une déchirure originaire. Pour la culture occidentale, selon Foucault, il n'y a d'expérience que constituée sur le bord d'une limite : limite tragique, parce qu'elle exclut, en dehors de soi, le dehors même depuis lequel elle a pu se constituer comme expérience. Or cette conscience tragique de la folie, exclue du langage, garde pour Foucault sa force dans « le silence des images »[6] ; les coups de pinceau de Van Gogh ; les « sommeils de la raison » peints par Goya. Le premier texte sur Binswanger le montre bien : c'est l'imaginaire qui se charge, depuis les débuts de l'activité philosophique foucaldienne[7], d'un pouvoir critique de problématisation de notre langage et de notre histoire. Le théâtre n'est pas la visibilité déployée du pictural, mais c'est toujours une parole qui s'offre comme image, qui se fait action visible sur scène. À travers lui, une déraison apparemment oubliée se fraye un chemin. Le théâtre demeure donc, au cœur du parcours archéologique de l'*Histoire de la folie*[8], comme une de ses instances critiques. En raison de l'importance des pièces tragiques dans l'argumentation foucaldienne, on pourrait même dire que la tragédie est la réalisation expressive par excellence du tragique en tant que paradigme de problématisation de la réalité : expérience de la fragmentation, de la multiplicité et de la limite. L'importance philosophique du théâtre restera ainsi centrale dans les analyses foucaldiennes, même après l'abandon de la question ontologique liée au tragique. Au sein des tragédies, anciennes et classiques, Foucault retrouvera dans les années soixante-dix ce tragique, mais il ne sera plus une expérience primordiale, plutôt la perception que chaque *logos*, et donc chaque *nomos*, est toujours *double*, formant ainsi un lieu agonistique, un champ *politique* ouvert d'affrontement. Déjà dans *Histoire de la folie* le théâtre met à l'épreuve le problème qui est au cœur de toute la réflexion foucaldienne : le *problème de la vérité*, des luttes à l'origine de la constitution historique d'un espace de savoir accepté comme vrai. La scène de notre présent reste à repenser sous la forme d'un théâtre de la vérité[9].

---

[6] « D'un côté Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer, et tout le silence des images. C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs. Fantasmes et menaces, pures apparences du rêve et destin secret du monde – la folie détient là une force primitive de révélation : révélation que l'onirique est réel, que la mince surface de l'illusion s'ouvre sur une profondeur irrécusable, et que le scintillement instantané de l'image laisse le monde en proie à des figures inquiétantes qui s'éternisent dans ses nuits. […] Toute cette trame de l'apparence et du secret, de l'image immédiate et de l'énigme réservée se déploie, dans la peinture du XV^e^ siècle, comme *la tragique folie du monde* » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*, p. 45-46.

[7] Cf. M. Foucault, « Introduction », in L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*, *op. cit*.

[8] Il est très intéressant de lire ce que Foucault affirme en 1970 à propos du théâtre, et du théâtre de Genet en particulier, dans un entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe ; cf. « Folie, littérature, société », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 82, p. 972-996.

[9] Cf. M. Foucault, « La scène de la philosophie » [entretien avec M. Watanabe, 22 avril 1978], in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 234, p. 571-594.

> On peut alors tenter une histoire panoramique de la culture occidentale : cette coappartenance de la vérité et de la folie, cette intimité entre la folie et la vérité, qu'on pouvait reconnaître jusqu'au début du XVII^e^ siècle, ont été, par la suite, pendant un siècle et demi ou deux siècles, niées, ignorées, refusées et cachées[10].

Essayons donc de parcourir à travers le théâtre les différentes expériences historiques de la folie décrites par Foucault dans son texte de 1961. On peut y distinguer quatre formes de lien entre théâtre et folie : le théâtre des fous à la Renaissance ; la folie au théâtre comme miroir de la vérité à l'âge baroque ou préclassique ; l'impossible tragédie de la folie à l'âge classique ; la folie comme co-implication du théâtre du monde et de l'individu dans la modernité. L'âge classique étant au centre de son histoire, l'analyse foucaldienne, qui procède par repérage de discontinuités, commence juste avant cette période, là où elle a progressivement émergé, c'est-à-dire à la Renaissance. Au XV^e^ et XVI^e^ siècles, la folie décrit selon Foucault une expérience tragique qui trouve son illustration dans le thème littéraire et pictural de la *Nef des fous*. Le fou est le porteur de toute l'inquiétude d'une époque : à la fois menace d'un imminent effondrement cosmique, épouvantable incarnation des pouvoirs obscurs qui traversent le monde, et symbole de la fragilité humaine face à la puissance grondante du chaos. Le fou prend sur lui le péril de destruction jusque-là représenté par la mort, dévoilant la proximité de la catastrophe ultime et l'inconsistance des rêves humains. La folie se trouve donc liée au néant : non parce qu'elle ne serait rien, mais parce qu'elle est la révélation de ce rien qui constitue le véritable destin du monde. Le fou révèle dans son langage de déraison le vide qui se cache derrière les apparences ; il est l'affirmation sensible que la vérité du monde n'est qu'un non-être effrayant et rappelle à tout individu la vanité méprisable et éphémère de l'existence humaine. Pour cette raison, le fou est condamné à errer sans cesse, exilé et pèlerin. Il est embarqué sur des navires et abandonné au hasard des vagues, incapable d'appartenir à aucun lieu. Le message inquiétant dont il est porteur l'empêche de faire partie d'une communauté, et en même temps c'est précisément parce qu'il est citoyen de nulle part qu'il peut parler pour chaque homme. La folie se fait porte-parole d'une inquiétude universelle : elle se noue au fond d'animalité de l'homme, ouvre à un savoir exotérique et redoutable, dit la terrifiante, insensée, nécessité du monde. « Par un étrange paradoxe, ce qui naît du plus singulier délire était déjà caché, comme un secret, comme une inaccessible vérité, dans les entrailles de la terre »[11]. Le fou est donc celui qui fait jouer sa propre différence de déraison contre les certitudes absolues de la raison, en en découvrant ainsi la

[10] M. Foucault, « Folie, littérature, société », art. cit., p. 980.

[11] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 39.

dimension illusoire. Il vit en dehors du monde des sages : mais c'est en raison de cette extériorité qu'il peut en dire la vérité. La folie est le *théâtre* où l'on met en scène la vérité de la vérité, son retournement tragique. À l'inverse, le théâtre devient l'espace par excellence où la folie peut tenir son rôle de critique cosmique. Foucault souligne l'importance, au XVI^e^ siècle, du « théâtre des fous » : farces, soties, comédies plus ou moins populaires[12] où le fou n'est plus simplement un personnage à la marge, bouffon ridicule et familier.

> Il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité. […] Si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité ; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie ; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie : il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs[13].

Le théâtre des fous délivre sous forme dramatique ces éléments que l'ordre de la raison exclut, déguise, nie, refoule : il dit la vérité cachée sous les apparences tenues pour vraies. Le fou y est le personnage qui dit la vérité involontairement, inconscient parrèsiaste[14], pourrait-on dire[15]. Et il peut jouer ce rôle parce que la folie à la Renaissance est le point où les puissances tragiques de la déraison, et donc la vérité cosmique du monde, trouvent leur expression. Dans la folie, vérité et mensonge, raison et déraison s'entremêlent et se confondent sans solution possible, et le théâtre des fous est la manifestation dramatique de cet insoluble lien qui dissout chaque vérité dans la vérité de son contraire : vérité de l'absence de vérité, vertige de l'anéantissement.

---

[12] Foucault fait référence en note à plusieurs titres de Farces, par exemple : la *Sottie de Folle Balance* ; la *Moralité nouvelle des enfants de maintenant*, ou la *Moralité nouvelle de Charité* ; la *Farce de Tout Mesnage* ; la *Farce des cris de Paris* ; la *Farce du Gaudisseur*.

[13] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 29.

[14] Sur le concept de *parrêsia*, cf. les trois derniers cours de Foucault au Collège de France : *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2001 ; *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.* ; *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1983-1984*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

[15] « Si vous me permettez une association d'idées : le fou, dans la littérature du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'époque baroque, est un personnage qui raconte la vérité sans savoir qu'il raconte la vérité ; en d'autres termes, c'est un discours de la vérité qui, en réalité, n'a pas la volonté de la vérité et ne la possède pas en lui-même. Or ce thème n'est-il pas ce qui pèse si lourdement et depuis si longtemps sur la pensée occidentale ? Car, en fin de compte, ce que Freud cherchait chez ses patients, qu'était-ce, sinon de faire apparaître la vérité à travers eux ? » ; M. Foucault, « Folie, littérature, société », art. cit., p. 980.

Entre le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle, la folie commence pourtant à revêtir aussi le rôle moins angoissant de *critique* des mœurs. Dans les textes philosophiques, moraux et littéraires de la Renaissance, elle prend de plus en plus l'allure d'une satire comique : rêve et illusion par excellence, reine de tous les vices, la folie est plongée au cœur de l'homme et incarne ses faiblesses. Ce n'est plus l'expression de la vérité du monde, mais de la risible vérité humaine. Dans cette perte des valeurs d'inquiétude de la folie, on commence à pressentir la victoire de la raison sur la déraison, le silence qu'une expérience critique de la folie imposera à l'expérience tragique jusqu'à ce que la vérité de la folie coïncide avec son intériorité au champ de la raison, et se réduise à n'être que l'ombre de la raison elle-même. La multiple présence de la folie dans le théâtre et la littérature baroque s'explique pour Foucault par cette lutte souterraine : c'est « un art qui, dans son effort pour maîtriser cette raison qui se cherche, reconnaît la présence de la folie, de *sa* folie, la cerne, l'investit pour finalement en triompher »[16]. Cette tentative de re-compréhension de la déraison par la raison prend des formes différentes, que Foucault résume à travers quatre conceptions possibles de la folie : le déchainement de l'imaginaire qui se fait délire ; la dénonciation de la vaine présomption humaine ; le châtiment moral ; la passion désespérée. La matrice par excellence du délire imaginatif est le *Don Quichotte* de Cervantès[17], dont Foucault souligne les multiples reprises théâtrales : le *Dom Quixote*[18] et *Le gouvernement de Sanche Pança*[19] de Guérin de Bouscal ; *Les folies de Cardenio*, par Pichou[20] ; *La fausse Clélie* de Subligny[21]. La folie de l'arrogance humaine se reflète dans des pièces comme *Le pédant joué*[22] de Cyrano de Bergerac, *Les visionnaires*[23] de Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Sir Politick Would-Be* de Saint-Évremond[24]. Le châtiment par la folie est parfaitement incarné par le protagoniste de la comédie *Mélite* de Corneille[25] : Éraste se voit déjà poursuivi par les Euménides pour avoir été la cause de la mort de sa maîtresse et de son rival en amour. Et le délire de Lady Macbeth dans la pièce de Shakespeare[26] n'est que la révélation des plus

[16] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*., p. 56.

[17] M. de Cervantes, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605-1615], trad. L. Viardot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969. Dorénavant sera indiquée la date de la première publication.

[18] G. de Bouscal, *Dom Quixote de la Manche*, Paris, T. Quinet, 1639.

[19] G. de Bouscal, *Le gouvernement de Sanche Pansa*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

[20] Pichou, *Les folies de Cardenio*, Paris, F. Targa, 1630.

[21] A.T. Perdou de Subligny, *La fausse Clélie*, Amsterdam, J. Wagenaar, 1671.

[22] C. de Bergerac, *Le pédant joué*, Paris, C. de Sercy, 1654.

[23] J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les visionnaires*, Paris, J. Camusat, 1637.

[24] C. Saint-Évremond, *Sir Politick Would-Be*, Londres, J. Tonson, 1714.

[25] P. Corneille, *Mélite, ou les fausses lettres*, Paris, F. Targa, 1633.

[26] W. Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*.

inavouables fautes et secrets. Enfin, la passion destructrice d'amour, c'est « la dernière chanson d'Ophélie ; c'est le délire d'Ariste dans *La Folie du sage*. Mais c'est surtout l'amère et douce démence du *Roi Lear* »[27]. Dans tous ces textes, la voix du fou nous parle d'une expérience de la folie intermédiaire. Elle est en train de se détacher d'un fond tragique où elle communiquait avec les menaces de la déraison et de permettre un nouveau regard critique sur la folie. Mais, selon Foucault, *Don Quichotte* ainsi que les tragédies de Shakespeare appartiennent toujours au monde tragique de la Renaissance. Ophélie, Lady Macbeth, Roi Lear sont les derniers personnages d'une folie comme effondrement radical traversé d'éclairs, avant qu'elle ne devienne, bientôt, la pure nuit de la raison. « Chez Cervantès ou Shakespeare, la folie occupe toujours une place extrême en ce sens qu'elle est sans recours. Rien ne la ramène jamais à la vérité ni à la raison. Elle n'ouvre que sur le déchirement, et, de là, sur la mort »[28]. La folie est encore le théâtre de la déraison, la vérité du vide et du chaos au dessous de toute prétention de vérité.

Il faut attendre l'âge classique pour que le rapport avec les forces obscures de la déraison soit aboli par un partage qui sépare nettement ce qui relève de l'ordre de la raison et ce qui demeure au dehors. L'angoisse que la Renaissance percevait dans la folie est maintenant exorcisée par l'instauration d'une série de *dualités*, de figures en contraposition : lumière et obscurité, jour et nuit, raison et déraison, ordre et désordre, vérité et délire. La folie n'exprime plus aucune vérité, parce qu'elle est précisément l'inverse de la lumière de la raison, et donc pure erreur. La vérité du délire est d'être, dans son essence, pur *non-être*. L'affirmation cartésienne de l'impossibilité de l'hypothèse de folie pour le sujet méditant et la pratique de l'enfermement sont alors les deux faces de la même expérience : une fois qu'elle a perdu sa valeur véridique et eschatologique, la folie perd aussi la possibilité de parler pour soi et devient l'objet d'un refus, d'une condamnation éthique et d'une séparation radicale avec le monde de la logique et de la morale. Le théâtre des fous de la Renaissance n'est plus possible. Néanmoins, la « scène » de la folie reste capitale dans les analyses de Foucault, qui en souligne deux moments successifs. D'abord, comme nous l'avons anticipé, il est possible de retracer la progressive prééminence de la raison sur la déraison au sein de la pratique théâtrale *préclassique*. Au début du XVII^{e} siècle, le sens de la folie au théâtre se déplace. Son rôle dans l'économie dramatique n'est plus l'ouverture sur le non-sens épouvantable, la violence et la mort de la folie shakespearienne, mais seulement un *jeu de miroirs* qui permet à la vérité de se révéler et à la raison de se manifester. Elle ne peut plus exister sur la scène que comme la ruse dénouant l'erreur, comme un faux drame :

[27] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 59. Les personnages cités par Foucault appartiennent aux pièces suivantes : W. Shakespeare, *Hamlet* [1603] ; T. L'Hermite, *La Folie du sage* [1644] ; W. Shakespeare, *Roi Lear* [1608].

[28] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 59.

> La folie, c'est la forme la plus pure, la plus totale du *quiproquo* : elle prend le faux pour le vrai, la mort pour la vie, l'homme pour la femme, l'amoureuse pour l'Érinnye et la victime pour Minos. Mais c'est aussi la forme la plus rigoureusement nécessaire du quiproquo dans l'économie dramatique : car elle n'a besoin d'aucun élément extérieur pour accéder au dénouement véritable. Il lui suffit de pousser son illusion jusqu'à la vérité[29].

Dans la pièce de Tristan L'Hermite, *La folie du sage*[30], le protagoniste Ariste devient bien fou à la nouvelle de la mort de sa fille, mais seulement parce qu'elle n'est pas réellement morte ; dans la comédie de Corneille, *Mélite*[31], Éraste tombe dans la folie pour un double crime qu'il aurait voulu commettre, mais qu'en fait il n'a point commis. La vérité du théâtre devient la vérité même de la folie, et vice-versa : toutes les deux sont des masques du réel qui jouent comme un *trompe-l'œil* baroque. L'exemple le plus évident de cette folie comme tromperie tragi-comique est pour Foucault *La comédie des comédiens* de Georges de Scudéry : un jeu comique en forme de méta-théâtre, théâtre du théâtre, qui forme immédiatement un parallèle avec l'expérience déraisonnante[32]. Les personnages pris de folie se déclarent spectateurs, le mirage se prend pour la réalité ; c'est la révélation en retournement ironique que la vérité à la fois du théâtre et de la folie n'est que d'être une illusion. « Double jeu dans lequel chaque élément est lui-même dédoublé, formant ainsi cet échange renouvelé du réel et de l'illusion, qui est lui-même le sens dramatique de la folie »[33]. En ce sens, la folie ne reste sur la scène que dans son essence de non-existence, comme la fausseté qui ouvre sur la vérité. Et pourtant, elle permet la vérité. Même si le drame baroque exclut la déraison dans sa puissance déchirante, le lien du théâtre de la folie avec la vérité n'est point aboli.

---

[29] *Ibid.*, p. 61-62.

[30] F. L'Hermite du Soliers, dit Tristan, *La folie du sage*, Paris, T. Quinet, 1645.

[31] P. Corneille, *Mélite, ou les fausses lettres*, *op. cit.*

[32] Mondory affirme, dans le *Prologue* : « Je ne sais [Messieurs] quelle extravagance est aujourd'hui celle de mes compagnons, mais elle est bien si grande que je suis forcé de croire que quelque charme leur dérobe la raison, et le pire que j'y vois, c'est qu'ils tâchent de me la faire perdre et à vous autres aussi. Ils veulent me persuader que je ne suis pas sur un théâtre, que c'est ici la ville de Lyon, que voilà une hostellerie et que voici un Jeu de Paume, où des Comédiens qui ne sont point nous, et lesquels nous sommes pourtant, représentent une Pastorale. Ces insensés ont tous pris des noms de guerre et pensent vous être inconnus. […] Mais ce n'est point encore tout, leur folie va bien plus avant ; car la pièce qu'ils représentent, ne saurait durer qu'une heure et demi, mais ces insensés assurent qu'elle en dure vingt et quatre et ces esprits déréglés appellent cela suivre les règles. […] Ne les croyez pas, quoi qu'ils puissent dire ; car je meure s'il y aura rien de véritable » ; G. de Scudery, *La comédie des comédiens*, Paris, A. Courbé, 1635, p. 16-17.

[33] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 62-63.

> La folie est dépouillée de son sérieux dramatique : elle n'est châtiment ou désespoir que dans la dimension de l'erreur. Sa fonction dramatique ne subsiste que dans la mesure où il s'agit d'un faux drame : forme chimérique où il n'est question que de fautes supposées, de meurtres illusoires, de disparitions promises aux retrouvailles. Et pourtant cette absence de sérieux ne l'empêche pas d'être essentielle – plus essentielle encore qu'elle ne l'était, car si elle met un comble à l'illusion, c'est à partir d'elle que l'illusion se défait. Dans la folie où l'enferme son erreur, le personnage involontairement commence à débrouiller la trame. En s'accusant, il dit, malgré lui, la vérité[34].

Le théâtre préclassique révèle donc une ambiguïté fondamentale dans l'expérience de la folie, qui anticipe la modernité : lieu par excellence du non-être, la folie ne peut être reconnue comme telle qu'à travers une paradoxale manifestation de ce rien. La folie baroque est un nécessaire contournement pour l'affirmation d'une vérité qui ne devrait être pourtant que clarté et évidence immédiates.

Or l'âge classique poursuit jusqu'à ses extrêmes conséquences cette conception de la folie comme pure négativité tragique. Dans les pièces du début du XVII^e^ siècle, la folie s'ouvrait encore sur un langage, même si c'était uniquement sous la forme de l'explication et de la reconquête du réel. Le savoir classique réduit définitivement la folie au silence, il chasse la menace de la déraison dans les plis d'un délire qui ne peut plus être compris. La folie est éblouissement, au sens littéral du terme : être aveuglé par le jour jusqu'à le voir comme un rien absolu. Le monde de la pensée ainsi que l'existence humaine sont dominés par le partage *jour/nuit*. Cette césure (tragique) est symbolisée par le temps théâtral des grands dramaturges classiques : la règle de la journée théâtrale impose à la tragédie de s'accomplir dans une unité de temps qui équivaut au royaume du soleil (« en un jour »[35]). La tragédie classique, les tragédies de Racine, reflètent l'universel affrontement du jour et de la nuit, et la victoire de la lumière sur l'obscurité de la déraison.[36] Par conséquent, le héros classique, à la différence du personnage baroque, ne peut pas être fou. Le héros doit être le plus haut porteur de la vérité et de l'être. L'éclat de la raison ne peut plus se risquer dans les illusions et les songes qui habitent les

---

[34] *Ibid.*, p. 61.

[35] N. Boileau, dans *L'Art Poétique* (in *Œuvres diverses*, Paris, chez D. Thierry, 1674, chant 3, v. 45-46, p. 120), résume en vers ces contraintes : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ».

[36] Foucault souligne que chez Racine, par exemple, « toute journée […] est surplombée par une nuit, qu'elle met, pour ainsi dire, au jour : nuit de Troie et des massacres [*Andromaque*], nuits des désirs de Néron [*Britannicus*], nuit romaine de Titus [*Bérénice*], nuit d'Athalie [*Athalie*]. […] Et ces nuits fantastiques, à leur tour, sont hantées par une lumière qui forme comme le reflet infernal du jour : incendie de Troie, flambeaux des prétoriens, lumière pâle du songe » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 312-313.

ténèbres du délire. La folie est donc, inversement, dépouillée de sa valeur tragique. Elle perd son lien avec les forces sombres de la déraison.

> À l'époque classique, l'homme de tragédie et l'homme de folie se font face, sans dialogue possible, sans langage commun ; car l'un ne sait prononcer que les paroles décisives de l'être, où se rejoignent, le temps de l'éclair, la vérité de la lumière et la profondeur de la nuit ; l'autre ressasse le murmure indifférent où viennent s'annuler les bavardages du jour et de l'ombre menteuse[37].

Néanmoins, cette disparition de la folie de la scène théâtrale exige un dernier tribut. La folie tragique vient énoncer à la fois sa propre disparition et la vérité de son absence dans une dernière scène magistrale. Il s'agit, selon Foucault, de la dernière scène de la première grande tragédie classique[38], qui est en même temps la dernière grande tragédie baroque : la scène finale de l'*Andromaque* de Racine. Oreste est le héros tragique qui s'anéantit en sombrant dans la nuit du délire. À l'aube, après avoir assassiné Pyrrhus pour l'amour d'Hermione, et avoir été trahi par Hermione qui s'est donnée la mort, il tombe progressivement dans trois nuits concentriques qui scellent la perte inexorable de la raison : la nuit de l'erreur et du rêve, la nuit du châtiment éternel, la nuit du silence définitif de la déraison, du délire qui lui dévore le cœur et lui ôte la possibilité de parole. Oreste est à la fois l'ultime héraut et l'emblème de la défaite du monde tragique de la déraison, il s'avance sur les limites extrêmes de notre pensée. « La folie ne peut pas aller plus loin. […] La déraison ne peut apparaître qu'un instant, au moment où le langage entre dans le silence, où le délire lui-même se tait, où le cœur enfin est dévoré »[39]. La folie n'a plus aucune vérité à révéler : elle est au contraire l'impossibilité dramatique de toute vérité, non-être et non-vérité. Après une ultime fulguration, elle disparaît dans l'abîme, depuis ce moment inaccessible, de la déraison.

> ORESTE, *seul*.
> Que vois-je ? Est-ce Hermione ? Et que viens-je d'entendre ?

---

[37] *Ibid.*, p. 314.

[38] En se référant plutôt à la comédie, dans un entretien de 1970, Foucault dira que la dernière figure du fou dans le théâtre classique, c'est l'Alceste du *Misanthrope* de Molière. Dans cette pièce, pourtant, le fou a déjà perdu cette position tout à fait singulière de prophète de vérité qu'il avait dans le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance : « La position qu'il occupe ne se trouve pas, au sens strict du terme, en marge : son caractère simplement l'éloigne des autres personnages, rien de plus. Car cette pièce a pour thème le rapport entre le misanthrope Alceste et les autres personnages. Dans l'œuvre de Molière, ce n'est pas une voix irresponsable et prophétique » ; M. Foucault, « Folie, littérature, société », art. cit., p. 980. Cf. Molière, *Le misanthrope : comédie en cinq actes*, 1666.

[39] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 316-317.

Pour qui coule le sang que je viens de répandre ?
Je suis, si je l'en crois, un traître, un assassin.
Est-ce Pyrrhus qui meurt ? Et suis-je Oreste enfin ?
Quoi ? j'étouffe en mon cœur la raison qui m'éclaire,
[…] Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ?
Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?
À qui destinez-vous l'appareil qui vous suit ?
Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit ?
Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.
Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione :
L'ingrate mieux que vous saura me déchirer ;
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer[40].

Ainsi, la folie est définitivement exclue par la tragédie classique. Pourtant, le lien entre théâtre et folie ne disparaît pas : dans un mouvement qui a seulement l'apparence d'un paradoxe, c'est le théâtre lui-même qui va jouer un rôle dans les pratiques sociales et médicales de la folie. Les analyses de Foucault retrouvent le théâtre de la folie effectivement réalisé dans les pratiques d'enfermement et les thérapies des fous. Si la folie n'a plus une vérité tragique à jouer sur les scènes, elle est tout de même porteuse d'une vérité de non-être et de non-vérité qu'elle doit montrer. La raison doit pouvoir manifester sa victoire sur la déraison, et donc toute la distance qui sépare les fous des hommes raisonnables. Premièrement, c'est la folie des individus qui devient *spectacle* : les asiles ont souvent des fenêtres à travers lesquelles on peut regarder les insensés, des visites sont organisées le dimanche ou les jours de fête. Les fous sont considérés vraiment comme étant des monstres, c'est-à-dire : des choses qui étonnent et doivent être montrées. L'étrangeté radicale du fou révèle jusqu'à quel point la raison ne ressent plus aucun parenté ou possibilité de dialogue avec lui. Deuxièmement, la valeur du théâtre comme énonciation et mise scène de la vérité du non-être de la folie est présente aussi du côté du savoir médical et clinique, sous la forme de ruses thérapeutiques. La réalisation théâtrale est une technique de suppression du délire qui agit comme une pression de la vérité dans l'espace de l'imagination. Le médecin organise autour du malade un monde fictif qui mime la logique de la folie, et la conduit, par le piège de son propre délire, à déboucher finalement sur la vérité et la réalité. Le délire est un néant : s'il arrive donc à se percevoir pour ce qu'il est, il ne peut que disparaître. Paradoxe d'une non-réalité qui doit se reconnaître comme telle pour s'éclipser. À

[40] Cf. J. Racine, *Andromaque*, Paris, T. Girard, 1668 [in *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2013, acte V, scène 4, v. 1565-1569, p. 283 ; acte V, scène 5, v. 1637-1648, p. 285-286].

partir de ce principe, le médecin peut donc faire semblant de rentrer dans la logique délirante du malade, pour le reconduire à travers elle de la vérité trompeuse du non-être à la vérité effective et réelle de l'être. Les éléments théâtraux repris d'une façon thérapeutique sont les étapes à travers lesquelles la vérité se fait jour : l'illusion et l'invention initiales, la crise dramatique, le dénouement final sur le modèle des comédies. Le thérapeute s'approprie les forces de l'imagination et de l'imaginaire en tant qu'instruments du pouvoir médical et de sa pratique institutionnelle. Comme la folie n'est que le double vide et illusoire de la réalité, la réalité a à son tour le pouvoir de mimer l'espace de l'illusion jusqu'à l'ouvrir à la liberté de la vérité.

Or ce silence classique de la déraison ne coïncide pas avec notre expérience contemporaine de la folie. Après l'âge classique, *Histoire de la folie* se termine par l'analyse d'une dernière folie historique, celle du début de l'âge moderne[41], qui marque encore aujourd'hui notre présent. Une fois de plus, le changement de perspective est reconstruit par Foucault à travers un texte qui n'est pas une œuvre théâtrale, mais dont la valeur dramatique est très forte, comme le prouvent les innombrables adaptations théâtrales qu'il a inspirées : le *Neveu de Rameau* de Denis Diderot[42]. Avec la figure du Neveu, la voix de la déraison semble se lier à la folie pour la dernière fois avant qu'une conscience médicale objectivante ne sanctionne pour la modernité leur séparation définitive. Sous la plume de Diderot, « le destin de la folie dans le monde moderne s[e] trouve étrangement préfiguré, et déjà presque engagé. À partir de là, une ligne droite trace cet improbable chemin qui d'une traite va jusqu'à Antonin Artaud »[43]. La folie a apparemment retrouvé sa voix. Le Neveu de Rameau n'hésite pas à se reconnaître comme fou : personnage en marge, contraint par le besoin à être ridicule et hypocrite, esclave des opinions et des apparences, il pourrait être salué comme la réapparition du personnage du bouffon au Moyen Âge et la reprise du pouvoir critique du théâtre des fous à la Renaissance. Et pourtant, son pouvoir de dérision (et déraison) est d'une nature tout à fait différente. « La déraison en lui est toute de surface, sans autre profondeur que celle de l'opinion, soumise à ce qu'il y a de moins libre, et dénoncée par ce qu'il y a de plus précaire dans la raison. La déraison est tout entière au

[41] Foucault cultive pour un certain temps le projet d'écrire un deuxième tome de l'*Histoire de la folie* ; selon la « Chronologie » de Daniel Defert c'est à la fin de 1963 qu'il abandonne « la suite prévue à *Histoire de la folie*, qui devait porter sur l'histoire de la psychiatrie pénale », pour entreprendre « un livre sur les signes » (D. Defert, « Chronologie », art. cit., p. 32). Une partie de ses recherches consacrées à l'histoire de la psychiatrie moderne sera exposée dans le cours *Le pouvoir psychiatrique*, au sein d'une pratique philosophique pourtant fortement différente de celle de son premier texte. Dans ce cours, Foucault parle clairement de son travail comme d'un « deuxième volume » : « le point de départ de ce que je voudrais un petit peu étudier cette année […], c'est bien le point d'arrivée ou, en tout cas, d'interruption du travail que j'avais fait autrefois dans l'*Histoire de la folie* » ; M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, J. Lagrange éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2003, p. 14.

[42] Cf. D. Diderot, *Le Neveu de Rameau* [dialogue écrit entre 1762 et 1773, mais publié posthume], Paris, Delaunay, 1821.

[43] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 435.

niveau de la futile folie des hommes »[44]. Si dans son impertinence, le Neveu peut quelquefois devenir révélation ironique de la vérité du monde, ce pouvoir ne lui est pas donné par une communication avec les puissances cosmiques de la déraison. C'est plutôt une rencontre hasardeuse de la vérité et de l'erreur. Le Neveu, dans l'urgence de sa faim, s'apparente aux cyniques, il représente l'être dans sa matérialité la plus immédiate. Mais il exprime cet être absolu à travers la pantomime la plus fragile et éphémère, le non-être mis en spectacle pour gagner sa vie en parasite. Comédien génial, le Neveu connaît tous les masques de la farce du monde et de la comédie sociale, et il est prêt à les jouer pour amuser son public. À travers son théâtre de l'apparence, il fait émerger sans le vouloir toute la réalité vaine et inconsistante de l'existence humaine. Le délire n'est alors chez lui ni menace cosmique ni non-être, mais le reflet en miroir de la vérité de l'homme. La déraison qui hantait l'existence humaine au XVI^e^ siècle est maintenant retrouvée par la raison à l'intérieur d'elle-même : elle n'a plus le pouvoir d'ouvrir sur le radicalement autre, mais seulement celui de faire miroiter la réalité[45].

La raison découvre dans ce qu'elle repoussait au-dehors d'elle son point même d'aliénation : la limite nécessaire à sa propre constitution. Le *Neveu de Rameau* montre selon Foucault un basculement de l'extériorité à l'intériorité. Le langage de la folie renaît alors comme *éclatement lyrique* : complication du monde et du sujet, la découverte que, en descendant au plus intérieur dans l'homme, on retrouve le monde dans son extériorité, et inversement. La folie n'est plus la nuit absolue et transparente du non-sens. Elle devient le nœud obscur au fond de la nature humaine et du monde. En ce sens, le *Neveu* peut être lu dans son économie dramatique comme l'anticipation de l'expérience moderne de la folie, où l'homme retrouve sa propre vérité, toujours promise et toujours cachée, au cœur de soi-même et de l'anéantissement possible de sa propre raison. En poursuivant l'expérience du Neveu, c'est à dire la dissolution de la déraison entre le vertige de l'immédiat et la solitude du délire, les sciences humaines et médicales feront de la folie l'objet d'un savoir positif, aussi bien que la racine de toute connaissance sur l'homme. C'est l'étrange paradoxe des sciences de l'homme de se fonder sur ses points d'effondrement. L'*Histoire de la folie* participe ainsi au même projet que les autres textes essentiels de l'archéologie foucaldienne, *La naissance de la clinique*[46] et *Les mots et les choses* : la mise en

[44] *Ibid.*, p. 432.

[45] « Confrontation tragique du besoin et de l'illusion sur un mode onirique, qui annonce Freud et Nietzsche, le délire du Neveu de Rameau est en même temps la répétition ironique du monde, sa reconstitution destructrice sur le théâtre de l'illusion. […] La déraison, c'est à la fois le monde lui-même et le même monde, séparé de soi seulement par la mince surface de la pantomime ; ses pouvoirs ne sont plus de dépaysement ; il ne lui appartient plus de faire surgir ce qui est radicalement autre, mais de faire tournoyer le monde dans le cercle du même » ; *ibid.*, p. 438-439.

[46] « Le langage et la mort ont joué à chaque niveau de cette expérience, et selon toute son épaisseur, pour offrir enfin à une perception scientifique ce qui pour elle était resté si longtemps l'invisible visible — interdit et imminent secret : le savoir de l'individu. […] Le regard qui enveloppe, caresse, détaille, anatomise la chair la plus individuelle

question des conditions d'un savoir dont l'homme est à la fois sujet et objet. Nous n'avons pu devenir, en tant que sujets, des objets d'un savoir scientifique que sous les « soleils noirs » de la folie et de la mort, éclairés par l'éclat des cris délirants ainsi que par la lumière blême d'un cadavre. L'« étrange doublet empirico-transcendantal »[47] propre au savoir moderne (le sens du monde est toujours celui que l'homme donne au monde), trouve ses origines aussi dans une vision lyrique de la folie, qui en fait le secret tapi au fond de l'homme. Même lorsque les images du XVI^e^ siècle semblent reparaître, comme c'est le cas avec le personnage du bouffon du dialogue de Diderot, même si l'on peut croire retrouver quelque part une sorte de « résistance de l'imaginaire »[48], la valeur de ces images a changé pour toujours, en se déplaçant vers le noyau intime du rapport de l'homme à lui-même. La vérité cosmique de l'homme tragique est devenue le retour du monde à sa propre intériorité : « la dialectique sans médiation du cœur »[49] .

> Être soi-même ce bruit, cette musique, ce spectacle, cette comédie, se réaliser comme chose et comme chose illusoire, être par là non seulement chose, mais vide et néant, être le vide absolu de cette absolue plénitude par laquelle on est fasciné de l'extérieur, être finalement le vertige de ce rien et de cet être dans leur cercle volubile, et l'être à la fois jusqu'à l'anéantissement total d'une conscience esclave et jusqu'à la suprême glorification d'une conscience souveraine – tel est sans doute le sens du *Neveu de Rameau*, qui profère au milieu du XVIII^e^ siècle, et bien avant que ne soit totalement entendue la parole de Descartes, une leçon bien plus anticartésienne que tout Locke, tout Voltaire ou tout Hume. […] Ce qui s'y trouve mis en question, c'est bien encore ce dont il s'agit dans le *Paradoxe sur le comédien* ; mais c'en est aussi l'autre versant : non plus ce qui, de la réalité, doit être promu dans le non-être de la comédie par un cœur froid et une intelligence lucide ; mais ce qui du non-être de l'existence peut s'effectuer dans la vaine plénitude de l'apparence et ceci par l'intermédiaire du délire parvenu à la pointe extrême de la conscience. Il n'est plus nécessaire de traverser courageusement, après Descartes, toutes les incertitudes du délire, du rêve, des illusions, il n'est plus nécessaire de surmonter pour une fois les périls de la déraison ; c'est du fond même de la déraison qu'on peut s'interroger sur la raison ; et la possibilité se trouve à nouveau ouverte de ressaisir l'essence du monde dans le tournoiement d'un délire qui totalise, en une illusion équivalant à la vérité, l'être et le non-être du réel[50].

---

et relève ses secrètes morsures, c'est ce regard fixe, attentif, un peu dilaté, qui, du haut de la mort, a déjà condamné la vie. […] La mort a quitté son vieux ciel tragique ; la voilà devenue le noyau lyrique de l'homme : son invisible vérité, son visible secret » ; M. Foucault, *Naissance de la clinique*, *op. cit*., p. 237-239.

[47] M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.,* p. 329.

[48] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op.cit.*, p. 452.

[49] *Ibid.*, p. 453.

[50] *Ibid*., p. 437-438.

Dans cette complication lyrique, notre modernité scelle la réduction de la distance épouvantable de la déraison, de sa force tragique de rupture. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'aucune victoire n'est jamais définitive, aucun paradigme historique uniforme dans ses manifestations. Le cri et la fureur de cet autre obscur de la culture occidentale vont resurgir au XIX^e^ siècle sous la forme d'une contestation souterraine de la souveraineté absolue de la raison. C'est même l'altérité radicale de ces expériences, on l'a vu, qui nous permet de retrouver dans la déraison tragique le refoulé de l'histoire de notre raison. Sade, Nietzsche, Goya, Artaud témoignent dans leur existence d'une lutte pour donner la parole à une vérité différente, rejetée. Mais cette lutte ne peut pourtant s'accomplir que dans leur propre destruction, dans le glissement dans la folie. Sombre chantre de la vérité tragique du monde, le murmure de la déraison débouche pour les artistes modernes dans le silence de la folie comme absence d'œuvre : la forme vide et muette d'où vient l'expression artistique, qui rend même possible dans son pouvoir de création l'existence d'un espace autre que celui de l'ordre de la raison, mais où toute œuvre, toute parole dotée de sens, sera à jamais absente. La capacité d'imaginer de nouveaux langages implique l'inéluctable incapacité de s'intégrer à sa propre culture et au discours signifiant qui lui appartient. Le théâtre est encore une fois en première ligne dans l'ouverture de cette expérience nouvelle et paradoxale, qui comporte l'effondrement de la possibilité même de l'expérience. La valeur dramatique de l'écriture sadienne (non seulement dans les pièces théâtrales proprement dites[51]), la philosophie-théâtre de Nietzsche, le théâtre de la cruauté d'Artaud, sont les lieux d'une épreuve impossible et toujours recommencée : se plonger dans la distance de la déraison en s'arrachant à son vide. C'est toutefois précisément dans cette souffrance déchirante et désindividualisante que la pensée commence, à l'aube de notre présent, à prendre ses distances du partage cartésien. « Aujourd'hui, on ne peut pas entreprendre cette expérience curieuse qu'est l'écriture sans affronter le risque de la folie. […] Or, avec Nietzsche, arrive enfin ce moment où le philosophe dirait : "Finalement, je suis peut-être fou" »[52].

Il est alors évident que l'expérience que Foucault cherche à contre-jour dans ces échos modernes de la déraison n'est pas seulement la trace de la persistance historique d'un concept. Il y entrevoit la possibilité de toucher la limite du savoir : non un fondement aux racines de l'histoire, ni une expérience originaire, mais la distance et la multiplicité qui brisent toute unité ; le désordre qui menace l'ordre institué ; la puissance de renouvellement qui, à l'intérieur de l'histoire, peut toujours ouvrir sur un temps décalé. En particulier, la déraison dit *notre* distance, *notre* désordre, l'ouverture d'une piste nouvelle pour la pensée dans *notre* actualité. La déraison

[51] D. A. F. de Sade, *Théâtre*, in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t. 13-15, Paris, Pauvert, 1991.

[52] M. Foucault, « Folie, littérature, société », art. cit., p. 981.

tragique est la fêlure de notre espace de vérité. Dans *Histoire de la folie*, cette déchirure tragique est encore seulement un blanc, une blessure – presque aporétique même, dans l'idée de retrouver dans l'histoire le dehors même de l'histoire. En écrivant sa thèse, Foucault ne peut pas encore imaginer, pour le monde moderne, des formes de pensée dé-raisonnante, de vérité tragique, qui soient capables de *résister positivement* à la réduction de la raison. Cela ne signifie pas, toutefois, qu'il n'ait pas perçu la force révolutionnaire implicite dans ses analyses. Les enjeux politiques de son discours sont déjà tout à fait présents[53] : il s'agira pour Foucault de comprendre comment opérer de façon efficace dans et à travers les impératifs de la raison, les *scènes* et les contraintes de vérité, sans se perdre dans les abîmes du délire mais en exerçant un pouvoir concret de subversion et même d'invention.

> Chez Sade, comme chez Goya, la déraison continue à veiller dans sa nuit ; mais par cette veille elle noue avec de jeunes pouvoirs. Le non-être qu'elle était devient puissance d'anéantir. À travers Sade et Goya, le monde occidental a recueilli la possibilité de dépasser dans la violence sa raison, et de retrouver l'expérience tragique par-delà les promesses de la dialectique[54].

[53] Dans un entretien de 1974, lorsque son interlocuteur lui demande si l'*Histoire de la folie* est politique, Foucault répond : « Oui, mais maintenant. C'est-à-dire que, quand l'*Histoire de la folie* a été publiée en France, en 1961-1962, il n'y a pas eu une seule revue ou un seul groupe possédant des intérêts politiques qui en ait parlé. Vous voyez bien. Dans aucune revue marxiste, dans aucun journal de gauche, rien. […] La frontière politique a changé son tracé, et, maintenant, des sujets comme la psychiatrie, l'internement, la médicalisation d'une population sont devenus des problèmes politiques. Après ce qui s'est passé lors des dix dernières années, les groupes politiques ont été obligés d'intégrer ces domaines à leur action, et ainsi nous nous sommes rejoints, eux et moi, non pas parce que j'avais changé – je ne m'en vante point, je voudrais changer –, mais parce que, dans ce cas, je peux dire avec fierté que c'est la politique qui est venue vers moi ou plutôt qui a colonisé ces domaines qui étaient déjà quasi politiques, mais n'étaient pas reconnus comme tels » ; M. Foucault, « Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 136, p. 1392.

[54] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 660.

4. « Il faut dire des mots, tant qu'il y en a »

Notre parcours d'*Histoire de la folie* en prenant le biais du théâtre, plus généralement l'interrogation sur le rôle de l'imagination et des œuvres d'art dans l'archéologie de Foucault, met en lumière un nœud problématique complexe, au cœur de son entreprise philosophique. C'est une question qui n'est pas seulement de méthode : elle engage la *puissance critique* de sa pratique de pensée. On pourrait la résumer ainsi : si les instruments conceptuels de la philosophie traditionnelle dérivent d'un geste non-philosophique, d'un acte de violence et d'exclusion – le partage cartésien ou, pour remonter plus haut dans l'histoire, l'affirmation de la dialectique argumentative platonicienne –, comment reconstruire l'archéologie de ce geste, tout en étant pourtant encore pris dans l'espace de discours et de vérité où ces instruments se sont forgés et développés ? C'est un problème que Jacques Derrida a parfaitement pointé dans sa polémique avec Foucault après la sortie de *Folie et déraison*, et que nous avons déjà partiellement abordé en étudiant la préface écrite en 1961. Faire l'archéologie d'un « silence » est une tâche risquée, à la limite contradictoire, parce qu'elle doit toujours se faire dans un langage dont on peut à juste titre se demander « quels vont être la source et le statut »[1]. L'analyse archéologique foucaldienne implique de pouvoir faire parler, ou du moins reconstruire avec nos propres paroles, l'expérience de celui qui a été exclu des jeux de discours dans lequel nous vivons, parlons, écrivons. Peut-on laisser apparaître une *parole en dehors de l'ordre du discours*, fût-ce sous la forme d'un silence, à travers une sorte d'archéologie négative ?

> *Tout* notre langage européen, le langage de tout ce qui a participé, de près ou de loin, à l'aventure de la raison occidentale, est l'immense délégation du projet que Foucault définit sous l'espèce de la capture ou de l'objectivation de la folie. *Rien* dans ce langage et *personne* parmi ceux qui le parlent ne peut échapper à la culpabilité historique – s'il y en a une et si elle est historique en un sens classique – dont Foucault semble vouloir faire le procès[2].

Même après que Foucault s'est débarrassé de tout résidu phénoménologique et métaphysique, la difficulté n'est pas pour autant résolue, mais plutôt déplacée : il ne s'agit pas de retrouver la possibilité originaire de l'expérience historique, mais de cerner la possibilité d'un discours *autre* au sein d'un paradigme historiquement déterminé de savoir, qui a ses règles

[1] J. Derrida, « Cogito et histoire de la folie », art. cit., p. 119.

[2] *Ibid.*, p. 119-120.

propres et se construit précisément en rejetant, disqualifiant, écartant tout ce qui lui est étranger[3]. Il s'agit surtout de reprendre à son propre compte ce repérage d'une différence dans l'histoire[4]. Foucault est bien conscient de ce point depuis le début : dénoncer la souveraineté des philosophies du sujet et des dialectiques de l'histoire suppose l'invention, dans la pratique d'analyse et d'écriture, d'un discours hétérogène à ceux dont on est en train de faire l'archéologie. Pour le dire autrement : est-il possible de retrouver l'expérience tragique de la dissociation du *logos*, dont témoigne l'histoire des rapports raison/déraison, dans une forme concrète de *pensée* ? De pensée, il faut le souligner : car, on l'a vu, le tragique est pour Foucault une façon de repenser l'expérience des limites en dehors de tout psychologisme, en mettant en question et à l'épreuve les fondements de notre conception du vrai, de notre manière de penser. Bien que Foucault explore plusieurs autres domaines que celui de la philosophie classiquement conçue, l'enjeu est précisément de « contaminer » la philosophie avec ce qui a été considéré traditionnellement comme non-philosophique (l'histoire, la folie, le rêve, la sexualité, la littérature, les arts), pour créer une pensée nouvelle, plus actuelle et engagée.

Or le problème est précisément de comprendre comment il est possible de construire cette philosophie novatrice en prenant, pour ainsi dire, au piège les auteurs, les instruments, le vocabulaire, les concepts et les structures reçues du discours philosophique. Pour cela, il importe de se focaliser sur les éléments discursifs et les moyens stylistiques à travers lesquels Foucault construit ses analyses. Il faudra alors réfléchir de façon plus détaillée sur ce que nous avons indiqué comme le troisième axe possible d'une réflexion sur la dimension théâtrale dans les textes de Foucault : dans quelle mesure le théâtre joue dans son *style* même de philosophe ? À partir de Nietzsche, le style est devenu un élément essentiel du discours philosophique[5] : les effets et les modalités d'expression, l'épaisseur matérielle de la langue, sa valeur littéraire, construisent la pensée tout autant que les concepts qu'ils mobilisent. Sur ce point, encore une

[3] Cf. P. Adorno, « Événement et origine dans *Histoire de la folie* », in D. Lorenzini, A. Sforzini (éd.), *Un demi-siècle d'*Histoire de la folie, *op. cit*., p. 89-102.

[4] Cf. J. Revel, *Michel Foucault : expériences de la pensée*, Paris, Bordas, 2005; nouvelle éd. : *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

[5] En reprenant un concept littéraire, Nietzsche nomme « le grand style » la capacité d'imposer formes et valeurs à la vie en devenir. L'art est interprétation et création, et en ce sens il est la forme la plus fondamentale et puissante de philosophie. Le style ainsi compris n'est donc pas l'expression d'une psychologie individuelle : il façonne le monde et l'existence, il maîtrise le chaos en éternisant le présent dans l'éclat de ses apparences. Nietzsche, comme le fera Foucault (cf. M. Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 339, p. 1381-1397), prend l'exemple de Baudelaire, dans sa capacité de transfigurer et « héroïser » l'instant : « contre la valeur de ce qui demeure éternellement identique (naïveté de *Spinoza*, de *Descartes* également) la valeur de ce qu'il y a de plus bref, de plus périssable, le séduisant scintillement d'or sur le ventre du serpent *vita* – » (fragment posthume, automne 1887, 9[26], in *Œuvres philosophiques complètes*, *Fragments posthumes. Automne 1887 – mars 1888*, t. XIII, G. Colli, M. Montinari éd., trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1976, p. 26). La foucaldienne « esthétique de l'existence » doit beaucoup plus qu'on ne le pense au projet nietzschéen d'une philosophie comme art de la vie.

fois, Foucault a parfaitement appris et repris la leçon nietzschéenne. Il s'agit alors de questionner directement la dimension de l'*écriture* foucaldienne. Cette plongée dans la concrétude du style de Foucault nous permettra d'abord de lier la notion de tragique à la « mise en scène » de sa pensée, pour explorer ensuite la valeur critique de cette dimension « dramatique » à travers un questionnement de la notion de représentation d'un côté ; une analyse de la puissance non-représentative du langage, et du langage littéraire en particulier, de l'autre côté.

Le premier et plus évident biais de réponse à la question posée plus haut (comment « faire la différence » dans la pensée à travers une pratique de discours et d'écriture), se situe dans l'usage foucaldien de l'histoire. Contre les systèmes monumentaux, les vérités et les valeurs éternelles de la philosophie, Foucault élabore le projet d'une histoire des discours dans leur existence la plus contingente : une archéologie des savoirs[6] qui ne prend en compte que ce qui a été effectivement *dit* dans l'histoire d'une culture, pour en retracer les orientations, les lignes de force et de démarcation. C'est une histoire qui ne doit rien aux imposantes téléologies de la raison hégéliennes ou marxistes. C'est plutôt la petite histoire des discours anonymes, des paroles quotidiennes, des archives oubliées. Une histoire qui peut être racontée à travers la misère des existences réelles affleurant dans les lettres de cachet[7], ou encore les couleurs d'un tableau ou les relations stratégiques d'une pratique sociale. L'usage philosophique que Foucault fait de l'histoire a clairement une valeur critique : les mythes de la raison se trouvent confrontés à leurs origines bien (trop) concrètes ; les explications dialectiques sont dissoutes par le tragique des interruptions, par la violence de l'exclusion. Mais il ne s'agit pas seulement pour Foucault de fonder ses recherches sur des contenus historiques, avec une sensibilité pour les détails et une minutie de vrai archéologue. La composition effective de ces données d'histoire dans le discours foucaldien va bien au-delà d'une « simple », pour ainsi dire, reconstruction historique dans le sens académique du terme (ce qui lui a valu la réprobation à la fois des philosophes et des historiens[8]). C'est le mouvement du récit, la disposition des cadres, la plasticité des mots, les

[6] Cf. le livre « de méthode » de Foucault : *L'archéologie du savoir*, *op. cit*.

[7] Cf. M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 198, p. 237-253 ; *Le désordre des familles : lettres de cachet des archives de la Bastille au XVIII^e siècle* (présenté par A. Farge et M. Foucault), Paris, Gallimard, 1982 ; nouvelle éd. revue : « Folio », 2014. « C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents. Des *exempla*, mais – à la différence de ceux que les sages recueillaient au cours de leurs lectures – ce sont des exemples qui portent moins de leçons à méditer que de brefs effets dont la force s'éteint presque aussitôt » ; M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », art. cit., p. 237.

[8] Foucault lui-même refusera toute étiquette académique : « Ces discours que vous vous obstinez depuis dix ans bientôt à poursuivre, sans avoir jamais pris le soin d'établir leur état civil. D'un mot, que sont-ils : histoire ou philosophie ? — Plus que vos objections de tout à l'heure, cette question, je l'avoue, m'embarrasse. Elle ne me surprend pas tout à fait ; mais j'aurais aimé, quelque temps encore, la tenir suspendue. C'est que pour l'instant, et sans que je puisse encore prévoir un terme, mon discours, loin de déterminer le lieu d'où il parle, esquive le sol où il

lumières et les ombres des descriptions qu'il faut guetter pour comprendre la force des analyses foucaldiennes. Foucault cherche à utiliser les traces historiques dans une forme d'écriture qui constitue en elle-même une arme contre la philosophie traditionnelle. Et dans cette « mise en parole » tout à fait spécifique de Foucault, le théâtre n'est pas seulement un concept philosophique, ni l'ensemble des ouvrages théâtraux utilisés comme pièces d'archive : c'est un élément propre à son style.

Pour défendre cette thèse, il est intéressant de s'appuyer sur un petit texte écrit par un collaborateur, éditeur et fin interprète de Foucault : Alessandro Fontana. Dans un article intitulé : « Le paradoxe du philosophe »[9], il analyse la thèse centrale d'*Histoire de la folie* (la fondation du *cogito* à travers l'exclusion de la folie de l'espace de la connaissance) comme l'établissement par Foucault d'une *scène philosophique* sur laquelle jouent deux personnages – personnifications de deux mouvements contraires et complémentaires d'une même constellation de pensée. Le premier est, évidemment, Descartes. Dans les *Méditations métaphysiques* il initie, pour Foucault, une expérience d'ascèse qui n'a plus rien à voir avec celle du monde ancien[10] : le doute ne demande pas une longue série d'exercices préliminaires, entraînements mentaux et physiques qui doivent rendre le sujet capable d'atteindre et de réaliser dans son corps et son existence la vérité. Le sujet est *en soi*, par essence, capable de connaître le vrai, pourvu qu'il se soit dépouillé de tout préjugé, à savoir : de ce qui lui enseignent la sensibilité, l'imagination, le rêve, pour ne laisser parler que la seule et pure Raison. L'expérience de la folie, on l'a dit, est rejetée d'entrée de jeu de l'espace de la subjectivité philosophique : moi qui pense, je ne peux pas envisager la possibilité d'être fou, sans me disqualifier immédiatement comme sujet de vérité. Le *cogito* cartésien constitue donc un épisode capital dans l'histoire de la pensée : le Sujet, rendu solide et imperméable aux attaques de la déraison, devient le maître universel et immuable de la science

---

pourrait prendre appui. Il est discours sur des discours : mais il n'entend pas trouver en eux une loi cachée, une origine recouverte qu'il n'aurait plus qu'à libérer ; il n'entend pas non plus établir par lui-même et à partir de lui-même la théorie générale dont ils seraient les modèles concrets. Il s'agit de déployer une dispersion qu'on ne peut jamais ramener à un système unique de différences, un éparpillement qui ne se rapporte pas à des axes absolus de référence ; il s'agit d'opérer un décentrement qui ne laisse de privilège à aucun centre. Un tel discours n'a pas pour rôle de dissiper l'oubli, de retrouver, au plus profond des choses dites, et là où elles se taisent, le moment de leur naissance (qu'il s'agisse de leur création empirique, ou de l'acte transcendantal qui leur donne origine) ; il n'entreprend pas d'être recollection de l'originaire ou souvenir de la vérité. Il a, au contraire, à *faire* les différences : à les constituer comme objets, à les analyser et à définir leur concept. Au lieu de parcourir le champ des discours pour refaire à son compte les totalisations suspendues, au lieu de rechercher dans ce qui a été dit cet *autre* discours caché, mais qui demeure le *même* (au lieu, par conséquent, de jouer sans cesse l'*allégorie* et la *tautologie*), il opère sans cesse les différenciations, il est *diagnostic.* Si la philosophie est mémoire ou retour de l'origine, ce que je fais ne peut, en aucun cas, être considéré comme philosophie ; et si l'histoire de la pensée consiste à redonner vie à des figures à demi effacées, ce que je fais n'est pas non plus histoire » ; M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit*., p. 278-279.

[9] Cf. A. Fontana, « Il paradosso del filosofo », *aut aut*, n° 323, settembre-ottobre 2004, p. 87-96.

[10] Cf. M. Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, *op. cit.*, « Cours du 6 janvier 1982 », p. 3-42.

du monde. Souverain absolu du cosmos, qu'il peut connaître et surtout plier à ses désir à travers les progrès techniques, il règne depuis un sentiment lumineux de puissance et sécurité. Or analyser, comme le fait Foucault, ce moment-clé de la culture occidentale non pas comme une évidence dans l'histoire continue de la Raison, mais comme un *événement*, précisément, un saut dont la raison ne peut pas dire toute l'histoire, une lutte qui a ses vainqueurs et ses vaincus, le conduit à se demander : qu'en est-il de tout ce que le projet totalisant de la raison ne peut pas inclure dans son mouvement ? Qu'en est-il de la puissance tragique de la déraison, du lien entre folie et vérité, mais surtout de cette *subjectivité empirique* faite de passions, désirs irrationnels, voluptés : de l'individu qui est *corps*, avant que d'être âme ? Foucault se trouve donc dans la nécessité de retrouver ce qui demeure en dehors du *cogito*, dans un style d'analyse qui ne peut clairement plus être celui du *cogito.* Et c'est pour cela, affirme Fontana, qu'il *dramatise* son écriture – une écriture définie, non sans « une certaine naïveté »[11], comme « baroque ». Foucault construit l'affirmation du *cogito* cartésien comme une *scène*, ce qui devrait lui permettre de prendre en compte aussi ce qui, en elle, n'a plus de voix : d'en repérer les protagonistes et les comparses ; le plateau et les coulisses ; les acteurs et les masques. L'archéologie d'un silence devient possible car l'histoire foucaldienne procède par défilement de scènes plutôt que comme un discours codé et descriptif. Faire de l'âge classique une scène, c'est une façon de surmonter la question de la vérité du *cogito*, pour poser plutôt la question de l'émergence du *cogito* en tant que paradigme de vérité : le problème de la scène sur laquelle la culture occidentale moderne a séparé le vrai et le faux et érigé les critères pour reconnaître et valider les discours vrais[12].

Selon Fontana, il y a un deuxième personnage au centre de cette scène foucaldienne de la pensée, une « autre voix » en dialogue avec le protagoniste Descartes : Diderot. Fontana cherche en fait à retracer l'histoire de cet *individu naturel résiduel* que le *cogito* avait exclu de sa constitution – l'ego empirique face à l'ego transcendantal qui sera encore un problème essentiel pour Husserl dans ses *Méditations cartésiennes*[13]. Le rapport du sujet concret à la vie et à la vérité, trouve-t-il encore, à l'âge classique, des manières de s'exprimer ? La réponse de Fontana est positive. Il faut partir de la scène qui, à l'époque même de Descartes, formant comme un double concret de son *cogito*, sera à l'origine du théâtre moderne : le théâtre des passions de

[11] Cf. A. Fontana, « Il paradosso del filosofo », art. cit., p. 89 ; nous traduisons. C'est Blanchot qui parle, à propos de l'écriture de Foucault, d'« un grand style baroque » (M. Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 11).

[12] Cf. M. Foucault, « La scène de la philosophie », art. cit.

[13] E. Husserl, *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie* [conférences prononcées en 1929], trad. G. Peiffer, E. Levinas, Paris, Armand Colin, 1931.

Shakespeare et Racine ; le théâtre baroque espagnol, italien et français ; la « commedia dell'arte », où la différence entre vérité et illusion, réalité et rêve s'estompe jusqu'à disparaître ; et puis encore la comédie des intérêts et des conflits bourgeois de Molière, Marivaux, Goldoni. Ce théâtre joue constamment avec l'indistinction et la confusion possibles entre être et apparence, pensée et corps, connaissance universelle et calcul particulier. Si un doute y est présent, c'est un doute sans solution définitive, la victoire du hasard et du contingent qui caractérisent la vie réelle des individus.

> Le doute est encore à l'œuvre dans ce théâtre, mais il ne s'agit plus du doute contrôlé qui donne accès à la certitude, mais du doute qui traverse de part en part l'existence et dont la seule issue est de s'installer dans l'existence, les entreprises, les luttes, les épreuves de la vie, à l'horizon d'une vérité qui n'est pas maintenant seulement incertaine mais toujours différée[14].

Par ces voies dramatiques, des plis du *cogito* lui-même pourra émerger, comme le montrait déjà Foucault dans son *Histoire de la folie*, *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Sur les scènes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la vérité de l'homme réside dans les dynamiques des affects singuliers. Les *passions* dominent le monde. C'est le théâtre risible et désolant de la grandeur de la raison, la résurgence de l'individu concret avec toutes les faiblesses de sa chair, formant « l'autre scène » de notre modernité. La vérité absolue de la science moderne, la certitude du *cogito* cartésien, accompagne la frêle illusion des existences historiques, toujours soumises au risque de perdre leur statut de sujets rationnels et de précipiter dans ce creux de la folie, cette pantomime des apparences derrière les masques sociales dont le Neveu est l'emblème parfait.

> Le Neveu n'est pas en effet l'autre, comme on dit, du *cogito*, mais il est plutôt un *cogito* malade, volontairement et consciemment malade, qui fait le fou et joue sa maladie sur le fil tendu entre déraison et raison, sur une corde tendue où, comme un funambule, oscille une vérité en lambeaux, vêtue en marionnette[15].

[14] « Il dubbio è ancora all'opera in questo teatro, ma non si tratta più del dubbio controllato che dà accesso alla certezza, bensì del dubbio che attraversa da parte a parte l'esistenza e il cui solo esito è quello di insediarsi nell'esistenza, nelle imprese, negli scontri, nelle prove della vita, all'orizzonte di una verità che non è ora solo incerta ma sempre differita » ; A. Fontana, « Il paradosso del filosofo », art. cit., p. 90 ; nous traduisons.

[15] « Il nipote in effetti non è l'altro, come si è soliti dire, del *cogito*, ma è piuttosto un *cogito* malato, volontariamente et coscientemente malato, che fa il matto e recita la sua malattia sul filo teso tra sragione e ragione, su una corda tesa dove, come un funambolo, oscilla una verità a brandelli, in abito da burattino » ; *ibid*., p. 91 ; nous traduisons.

Diderot lui-même était évidemment conscient de cette dialectique ambiguë entre individualité et sujet de la raison, comme on peut lire dans un autre de ses textes fondamentaux : *Paradoxe sur le comédien*[16]. Il conseille à ceux qui veulent monter sur les planches de se dépouiller complètement de toute passion personnelle. Ce n'est pas le cœur qui fait un bon comédien, c'est la raison lucide et la capacité analytique ; le meilleur acteur n'est pas celui qui a la sensibilité la plus aigue, et vit donc réellement les émotions qu'il joue, mais celui qui sait *imiter* n'importe quelle passion sans en prouver aucune. Un *Traité des passions*[17] à l'usage du comédien : Diderot propose une ascèse qui mime celle de Descartes, pour gouverner, voire annuler, l'ego empirique en-deçà du *cogito*. Il faut effacer tout résidu de l'individualité naturelle, se détourner de soi-même, non pas pour éprouver le bien-fondé de ses facultés de connaissance, mais pour être prêt à devenir la coquille vide d'infinis personnages possibles, pour se laisser pénétrer par leurs âmes multiples. L'acteur est le guignol, le *pantin de l'individu moderne*.

> J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras[18].

Sur la scène théâtrale, la libération cartésienne des illusions des sens et de l'imagination ne vise pas la maîtrise des passions constituant un sujet légitime de vérité, mais la perte de son individualité. L'acteur *n'est plus personne* ; il peut porter tous les masques du monde, il peut jouer tous les rôles que le théâtre et la vie lui imposent. Le mouvement d'ascèse proposé par Diderot ne construit donc ni un sage stoïcien, dans son impassible autarcie, ni la lumière de la raison de Descartes : il agit sur le même plan de consistance que la scène théâtrale, sur un « plan d'immanence »[19], pour le dire avec Deleuze et Guattari, où je peux assumer une pléthore

---

[16] D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien* [dialogue écrit entre 1773 et 1777, mais publié posthume], Paris, A. Sautelet, 1830 ; Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

[17] R. Descartes, *Les passions de l'âme* [1649], Paris, Vrin, 1991.

[18] D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit*., p. 46.

[19] G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1991 [2005], p. 39-62.

d'identités possibles parce que j'ai perdu mon identité propre. L'acteur *désindividualisé* est l'autre versant de la subjectivité cartésienne, disant « la vaine plénitude de l'apparence »[20] : une vérité qui ne s'identifie pas avec la certitude de la science mais avec les vérités multiples du théâtre ; la vérité *hors* la raison, la vérité de la folie et de la déraison. Descartes et Diderot sont alors les deux « personnages conceptuels »[21] de notre modernité : d'un côté, la *reductio ad unum* du disparate et la disqualification du différent, le grand rêve impérialiste de la Raison occidentale ; de l'autre côté, la dissolution de l'ego dans la dispersion théâtrale des identités et des « petites vérités » (selon une expression de Nietzsche) de la scène philosophique moderne. « Paradoxe du philosophe : plusieurs qui deviennent un ; paradoxe de l'acteur : un qui devient plusieurs. Dans ce chiasme, dans leur entrecroisement, va se décider peut-être le destin de toute la philosophie moderne »[22].

L'intuition philosophique forte de Fontana est donc qu'*Histoire de la folie*, dans son repérage du point de bouleversement de la pensée occidentale, peut être lue comme une scène où le théâtre, sous le masque de Diderot, représente l'autre par excellence du mouvement centripète et unificateur qui scelle d'après la démarche cartésienne la forme de notre vérité scientifique. Par conséquent, une écriture philosophique théâtrale, par scènes, est pour Foucault un moyen de refuser cette domination de la raison technique.

> C'est dans cette histoire à double visage, philosophie d'un côté, théâtre de l'autre, que s'inscrivent la position et le parcours foucaldien. […] Il faudrait analyser les effets de ces positions sur la pensée et sur l'écriture de Foucault, c'est-à-dire sur une pensée qui a commencé à se séparer du sujet souverain, de la vérité du cogito, pour s'ouvrir à la vérité de la folie, aux discours comme pratiques, techniques et stratégies, à ces grandes configurations conceptuelles sans sujet que sont les *épistémè*, qui, comme tout le monde le sait, s'annoncent à travers cette fulgurante percée sur *Les Menines* de Vélasquez dans *Les mots et les choses*[23].

[20] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 437.

[21] G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, *op. cit*., p. 63-85.

[22]« Paradosso del filosofo: molti che divengono uno; paradosso dell'attore: uno che diviene molti. In questo chiasmo, in questo loro incrociarsi, si deciderà forse il destino di tutta la filosofia moderna » ; A. Fontana, « Il paradosso del filosofo », art. cit., p. 92 ; nous traduisons.

[23] « È in questa storia dalla doppia faccia, filosofia da un lato, teatro dall'altro, che si iscrivono la posizione e il percorso foucaultiano. […] Bisognerebbe analizzare gli effetti di queste posizioni sul pensiero e sulla scrittura di Foucault, ovvero su un pensiero che ha cominciato a separarsi dal soggetto sovrano, dalla verità del *cogito*, per aprirsi alla verità della follia, ai discorsi come pratiche, tecniche e strategie, a quelle grandi configurazioni concettuali senza soggetto che sono le *epistème*, che, com'è noto, si annunciano con quel folgorante squarcio sulle *Meninas* di Velasquez in *Le parole e le cose* » ; *ibid*., p. 94-95 ; nous traduisons.

La *théâtralisation* de l'écriture foucaldienne constitue un vecteur critique contre la souveraineté du Sujet des philosophes et les téléologies de la raison. Or il est clair que ce théâtre comme *style anti-moderne*, comme *anti-cogito*, implique une conception du théâtre très éloignée de sa réduction à l'espace de la *représentation*, que Foucault lui-même paraissait reprendre dans les passages des émissions de 1963 cités plus haut. La théâtralité joue même comme la contestation d'une connaissance réduite à la représentation, d'une vérité réduite à l'adéquation entre le sujet et le monde. Il est donc peut-être important de reprendre l'archéologie de la notion de représentation que Foucault reconstruit dans *Les mots et les choses*, et qui nous porte encore une fois de plain-pied dans l'espace du XVII^e^ siècle[24]. La représentation est donnée à penser, dans le texte de 1966, comme épistémè de l'âge classique : l'ensemble des conditions de formation et de circulation des discours vrais à cette époque. Elle indique une continuité sans rupture entre les signes et les idées de choses qu'ils signifient, entre le langage, la pensée et l'essence du monde. Dans la représentation, tout être advient à sa vérité sous la forme d'un signe qui est à la fois représentant et représenté – la représentation ayant la caractéristique essentielle de représenter son propre pouvoir représentatif dans la représentation elle-même, à la fois d'indiquer et d'apparaître, faisant de tout signe un signifiant immédiatement ordonné et transparent à ce qu'il représente[25]. La représentation ne découvre pas le sens caché de l'être : elle est elle-même, dans sa nervure, le dévoilement du sens du monde. C'est la concordance parfaite entre le langage et l'essence du monde dans un espace continu, défini à travers les notions d'ordre et de mesure : toute chose advient à la pensée en tant qu'élément d'une série ordonnée et mesurable.

> Représenter ne veut pas dire ici traduire, donner une version visible, fabriquer un double matériel qui puisse, sur le versant externe du corps, reproduire la pensée en son exactitude. Représenter est à entendre au sens strict : le langage représente la pensée, comme la pensée se représente elle-même[26].

[24] Cf. Ph. Sabot, *Lire* Les mots et les choses *de Michel Foucault*, Paris, Puf, 2006 [2014] ; *Le même et l'ordre : Michel Foucault et le savoir à l'âge classique*, Lyon, ENS Editions, 2015.

[25] « À l'âge classique, le rapport du signifiant au signifié ne se joue plus au niveau des choses et dans l'élément externe de la ressemblance, mais au niveau des idées et dans l'élément interne de la représentation. L'ordre de la connaissance ne dépend plus de l'être des choses, mais de la mise en ordre des signes par la pensée elle-même. […] L'organisation binaire du signe classique se joue à présent tout entière, et essentiellement, dans le rapport de la représentation à elle-même : le signe n'a plus à ressembler ce qu'il désigne ; il a à le représenter (sous la forme d'une idée de cette chose qu'il désigne) mais il a aussi et surtout à représenter son lien à ce qu'il représente […]. Il n'y a signe qu'à partir du moment où une représentation est liée à une autre et représente en elle-même ce lien, à la manière d'une mise en abyme de son être représentatif » ; Ph. Sabot, *Le même et l'ordre : Michel Foucault et le savoir à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 71.

[26] M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 92.

Le monde s'avère ainsi pour la pensée et le langage une possibilité « neutre et indifférente »[27], ouverte à l'analyse : l'objet d'une réflexion analytique, classificatrice et calculante. La représentation convoque l'opération cartésienne, qui fonde un nouveau savoir à travers une nouvelle méthode (l'analyse des *Regulae*[28] selon l'ordre et la mesure, la clarté et la distinction), mais aussi à travers une exclusion de tout ce qui est hors-mesure, non-classifiable, incalculable – le rejet, au sein des *Méditations*, de la folie. Dans *Les mots et les choses*, Foucault indique comme emblème de la représentation le dessin, la carte ou le tableau : « en effet le tableau n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît que représenté par une représentation »[29]. Il n'est pas étonnant, pourtant, que Foucault puisse retrouver ailleurs l'espace propre à la représentation dans la scène représentative par excellence, le théâtre, et affirmer que, « au fond, l'essence même de l'œuvre classique, on la trouve toujours, que ce soit chez Shakespeare ou chez Racine, au théâtre, car on est dans le monde de la représentation »[30]. Le théâtre classique est le lieu privilégié de la représentation : il « n'a pour contenu que ce qu'il représente, et pourtant ce contenu n'apparaît que représenté par une représentation », pour reprendre les mots de Foucault. Cependant, précisément en raison du partage cartésien, définir le théâtre à travers la représentation ainsi conçue implique inévitablement d'en réduire les pouvoirs à une « plage neutre, ironique, apaisée »[31], comme Foucault l'avait décrit en 1963. À l'âge classique, le théâtre ne serait que l'expression de l'emprise de la raison qui a limité l'espace des discours vrais à la vérité qu'elle pouvait re-comprendre par elle-même, au domaine entièrement maîtrisable et objectivable de la représentation. Le théâtre ne peut donc devenir cette « autre scène » de la philosophie moderne décrite par Fontana qu'au prix d'être la cristallisation de ses contradictions, un point de problématisation : le *cogito* malade et grimaçant de Diderot ; les vérités multiples de l'ego que Nietzsche réaffirmera avec force, sur les bords de notre modernité.

Le théâtre-représentation est une figure de la raison cartésienne. Il est intéressant de mettre en parallèle la critique foucaldienne du lien du théâtre et de la représentation et les analyses de Heidegger dans son essai sur « L'époque des "conceptions du monde" »[32]. Bien qu'il

---

[27] *Ibid.*, p. 93.

[28] Cf. R. Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit* [vers 1628] ; trad. J. Brunschwig, Paris, Librairie générale française, 2002.

[29] M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 79.

[30] M. Foucault, « Littérature et langage », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 102.

[31] « La folie et la fête », cit.

[32] M. Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" » [1938], in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 68-100.

s'agisse, certes, de démarches philosophiques très différentes, dans les deux cas on fait remonter à Descartes un passage capital dans l'histoire de la pensée, faisant de la connaissance une disponibilité pour la représentation. Selon Heidegger, une conception, une image, du monde (*Weltbild*), c'est-à-dire un tableau du monde dans sa totalité (ce qui implique aussi : la possibilité d'une maîtrise scientifique et technique du monde), n'est possible que lorsque la forme du savoir est devenue une représentation du monde par la raison, par l'homme devenu Sujet et détenteur de la vérité du réel. « L'homme se pose lui-même comme la scène sur laquelle l'étant doit désormais se présenter, c'est-à-dire être image conçue »[33]. La science moderne naît grâce à une « théâtralisation » du monde, une réduction de l'étant à sa représentabilité en image qui fait écho, chez Foucault, à la formation de la raison classique à travers la réduction de la connaissance à un théâtre-représentation de la rationalité elle-même. D'ailleurs, cette résonnance de Heidegger dans le discours foucaldien est signalé par l'usage, dans une conférence de 1964, du terme re-présentation, avec un tiret : « Dans son essence […] l'œuvre classique n'était pas autre chose qu'une re-présentation, car elle avait à re-présenter un langage qui était déjà fait »[34]. Le théâtre du XVII^e^ incarne ainsi une expérience du monde emblématique de la culture philosophique occidentale : le mythe d'un espace épistémique ordonné et transparent à l'activité du sujet ; la corrélation d'un monde-objet et d'un sujet anhistorique, sûr de pouvoir dominer le monde dans sa vérité ; la nécessaire expulsion hors du discours de ce qui est essentiellement irreprésentable : le désordre de la déraison.

Or Foucault fait jouer dans le style de ses analyses une théâtralité du discours qui est précisément le double, le mime dérangeant, de la théâtralisation de l'étant propre à la puissance représentative de la raison cartésienne. Il est évident que, si l'on peut parler d'une écriture « par scènes » de la part de Foucault, ces scènes ne sont pas des représentations vraies de la réalité mais un moyen de faire émerger les vérités autres dissimulées derrière la présumée maîtrise « claire et évidente » du sujet transcendantal. Comme la rationalité classique procède par construction de tableaux, de cadres, de représentations du monde, une analyse avançant toujours au moyen de scènes, mais brisant le lien entre théâtralisation et représentation, peut jouer un rôle critique par rapport aux formes traditionnelles de savoir et de discours. On ne sort pas de l'histoire, et d'une certaine manière on ne sort pas de l'ordre du discours : mais l'enjeu pour Foucault est de montrer qu'il est possible d'imaginer une actualité inédite dans notre histoire, ainsi que de faire grimacer les paroles de l'ordre constitué jusqu'à en défigurer le visage, à produire un déclic au sein des contraintes discursives. Précisément en raison du lien classique

[33] *Ibid*, p. 82-83.

[34] M. Foucault, « Littérature et langage », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 102.

entre théâtre et représentation, Foucault peut utiliser les concepts et les instruments dramatiques dans son écriture pour faire éclater de l'intérieur le paradigme représentatif, la tyrannie du Sujet qui s'approprie le monde sous le voile de la présumée objectivité et pureté de la science.

Il faut donc finalement explorer les potentialités *non-représentatives* propres à la dimension théâtrale, que Foucault reprend pour soi dans ses analyses. Pour cela, on peut prendre comme point de départ une conférence tenue par Foucault en 1964 aux Facultés universitaires Saint-Louis, à Bruxelles, et intitulée : « Langage et littérature ». On y trouve une des premières esquisses d'un concept fondamental pour la philosophie foucaldienne, celui de *critique*. La critique, en tant que forme propre à l'analyse littéraire contemporaine, est ici définie par Foucault comme l'étude de la *force de redoublement du langage*, l'« analyse des distances et des différences dans lesquelles se répartissent les identités du langage »[35]. Il ne s'agit pas d'une définition anodine : en mettant en œuvre, par rapport à l'analyse des discours, un effort de repérage non pas des analogies, des rapports à une parole primordiale et originaire, mais des différences réelles où se situent les systèmes d'identité des énoncés[36], la critique est aussi pour Foucault une tentative d'autoréflexion sur son propre langage. Elle a dès maintenant affaire à la pratique effective de la distance et de la différence qu'il tâchera de cerner pendant toute sa vie : l'acharnement à penser le monde autrement, un mouvement porté aux limites se réalisant comme « critique de nous-mêmes […], analyse historique des limites qui nous sont posées et épreuve de leur franchissement possible »[37]. Déjà en 1964, Foucault est bien conscient que la critique n'est pas seulement une opération intellectuelle et académique : elle permet, en parcourant les réseaux sémantiques, les jeux discursifs, les bords de notre langage, de construire « une réflexion quasi philosophique », un « simulacre de la philosophie »[38]. Elle repère en effet les lignes d'organisation mais surtout les points de fracture des discours ; c'est dès lors un véritable exercice de liberté dans le sens où, dans un monde où les grands mythes d'émancipation et de révolution politique s'effondrent, la parole reste notre seule force d'insoumission. Foucault peut alors dire que la critique, c'est « la tâche de la philosophie »[39] aujourd'hui. Il avait déjà affirmé en 1963 :

---

[35] M. Foucault, « Littérature et langage », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 118.

[36] « N'est-il pas possible de faire une analyse des discours qui échapperait à la fatalité du commentaire en ne supposant nul reste, nul excès en ce qui a été dit, mais le seul fait de son apparition historique? […] Le sens d'un énoncé ne serait pas défini par le trésor d'intentions qu'il contiendrait, le révélant et le réservant à la fois, mais par la différence qui l'articule sur les autres énoncés réels et possibles » ; M. Foucault, *Naissance de la clinique*, *op. cit*., p. 15.

[37] M. Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », art. cit., p. 1394, 1396.

[38] M. Foucault, « Littérature et langage », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 120.

[39] *Ibid.*, p. 141.

> Je crois qu'on pourrait dire ceci, qu'au fond, nous ne croyons plus de nos jours à la liberté politique, et puis le rêve, le fameux rêve d'un homme désaliéné est tombé maintenant dans la dérision. De tant de chimères, que nous est-il resté ? Eh bien, la cendre de quelques mots. Et notre possible, à nous autres hommes d'aujourd'hui, notre possible, nous ne le confions plus aux choses, aux hommes, à l'Histoire, aux institutions, nous le confions aux signes. […] Au XX^e^ siècle on écrit – je pense bien entendu à la parole littéraire –, on écrit pour faire l'expérience et pour prendre la mesure d'une liberté qui n'existe plus que dans les mots mais qui là s'est faite rage. Dans un monde où Dieu est mort définitivement et où on sait malgré toutes les promesses, de droite et de gauche, de la droite et de la gauche, qu'on ne sera pas heureux, le langage est notre seule ressource, notre seule source[40].

Cette *attitude critique* joue pour Foucault sur une propriété essentielle du *langage littéraire* : à savoir, sa capacité à se déployer comme un « langage structurellement ésotérique », ajoutant « un surplus muet qui énonce silencieusement ce qu'il dit et le code selon lequel il le dit »[41]. La littérature est une forme de parole inquiétante et irréductible qui à la fois se meut dans les codes du langage et va jusqu'à leurs limites, en les creusant et transfigurant[42]. On a déjà vu cet ésotérisme à l'œuvre dans *Histoire de la folie* : la puissance profanatrice de Sade ; le dionysiaque de Nietzsche ; le déchirement des cris d'Artaud. Comme le concept de tragique dans les premiers écrits foucaldiens, comme la déraison par rapport à l'histoire de la raison, le langage littéraire représente une force anti-conventionnelle, non-dialectique et non-représentative[43]. Du « On parle » de Mallarmé aux surréalistes, jusqu'au nouveau roman des années cinquante et soixante en France, la littérature moderne marque en particulier la disparition de l'ego identitaire dans l'affirmation pure du langage, un murmure anonyme et infini. Foucault explorera cette puissance dé-subjectivante du langage tout au long des années soixante dans une série de textes consacrés aux thématiques littéraires. Il y analysera des concepts capitaux pour sa philosophie

[40] M. Foucault, « Le langage en folie », *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 54-55.

[41] M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », art. cit., p. 444. Cf. J.-F. Favreau, *Vertige de l'écriture : Michel Foucault et la littérature, 1954-1970*, Lyon, ENS Éditions, 2012.

[42] « La littérature a sans doute été pour lui [Foucault] le lieu privilégié où s'est élaboré le statut de l'expérience considérée comme telle, et à partir duquel ont pu être pensées, sur son modèle en quelque sorte, d'autres "expériences", comme celle de l'exclusion, du savoir, de la punition ou de la sexualité. Et on pourrait expliquer ainsi pourquoi Foucault a noué si étroitement dans son œuvre le travail théorique à une réflexion sur la littérature : c'est par sa marginalité même, puisqu'elle consiste dans l'exploration de marges, que la littérature éclaire en totalité l'histoire de nos pratiques et de nos savoirs. » ; P. Macherey, « Présentation », in M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 [« Folio », 1992], p. IX-X.

[43] « Le langage ne relève […] pas d'un système unifié, mais il représente plutôt l'*élément non systématique* de notre système de pensée (dialectique dans sa forme et anthropologique dans son contenu) » ; Ph. Sabot, « La littérature aux confins du savoir », art. cit., p. 23.

comme ceux de transgression[44] (dans un écrit consacré à Bataille) ; de dehors[45] (en hommage à Blanchot) ; de simulacre[46] (repris par Klossowski), tous les trois censés dire la dissolution de la positivité originaire de la subjectivité philosophique et de son histoire. Or la théâtralisation du style de Foucault est sans doute une tentative de récupérer, dans son analyse archéologique, cette force de *désagrégation immanente* propre au langage littéraire : la capacité de créer un discours qui désamorce les règles discursives dans lesquelles il naît et est élaboré. La valeur théâtrale de l'écriture foucaldienne, jouant sur les liens étroits tissés dans notre culture entre raison, subjectivité, langage et représentation, est une façon de prendre au piège l'histoire traditionnelle de la philosophie pour mettre en lumière ses contradictions, ses impensés, ses préjugés non démontrés.

> Répétition, doublure, retour du même, accroc, imperceptible différence, dédoublement et fatale déchirure. Comme si la forme imposée au texte par la règle du jeu prenait corps dans le monde joué et dédoublé du théâtre ; comme si la configuration imposée du langage devenait l'être spontané des hommes et des choses[47].

La littérature est une puissance hétérotopique[48], pour utiliser un autre concept-clé de Foucault : la position d'un lieu hors lieu, d'un espace autre par rapport aux dimensions traditionnelles où se déploie pour nous la pensée. Foucault peut alors faire de ses analyses des « hétérotopies ». Il les conçoit à partir du lieu hétérotopique par excellence : le théâtre[49], comme une répétition toujours recommencée d'événements-scènes qui mobilisent des espaces étrangers

---

[44] M. Foucault, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 13, p. 261-278.

[45] « Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot "la pensée du dehors" » ; M. Foucault, « La pensée du dehors », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 38, p. 549.

[46] « Le simulacre ne détermine pas un sens ; il est de l'ordre de l'apparaître dans l'éclatement du temps : illumination de Midi et retour éternel » ; M. Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 21, p. 358.

[47] M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 38.

[48] Cf. M. Foucault, « Les hétérotopies », conférence radiophonique prononcée le 21 décembre 1966, publiée dans : *Utopies et hétérotopies*, Paris, INA-Mémoires vives, 2004 ; nouvelle édition : *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009. Une version réduite et revue de ce texte, écrite en Tunisie et prononcée en 1967 au Cercle d'études architecturales, a été publiée sous le titre « Des espaces autres », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 360, p. 1571-1581.

[49] « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » ; M. Foucault, « Des espaces autres », art. cit., p. 1577.

les uns aux autres. Or la scène-emblème de l'éclatement de la pensée traditionnelle, il est possible de la retrouver dans un des exemples par excellence de la démesure du langage littéraire : *L'histoire de l'œil* de Bataille[50] – l'œil arraché et révulsé du matador pendant une tauromachie étant l'impossible représentation de l'explosion de l'évidence cartésienne, du philosophe-Sujet.

> Que veut dire cet œil insistant en quoi semble se recueillir ce que Bataille successivement a désigné comme *expérience intérieure, extrême du possible, opération comique* ou simplement *méditation* ? Sans doute n'est-il pas plus une métaphore que n'est métaphorique chez Descartes la perception claire du regard ou cette pointe aiguë de l'esprit qu'il appelle *acies mentis*. À vrai dire, l'œil révulsé, chez Bataille, ne signifie rien dans son langage, pour la seule raison qu'il en marque la limite. Il indique le moment où le langage arrivé à ses confins fait irruption hors de lui-même, explose et se conteste radicalement dans le rire, les larmes, les yeux bouleversés de l'extase, l'horreur muette et exorbitée du sacrifice […]. L'œil de Bataille dessine l'espace d'appartenance du langage et de la mort, là où le langage découvre son être dans le franchissement de ses limites : la forme d'un langage non dialectique de la philosophie[51].

Du reste, le grand « personnage » de la fracture avec la philosophie classique est pour Foucault un écrivain qui est aussi un dramaturge : Samuel Beckett[52]. Il le découvre en 1953[53], la même année que la rencontre avec Nietzsche, et il en est complètement bouleversé[54] : « Pour

---

[50] G. Bataille, *Histoire de l'œil : sous le soleil de Séville*, écrit sous le pseudonyme de Lord Auch, Paris, 1928 ; repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-78.

[51] M. Foucault, « Préface à la transgression », art. cit., p. 275.

[52] Sur Foucault et Beckett, cf. M. Guest, « Beckett and Foucault: Some Affinities », *Central Japan English Studies*, English Literary Society of Japan, Chubu, vol. 15, 1996, p. 55-68 ; A. Uhlmann, *Foucault and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 ; A. Irving, « Waiting for Foucault: Social Work and the Multitudinous Truth(s) of Life », in A. S. Chambon, A. Irving, L. Epstein (éd.), *Reading Foucault for social work*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 27-50 ; R. Lane (éd.), *Beckett and philosophy*, Basingstoke, Palgrave, 2002 ; J. Salvatore, « Foucault's Discursive Theory in *Waiting for Godot* », *Young Scholars in Writing: Undergraduate Research in Writing and Rhetoric*, vol. 2, Fall 2004, p. 38-45.

[53] « 1953. Janvier. Foucault assiste à une représentation de *En attendant Godot*, considérée par lui comme une rupture » ; D. Defert, « Chronologie », art. cit., p. 21.

[54] « La pièce de Samuel Beckett fut l'événement de la saison. L'effervescence qu'elle suscita est comparable à celle qu'avait provoquée, huit ans auparavant, la conférence de Sartre sur l'existentialisme. Soir après soir, le public venait assister à l'étrange cérémonial d'un spectacle que le jeune romancier Alain Robbe-Grillet qualifia de théâtralisation de la pensée de Heidegger. Dans cette farce aux allures de tragédie, Beckett mettait en scène des personnages égarés qui n'avaient rien à faire et pas grand-chose à dire. En dehors du discours de l'esclave – parodie d'un langage savant sombrant dans l'absurde –, rien ne venait interrompre l'hypnose que finissait par provoquer le bavardage assommant de ces héros disloqués. De toute évidence, il fallait voir dans cette pièce une sorte de fable philosophique, et le public parisien, séduit par l'énigme qui lui était proposée, chercha quel mystère pouvait bien se cacher derrière l'allusion. […] Que ce spectacle où le dérisoire et le non-sens accouchaient d'une métaphysique mort-née ait pu marquer chez Foucault une telle "rupture", on ne saurait s'en étonner : le monde selon *Godot* est un monde dans lequel l'idée même de liberté et son corollaire de responsabilité sont vidés de la signification morale

moi, la rupture est venue avec Beckett : *En attendant Godot*[55], un spectacle à vous couper le souffle »[56]. Beckett est pour Foucault un modèle dans le travail sur les pratiques discursives, surtout pour ce qui concerne la critique des dimensions de l'auteur et de l'œuvre en tant que formes d'unité des discours. Les textes beckettiens opèrent un mouvement d'ébranlement de la pensée où le sujet se perd, l'arrogance de se croire le réceptacle du sens du monde se révèle sans fondement. Le sujet cartésien est ironisé en un sujet « éphectique »[57] : le « Je pense, je suis » devient un « Je dis que je parle », où la certitude de sa propre existence comme Sujet-maître se déchire dans un espace de discours se découvrant sans fondateur ni consistance ontologique. Dans l'univers beckettien, aucune place n'est possible pour des concepts tels que le jugement moral, l'authenticité, cette liberté absolue qu'incarnait encore le sujet de l'action dans la philosophie de Sartre. C'est un monde où les mots, explosant sur scène comme des événements hasardeux et dispersés, ne signifient plus que le vide de sens de l'existence. Beckett joue avec les possibilités du langage, en créant un tourbillon dé-subjectivant qui envoûte non seulement ses personnages mais aussi les lecteurs/les spectateurs. Il fait grimacer les conventions grammaticales, utilise métaphores et instruments rhétoriques pour prendre au piège les figures linguistiques du sujet et de l'objet. Il simule des tentatives irrationnelles de trouver une signification recelée des choses, qui sont pourtant inexorablement destinées à échouer. Il est donc facile de comprendre la fascination que les textes beckettiens exercèrent sur le jeune Foucault. Beckett est le représentant par excellence de cette pensée nouvelle, antidialectique et antihumaniste, qui secoua les certitudes du monde intellectuel en France dans le deuxième après-guerre. Dans ses pièces, le théâtre éclate comme force innovatrice : l'absence de trame, l'ironie des décalages dans les dialogues, le temps dramatique dilaté à l'infini, l'inanité des actions et des paroles, l'impossibilité du salut (Godot n'arrivera jamais), la solitude extrême et la folie des personnages se mettent en scène. « J'ai lu récemment dans des journaux que les intellectuels français ont cessé d'être marxistes à partir de 1975, et à cause de Soljenitsyne. Il y a de quoi éclater de rire. Beckett, *En attendant Godot*, c'est quand ? »[58]

Au-delà de ces références à *En attendant Godot* comme étant le point de rupture de toute une génération intellectuelle, Foucault cite Beckett deux fois. Il utilise d'abord une citation des

---

qu'un Sartre s'entêtait à leur donner » ; J. Miller, *La passion Foucault* [1993], trad. H. Leroy, Paris, Plon, 1995, p. 85-86.

[55] S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.

[56] M. Foucault, « Archéologie d'une passion », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 343, p. 1427.

[57] Cf. E. Grossman, « Qu'est-ce qu'une archive (Beckett, Foucault) », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui,* Vol. 17, Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett : Colloque de Cerisy (2006), p. 470.

[58] M. Foucault, « Le style de l'histoire », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 348, p. 1469.

Textes pour rien[59] dans la conférence de 1969 « Qu'est-ce qu'un auteur » (« Le thème dont je voudrais partir, j'en emprunte la formulation à Beckett : "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle" »[60]). Il fait ensuite une citation implicite de la dernière partie de *L'innommable* au début de sa conférence inaugurale au Collège de France, sans avoir pourtant besoin de citer le nom de Beckett lui-même ou le titre du roman :

> Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre[61].

L'incipit de *L'ordre du discours*[62] est sans doute le lieu le plus clair pour comprendre l'influence de Beckett sur l'archéologie de Foucault : l'écrivain irlandais l'invite à la recherche d'un discours sans origine, soutenu par la force même du langage comme événement matériel. L'espace textuel est conçu comme un réseau de mots dont les sujets sont des fonctions dérivées et non des conditions de possibilité. Beckett et Foucault *expérimentent* tous les deux les potentialités extrêmes de la langue, dans une mise à l'épreuve de la pensée dont le tragique et la tragédie (vidés d'héroïsme jusqu'à se confondre avec le comique et le grotesque) constituent l'impossibilité radicale de synthèse, « le point de sa disparition possible »[63].

> ESTRAGON. – Didi.
> VLADIMIR. – Oui.
> ESTRAGON. – Je ne peux plus continuer comme ça.
> VLADIMIR. – On dit ça.
> ESTRAGON. – Si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux.

---

[59] S. Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien* [1945 ; 1950], Paris, Éd. de Minuit, 1958, p. 129.

[60] M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 69, p. 820.

[61] S. Beckett, *L'innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 1953 [2004], p. 210-211 ; cité dans M. Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit*., p. 8.

[62] « Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas ; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible » ; *ibid*., p. 7-8.

[63] *Ibid*., p. 8.

VLADIMIR. – On se pendra demain. (Un temps.)

À moins que Godot ne vienne.

ESTRAGON. – Et s'il vient ?

VLADIMIR. – Nous serons sauvés. […]

ESTRAGON. – Alors, on y va ?

VLADIMIR. – Relève ton pantalon.

ESTRAGON. – Comment ?

VLADIMIR. – Relève ton pantalon.

ESTRAGON. – Que j'enlève mon pantalon ?

VLADIMIR. – RE-lève ton pantalon.

ESTRAGON. – C'est vrai.

Il relève son pantalon. Silence.

VLADIMIR. – Alors, on y va ?

ESTRAGON. – Allons-y.

Ils ne bougent pas.

RIDEAU[64]

Ce rapprochement entre Foucault et Beckett n'implique certainement pas de rabattre l'une sur l'autre leurs pratiques de pensée ; il voudrait seulement suggérer l'espace d'un dialogue effectif et fécond. Il démontre qu'il est possible de lire à travers la force subversive du théâtre la brèche, le « passage aux limites », que l'écriture foucaldienne voudrait réaliser dans l'espace des discours qu'elle décrit. Il est clair que la théâtralisation du discours foucaldien aide à comprendre mais ne résout pas complètement les apories contenues dans la valeur critique de son archéologie. Foucault ne veut faire ni du théâtre ni de la littérature, mais une analyse historico-philosophique. Ce qui fait problème, c'est alors le paradoxe d'une analyse du discours qui est en soi discours, d'une écriture qui réfléchit sur soi au moment même où elle s'affirme comme écriture en acte[65]. Foucault essaye d'analyser théoriquement un rapport avec le langage qui est tout d'abord une pratique risquée de déplacement perpétuel, et qu'il voudrait lui-même réaliser en tant qu'acte de distanciation dans sa propre écriture. C'est un paradoxe dont il est bien conscient, comme le révèle sa réponse à une question explicite de Raymond Bellour en 1967. Quand ce dernier lui demande, à la fin d'un entretien, à propos des *Mots et des choses* :

[64] S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit*., p. 123-124.

[65] Je reprends ici dans cette fin de paragraphe l'hypothèse formulée par J. Revel in : *Foucault, le parole e i poteri*, *op. cit*., p. 87-88.

> Le fait que Nietzsche, et avec lui une certaine vérité de la littérature, échappe, peut-on dire, à votre livre qui lui doit et lui apporte tant, ce fait ne témoigne-t-il pas d'une impossibilité de traiter tous les discours à un même niveau ? et cela même, sous la forme de votre présence dans le livre, n'est-il pas à la mesure exacte de l'impossible anonymat dont vous rêvez, qui, à être total, ne peut aujourd'hui signifier qu'un monde sans parole écrite ou, jusqu'à la folie, la littéralité circulaire de Nietzsche ?

Foucault se limite à dire : « À cette question, il m'est difficile de répondre »[66]. Foucault a beaucoup de mal à situer l'espace de son propre discours, le lieu d'où il parle. Comme il l'affirme dans un article de 1968 :

> À la question : d'où prétendez-vous donc parler, vous qui voulez décrire – de si haut et de si loin – les discours des autres ? je répondrai seulement : j'ai cru que je parlais du même lieu que ces discours, et qu'en définissant leur espace je situerais mon propos ; mais je dois maintenant le reconnaître : d'où j'ai montré qu'ils parlaient sans le dire, je ne peux plus moi-même parler, mais à partir seulement de cette différence, de cette infime discontinuité que déjà derrière lui a laissée mon discours[67].

Ce qui pourtant ne résout pas entièrement l'aporie de son écriture : qu'est-ce que signifie le fait de parler « à partir d'une différence » ? Quels en sont les effets ? Sans vouloir aucunement réduire les points aporétiques du discours foucaldien, peut-être, comme c'est souvent le cas, c'est précisément dans la contradiction que se cachent les enjeux les plus fondamentaux d'une pensée. Pour Foucault il n'y a plus de distance possible entre le discours et la *praxis*. L'un poursuit l'autre en le redoublant. L'archéologie du savoir que Foucault envisage ne se poursuit pas « de l'extérieur » : sa parole doit devenir un acte de transformation à l'intérieur des procès qu'elle diagnostique. Foucault ne peut donc pas résoudre l'aporie de sa position. Mais il peut la mettre en pratique. Et c'est pour cela que la portée politique des généalogies foucaldiennes des années soixante-dix ne sera pas une récusation mais la reprise et la continuation des enjeux critiques de l'archéologie[68]. La théâtralisation du discours de Foucault est alors une voie intéressante pour

---

[66] M. Foucault, « Qui êtes-vous, professeur Foucault » [entretien avec P. Caruso], in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 48, p. 628.

[67] M. Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 59, p. 738.

[68] « La critique va s'exercer non plus dans la recherche des structures formelles qui ont valeur universelle, mais comme enquête historique à travers les événements qui nous ont amenés à nous constituer, à nous reconnaître comme sujets de ce que nous faisons, pensons, disons. En ce sens, cette critique n'est pas transcendantale, et n'a pas pour fin de rendre possible une métaphysique : elle est généalogique dans sa finalité et archéologique dans sa méthode. Archéologique — et non pas transcendantale — en ce sens qu'elle ne cherchera pas à dégager les

comprendre le voyage qu'il fait jusqu'aux dernières limites de son propre langage, jusqu'à risquer de se perdre dans le vide tragique de la folie, avant de trouver dans l'engagement politique une forme nouvelle de résistance, de création. La dimension théâtrale, la valeur scénique de ses analyses, permettent de ressaisir à la fois l'exigence de mise en pratique de l'écriture foucaldienne comme ouverture d'une différence et la réactivation de cette même exigence dans un véritable *theatrum politicum*.

structures universelles de toute connaissance ou de toute action morale possible ; mais à traiter les discours qui articulent ce que nous pensons, disons et faisons comme autant d'événements historiques. Et cette critique sera généalogique en ce sens qu'elle ne déduira pas de la forme de ce que nous sommes ce qu'il nous est impossible de faire ou de connaître ; mais elle dégagera de la contingence qui nous a fait être ce que nous sommes la possibilité de ne plus être, faire ou penser ce que nous sommes, faisons ou pensons » ; M. Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », art. cit., p. 1393.

CHAPITRE II

Theatrum philosophicum : le dédoublement de l'immanence

1. Double, simulacre, fiction : les armes de la subversion

Quelques précisions méthodologiques et conceptuelles s'imposent. L'analyse de la question du tragique au sein des textes foucaldiens des années cinquante et soixante nous montre déjà clairement que la portée philosophique du théâtre pour les travaux de Foucault est à comprendre dans un sens très éloigné de toute démarche théâtrologique. S'il utilise souvent des textes dramatiques, Foucault ne se concentre pourtant jamais sur leur valeur littéraire mais sur la force de questionnement de la dimension du vrai qu'ils mobilisent. Quand il parle de scène, il ne se réfère pas au plateau théâtral en tant que tel mais aux dimensions de mise en visibilité, de déploiement public, aux espaces d'existence réelle d'un discours ou d'une pratique – la scène dans un sens qui sera de plus en plus explicitement politique. Lorsqu'il prend en compte le théâtre, il n'envisage pas directement le monde artistique de la dramatisation, mais la possibilité de construire son discours comme une succession mouvante de cadres historiques dans un champ matériel et relationnel d'immanence. Le théâtre comme concept philosophiquement dense dans les travaux foucaldiens, c'est la force de l'imaginaire comme puissance d'interrogation du réel et comme virtualité de subversion physique à travers une diagonalisation et une duplication du monde. Il est ainsi possible de comprendre pourquoi Foucault, par exemple, ne fait aucune référence dans ses analyses aux pratiques théâtrales qui lui sont contemporaines, alors qu'elles pourraient au contraire présenter plusieurs points de contact avec son discours, surtout si l'on songe aux « Performance Studies »[1]. Foucault envisage le théâtre depuis des biais non-théâtraux, ou mieux « non-théâtrologiques ». Nietzsche, Heidegger, Jaspers l'invitent à réélaborer les thèmes du tragique et de la tragédie ; ses réflexions sur la littérature lui font croiser Beckett, Corneille, Molière, Racine, Shakespeare ; Deleuze et Artaud ouvrent ses analyses à la scène indéfiniment répétée de la pensée comme différence et à la puissance d'insoumission des corps dramatiquement exposés. Mais c'est toujours avec un regard philosophique, historique et

[1] Cf. *The Cambridge Companion to Performance Studies*, T. C. Davis éd., Cambridge, Cambridge University Press, 2008 ; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo* [2004], Roma, Carocci editore, 2014 ; P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014.

politique que Foucault utilise textes, concepts et styles théâtraux. C'est d'ailleurs dans le but de mieux explorer la force critique de sa pensée que nous nous proposons de la relier au fil du théâtre. Ce qui est ici en jeu, c'est le *theatrum philosophicum* comme nœud essentiel de la nouvelle pratique analytique foucaldienne, et non pas son importance pour les études théâtrales contemporaines (bien que des rencontres fécondes entre Foucault et les chercheurs et les hommes de théâtre ne soient évidemment pas à exclure, au contraire[2]). La scène telle qu'elle intervient dans les écrits foucaldiens se rapproche de la scène décrite par Alessandro Fontana, dans un article qui retrace l'histoire entrelacée des deux personnages de Christ et de Polichinelle dans les théâtres de Naples et sur la scène politique italienne[3].

> La scène n'est ni un objet absolu, ni une activité autonome et indépendante : elle est toujours liée à un discours relevant de l'ordre, du pouvoir ou de l'autorité, et qui se définit comme re-présentation, sous des formes ludiques ou dramatiques, à savoir sous la forme du spectacle, du jeu ou de l'image, autant de contenus qu'un tel discours travestit, exclue ou nie. […] L'histoire de la scène ne sera donc que l'histoire de ce *rapport* complexe que le discours a entretenu au fil des siècles avec ce qui le menaçait (essentiellement la vérité de la violence, de la mort, du désir), et qui n'a pas cessé de revenir[4].

Ces précisions faites, il est important de réfléchir aux concepts relevant du champ sémantique du théâtre (dans un sens large et presque extra-théâtral, comme nous venons d'expliquer) que Foucault utilise pour construire ses analyses. Il est significatif que ces notions soient très importantes pour le discours foucaldien, reprises et réélaborées tout au long de son parcours – ce qui justifie l'hypothèse de considérer le théâtre comme une virtualité de pensée, la

---

[2] Cf. par exemple V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007. L'auteur cite l'usage de concepts foucaldiens par le grand réalisateur, dramaturge et artiste Robert Wilson, surtout dans son spectacle *The Forest* [1988].

[3] Cf. B. Croce, *I teatri di Napoli : dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* [1891], Milano, Adelphi, 1992.

[4] « La scena non è né un oggetto assoluto, né un'attività autonoma ed indipendente : essa è sempre legata a un discorso, che ho definito dell'ordine, del potere o dell'autorità, e si definisce come ri-presentazione, in forme ludiche o drammatiche, in forme cioè di spettacolo, gioco, immagine, di quei contenuti che tale discorso o traveste o esclude o nega. […] La storia della scena non sarà dunque che la storia di questo *rapporto* complesso che il discorso dell'ordine ha intrattenuto nei secoli con ciò che lo minacciava (essenzialmente, la verità della violenza, della morte, del desiderio), e che non ha cessato di ritornare » ; A. Fontana, « La scena », in *Storia d'Italia*, vol. 1 – *I caratteri originari*, Torino, Einaudi, 1972, p. 793-794 ; nous traduisons. Fontana étudie l'histoire de la notion de scène en utilisant Nietzsche avec Freud, et en distinguant dans leurs effets politiques les scènes symbolique, imaginaire et réelle. Ce n'est certainement pas une conception freudienne de la scène qui peut être appliquée au discours de Foucault. Mais il reste vrai que la lecture de Freud et son idée de la scène inconsciente comme lutte de forces antagonistes n'est peut-être pas sans effets sur la conception foucaldienne de l'imaginaire comme mise en visibilité plurielle et conflictuelle. Par ailleurs, si le « refoulé » des archéologies foucaldiennes, ce qui est exclu de l'ordre du discours, n'est absolument pas interprétable à travers une grille de lecture psychanalytique, il a tout de même toujours une *ratio* politique qui peut être explorée et interrogée. Et précisément la théâtralisation foucaldienne des jeux de vérité est une manière de dramatiser cette *ratio* politique et de la mettre en question.

tentative de construire une forme de philosophie irréductible aux canons de la tradition. On se focalisera ici sur trois concepts en particulier : le *double*, le *simulacre* et la *fiction*. Les premières formulations et mises au travail de ces concepts se retrouvent dans les écrits sur la littérature des années soixante – et il faudra mieux comprendre pourquoi précisément ces textes apparemment marginaux par rapports aux livres publiés contiennent en réalité des expérimentations sur les bords du langage et de la pensée capitales pour comprendre la force de la démarche foucaldienne. On verra aussi que ces notions ne disparaissent pas avec l'élaboration de la méthode généalogique, au contraire : elles en demeurent le cœur critique et créateur.

Le double, d'abord. Dans la conférence déjà citée « Langage et littérature », tenue à Bruxelles en 1964, Foucault distingue avec soin trois termes fondamentaux pour l'analyse des discours : le langage (ce que l'histoire conserve des masses de paroles effectivement prononcées, avec leurs règles et logiques de composition) ; l'œuvre (une forme bien spécifique de langage qui se renferme sur soi, se cristallise dans un espace qui lui est propre) ; la littérature (ce qui transforme certains faits bien spécifiques du langage en œuvres)[5]. La question qui intéresse ici Foucault porte précisément sur les rapports entre ces trois termes, et donc sur la valeur du dernier, la littérature, qui est censée effectuer le passage entre langage et œuvre. Comment cette transformation s'opère-t-elle ? En d'autres termes, quelle est l'opération fondamentale qui donne corps à la littérature ? Ce mouvement propre au langage littéraire, qui introduit des glissements et des polarisations au sein du discours quotidien, se retrouve chez Foucault dans un jeu de *miroirs*, de dédoublements et de redoublements. La littérature est la puissance du *double*. Ce qui fait une œuvre, c'est la possibilité pour le langage de jouer et de se replier sur soi-même : un pouvoir qui est au cœur du langage lui-même, et qui constitue l'ontologie secrète de la littérature. « La littérature, c'est un langage transgressif, c'est un langage mortel, répétitif, redoublé […], c'est un langage à l'infini, qui permet de parler d'elle-même à l'infini »[6]. Comme Foucault l'avait d'ailleurs déjà affirmé un an auparavant, en 1963, l'écriture alphabétique elle-même, qui ne se fonde pas sur l'idéogramme et ne signifie donc pas directement les choses mais les sons censés signifier certains objets, pose le redoublement au cœur du langage occidental.

> Écrire, pour la culture occidentale, ce serait d'entrée de jeu se placer dans l'espace virtuel de l'autoreprésentation et du redoublement ; l'écriture signifiant non la chose, mais la parole, l'œuvre du langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette impalpable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini

[5] Cf. M. Foucault, « Littérature et langage », art. cit., p. 77.

[6] *Ibid*., p. 104-105.

possible et impossible, poursuivre sans terme la parole […], et libérer le ruissellement d'un murmure[7].

Pour mieux comprendre ce lien entre double, langage et littérature, Foucault (influencé sans doute par la lecture de Blanchot[8]) rapproche la virtualité inépuisable de prolifération sur soi du langage de l'abîme effrayant et annihilant de la mort. Depuis que la parole existe, l'homme a écrit et parlé à partir de et sur le vide de la mort et de la perte de soi, comme pour remplir et dilater à l'infini le temps qui nous sépare de cet espace de disparition. « Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit : il y rencontre comme un miroir ; et pour arrêter cette mort qui va l'arrêter, il n'a qu'un pouvoir : celui de faire naître en lui-même sa propre image dans un jeu de glaces qui, lui, n'a pas de limites »[9]. L'écriture est indéfiniment arrachée à un fond d'absence gisant au creux du langage. C'est l'histoire d'Ulysse qui, étranger chez les Phéaciens, entend l'aède chanter l'histoire du roi d'Ithaque comme celle d'un héros déjà mort et éternisé dans la légende ; et il se livre à son tour, parmi les larmes, au récit de ses voyages : parole en miroir pour réaffirmer son identité et échapper au destin de mort qu'un langage anonyme lui avait déjà apporté[10]. C'est Schéhérazade qui, parmi les mille fables qu'elle narre au sultan pour retarder son exécution, raconte aussi sa propre histoire, celle d'une femme qui tisse dans une longue trame de récits, nuit après nuit, l'espoir de son salut[11]. Mise en abîme, écriture qui fait miroiter le cœur du langage lui-même. C'est encore le condamné à mort de Borges[12], auquel Dieu donne une année de survie pour terminer son œuvre et dont l'écriture, suspendue entre la vie et la mort, devient ainsi « le grand labyrinthe invisible de la répétition, du langage qui se dédouble et se fait miroir de lui-même »[13]. L'œuvre littéraire se construit sur des figures du double qui ouvrent le langage à sa multiplication indéfinie comme dans un jeu de miroirs contraposés, et qui dans ce jeu déplacent imperceptiblement mais radicalement ce que l'on écrit sur une ligne de verticalité et de fracture.

Or cette épaisseur littéraire du double a elle aussi une histoire. Foucault n'abandonne jamais le prisme historique, et s'il parle du double comme de l'essence de la littérature, c'est parce que l'importance de ce rapprochement lui est suggérée par les formes du langage de son

[7] M. Foucault, « Le langage à l'infini », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 14, p. 280.

[8] Cf. surtout M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

[9] M. Foucault, « Le langage à l'infini », art. cit., p. 279.

[10] Homère, *Odyssée*, t. II, chants VIII-IX, trad. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924 [1939], p. 21-27.

[11] *Les mille et une nuits*, trad. J. E. Bencheikh, A. Miquel, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2005-2006.

[12] J.L. Borges, « Le miracle secret », in *Fictions*, trad. P. Verdevoye, N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951, p. 189-200.

[13] M. Foucault, « Le langage à l'infini », art. cit., p. 281.

présent. « Depuis l'apparition des dieux homériques jusqu'à l'éloignement du divin dans le fragment d'*Empédocle* »[14], le discours comme arrachement à la mort était conçu dans une spirale ascendante – parler pour effacer enfin son propre langage dans la Parole Infinie de Dieu ; conjurer la mort à travers la promesse de la vie éternelle. L'écriture aujourd'hui a perdu ce rapport à l'infini « hors d'elle-même – infini majestueux et réel dont elle se faisait le miroir virtuel, circulaire, achevé en une belle forme close »[15]. Elle se referme sur soi et pousse à la répétition indéfinie et horizontale : elle se joue tout entière dans l'espace de l'immanence comme multiplication de doubles. Le rêve de notre parole est celui de la bibliothèque : accumulation infinie de toutes les œuvres du langage humain. La littérature se comprend alors dans l'analyse de ces figures et de ces mouvements subtiles, déroutants, où le langage se confond dans son propre reflet, se morcelle et se disperse dans son simulacre. « Il n'y a pas d'être de la littérature ; il y a simplement un simulacre, un simulacre qui est tout l'être de la littérature »[16]. La littérature nous révèle une ontologie de la distance, de la dualité, de la répétition.

> Je me demande si on ne pourrait pas faire, ou du moins esquisser à distance, une ontologie de la littérature à partir de ces phénomènes d'autoreprésentation du langage ; de telles figures, qui sont en apparence de l'ordre de la ruse ou de l'amusement, cachent, c'est-à-dire trahissent, le rapport que le langage entretient avec la mort – avec cette limite à laquelle il s'adresse et contre laquelle il est dressé. Il faudrait commencer par une analytique générale de toutes les formes de réduplication du langage dont on peut trouver des exemples dans la littérature occidentale. [...] Il faut reconnaître en elles le pouvoir même de l'illusion, la possibilité pour le langage (chaîne monocorde) de se tenir debout comme une œuvre. La réduplication du langage, même si elle est secrète, est constitutive de son être en tant qu'œuvre, et les signes qui peuvent en apparaître, il faut les lire comme des indications ontologiques[17].

Évidemment, le mot d'ontologie n'est pas à lire ici dans un sens « fort », comme si le langage littéraire contenait en soi le secret caché de l'univers, le code pour déchiffrer les énigmes de l'être du monde ou la possibilité de passer de l'existence des doubles à l'unité originaire dont ils seraient la copie imparfaite. Au contraire, dans un mouvement critique implicite Foucault lie deux termes traditionnellement distants – ontologie et double – pour réfléchir sur le langage en renversant les questions qui concernent la référence du discours au réel, en les déplaçant vers la

[14] *Ibid*., p. 283.

[15] *Ibidem*.

[16] M. Foucault, « Littérature et langage », art. cit., p. 92.

[17] M. Foucault, « Le langage à l'infini », art. cit., p. 281.

prolifération hasardeuse et altérante des mots. À travers la littérature, le langage se révèle être toujours en excès et toujours en défaut. En défaut parce que les mots sont rares par rapport aux choses, ils ne pourront jamais signifier la réalité de manière exhaustive, et leur rapport au réel est d'ailleurs irréductible à la seule fonction apophantique : quand on parle, on fait bien plus qu'indiquer des éléments du monde[18]. En excès, parce que dans cette relative autonomie par rapport aux choses, les paroles peuvent devenir des instruments de liberté : transformer le visage de la réalité, inventer des nouvelles formes d'être, imaginer des possibilités inattendues. Or cet élan de liberté se cache et se joue précisément dans la possibilité de dédoubler et redoubler la réalité. Il se réalise grâce à cette capacité de se mouvoir sur ces lignes fragiles qui, tout en mimant la réalité, la modifient et en créent une image autre, comme un miroir déformant : un double qui n'est ni le même ni l'autre du même, mais quelque chose d'irréductible dans sa différence.

> [L'œuvre de langage est] dans la nécessité d'être toujours en excès et en défaut. En excès, puisque le langage ne peut plus éviter de s'y multiplier par lui-même – comme atteint par une maladie interne de prolifération ; il est toujours par rapport à lui-même au-delà de la limite ; il ne parle qu'en supplément à partir d'un décalage tel que le langage dont il se sépare et qu'il recouvre apparaît lui-même comme inutile, de trop, et bon tout juste à être rayé ; mais par ce même décalage, il s'allège à son tour de toute pesanteur ontologique ; il est à ce point excessif et de si peu de densité qu'il est voué à se prolonger à l'infini sans acquérir jamais la lourdeur qui l'immobiliserait. Mais ce n'est pas dire aussi bien qu'il est en défaut, ou plutôt qu'il est atteint par la *blessure du double* ?[19]

Le double comme ontologie de la littérature indique la puissance de redoublement contenue dans le langage lorsqu'il n'est plus conçu sur le mode de la simple adéquation au monde. C'est la force propre au double de miner, briser, transfigurer la réalité de ce qu'elle double. Le double n'est ni l'Un ni l'Autre, mais la répétition de l'un par l'autre. La position d'un double inquiète les identités, et conteste les rapports traditionnels entre l'original et la copie.

---

[18] « Cette merveilleuse propriété du langage d'être riche de sa misère, les grammairiens du XVIII^e^ siècle la connaissaient bien ; et dans leur conception purement empirique du signe, ils admiraient qu'un mot fût capable de se détacher de la figure visible à laquelle il était lié par sa "signification", pour aller se poser sur une autre, la désignant dans une ambiguïté qui est à la fois limite et ressource. Là le langage trouve l'origine d'un mouvement qui lui est intérieur : son lien à ce qu'il dit peut se métamorphoser sans que sa forme ait à changer, comme s'il tournait sur lui-même, traçant autour d'un point fixe tout un cercle de possibles (le "sens" du mot comme on disait alors), et permettant hasards, rencontres, effets, et tous les labeurs plus ou moins concertés du *jeu* » ; M. Foucault, *Raymond Roussel, op. cit*., p. 23.

[19] M. Foucault, « Le langage à l'infini », art. cit., p. 287 ; nous soulignons.

Ceci n'est pas une pipe[20], pour utiliser le célèbre paradoxe de Magritte repris par Foucault : la *mimêsis* n'est absolument pas un concept évident, toute représentation questionne l'être du réel dont elle se veut le double. Il s'agit de problématiques bien connues des écrivains et des artistes, et pourtant refoulées par la philosophie traditionnelle. En fait, depuis Platon, l'effort propre de la philosophie a été de reconduire la multiplicité de la réalité à une unité idéale, en réduisant la puissance ontologique immanente des choses à une simple imitation des Idées éternelles. Si on le rapporte à un archétype originel, l'être des copies est nécessairement une réalité diminuée. Il est donc évident que, par rapport à cette conception de la vérité de la pensée, faire jouer des instances de redoublement comme « ontologie » du langage, prend une valeur révolutionnaire. La position d'un double, la répétition, est un acte de contestation de ce qu'elle prétend reproduire : un anti-platonisme où la multiplication irrésistible des copies matérielles brise le lien avec leurs modèles idéaux, en empêchant ainsi toute tentative de re-compréhension et de rationalisation uniforme du réel. Dans le même mouvement à travers lequel ils reproduisent leur modèle, les jeux de réduplication ferment en réalité la possibilité d'un espace d'intelligibilité commun et produisent ainsi une fracture. Le mime de la réalité en devient le reflet subtilement et ironiquement subversif. « La mesure d'une liberté qui n'existe plus que dans les mots mais qui là s'est faite rage »[21].

Les textes sur la littérature des années soixante constituent un moment fondamental dans l'élaboration de la pensée foucaldienne car ils explorent précisément cette « liberté-rage » propre au langage : la possibilité de retrouver dans l'écriture littéraire (grâce à sa puissance de dédoublement et redoublement) des éléments de fracture et de déplacement des contraintes discursives. Dans cette exigence critique de transformation, la dimension politique n'est alors pas absente des recherches sur l'ontologie de la littérature, bien qu'elle ne soit pas explicitement revendiquée. Et d'ailleurs, déjà à partir des premiers écrits, la question du double ne concerne pas que le langage, ou mieux : à travers le langage, elle investit aussi le corps, dans ses manières de donner forme à l'individualité et dans ses forces d'action. Toujours en 1963, dans une émission radiophonique faisant partie du cycle « L'usage de la parole », Foucault soutient que notre corps est habité par un langage vertigineux, potentiellement divisant et désubjectivant[22].

[20] M. Foucault, « Ceci n'est pas une pipe » [1968, hommage à R. Magritte, décédé le 15 août 1967], in *Dits et écrits*, *op. cit*., tome I, texte n° 53, p. 663-678. Une version augmentée de ce texte, suivie de deux lettres et de quatre dessins de Magritte, a été publiée par les éditions Fata Morgana, Montpellier, 1973.

[21] M. Foucault, « Le langage en folie », art. cit., p. 54.

[22] M. Foucault, « Le corps et ses doubles », émission du 28 janvier 1963, quatrième des cinq émissions de la série radiophonique « L'usage de la parole », produite par Michel Foucault et réalisée avec Jean Doat pour RTF France III National. Une transcription partielle du texte a été publiée sous le titre : *Les Grecs disaient que les paroles avaient des ailes*, Montreuil, Manuella éditions/Association pour le Centre Michel Foucault, 2013.

C'est Freud qui nous aurait définitivement affranchis de l'illusion grecque d'un langage détaché du corps. La véritable innovation freudienne, indique Foucault, n'est pas la découverte de la *libido*, mais de la corporéité du langage et d'un langage des corps. « Les Grecs disaient que les paroles avaient des ailes », et pourtant nous savons maintenant qu'elles naissent du corps et n'en sont pas séparables, que le langage « naît au ras de nos gestes, qu'il habite en sourdine notre peau et nos os, qu'il ne se libère jamais tout à fait de cette caverne sonore que nous sommes »[23].

Ce corps doué de langage par Freud est habité par la même puissance de redoublement qui définit pour Foucault l'être du langage : il sera donc soumis au même risque de dédoublement. Or le corps-double – corps dédoublant et redoublant – peut s'incarner dans l'idée d'une puissance utopique du corps, se projetant continuellement en dehors de soi et donc transfigurant les rapports à soi-même et à ses conditions d'existence[24]. Mais il existe une version plus inquiétante de corps-autre, un domaine d'expériences dans lequel le corps menace l'unité de l'âme, fragmente la solidité de l'identité. Certes il existe bien un fantasme du double rassurant, qui a alimenté dans de nombreuses cultures l'espoir rassérénant d'une vie après la mort. Corps glorieux, jumeau transparent de nous-mêmes. Mais l'expérience du double du corps est surtout marquée dans notre civilisation du sceau de l'angoisse. Pour nous en effet, « le double ne renferme pas, ne scelle pas l'être en le multipliant. Au contraire, il le vampirise[25] ». C'est la terreur de M. Goliadkine voyant surgir devant lui son double exact[26]. C'est dans *Le Horla* de Maupassant[27] la panique inverse d'une dilution de la matérialité opaque de son propre corps. Ou c'est encore l'expérience schizophrénique d'un monde devenu hostile parce que le corps ne parvient plus à l'investir, à le peupler correctement de sa propre présence : « dès que le corps n'habite plus réellement le monde, eh bien le monde lui aussi s'altère profondément », il devient « un écheveau inextricable, […] une sorte de pelote d'aiguilles toute tournée contre nous »[28]. Le corps, qui semblait dresser le rempart le plus solide et concret de notre moi se révèle poreux, instable, épars : « ce corps unique, le nôtre, [est] bien difficile à maintenir dans son identité et […] prêt toujours à s'échapper, à se multiplier comme une éponge monstrueuse »[29]. S'il peut se multiplier dans des lointains enchantés, nous transporter ailleurs, être le support de métamorphoses, il peut aussi bien, dès qu'il « se dédouble et prolifère comme une grande plante

[23] M. Foucault, *Les grecs disaient que les paroles avaient des ailes*, *op. cit.*, p. 1.

[24] Cf. M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*..

[25] M. Foucault, *Les grecs disaient que les paroles avaient des ailes*, *op. cit.*, p. 2.

[26] F. Dostoïevski, *Le double*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1998.

[27] G. de Maupassant, *Le Horla*, Paris, Flammarion, 1942.

[28] M. Foucault, *Les grecs disaient que les paroles avaient des ailes*, *op. cit.*, p. 5.

[29] *Ibid.*, p. 4.

vénéneuse »[30], éparpiller notre identité, devenir presque un étranger qui nous menace plutôt que de nous envelopper dans une capsule de chair rassurante.

> C'est hors de lui que le héros de notre récit bondit dans son logis ; sans ôter ni son manteau ni son chapeau, il traversa le petit couloir, et comme frappé par la foudre, il s'arrêta sur le seuil de sa chambre. Tous les pressentiments de Monsieur Goliadkine s'étaient entièrement réalisés. Tout ce qu'il craignait, tout ce qu'il soupçonnait, s'était à présent accompli pour de vrai. Il ne respirait plus, sa tête se mit à tourner. L'inconnu était assis devant lui, lui aussi avec son manteau et son chapeau, sur son lit à lui, avec un petit sourire, et, plissant un peu les yeux, il lui faisait un signe amical de la tête. Monsieur Goliadkine voulut crier, il en fut incapable – protester, d'une façon ou d'une autre, il n'en eut pas la force. Ses cheveux se dressèrent sur sa tête, et il s'assit, comme évanoui d'horreur. Il y avait de quoi, du reste. Monsieur Goliadkine avait complètement reconnu son ami de la nuit. Son ami de la nuit, ce n'était autre que lui-même – Monsieur Goliadkine lui-même, un autre M Goliadkine, mais exactement semblable à lui – en un mot ce qui s'appelle un double de tous les points de vue…[31]

Le corps et sa matérialité trouble, le langage et ses jeux de miroirs, les *figures du double*, en somme, représentent pour Foucault dans les années soixante des instances de mise en question du sujet philosophique classique, synthèse unifiante des représentations. Or Foucault, tout au long de son œuvre, essaiera de retrouver cette virtualité dés-assujettissante et dés-individualisante des procédés de duplication à travers des révoltes effectives. Il étudie des résistances pratiques, des formes subversives et critiques dans et à travers les discours et les corps, douées de la capacité de susciter une « nouvelle imagination politique »[32]. On comprend donc pourquoi le thème du double, qui pourrait paraître limité au domaine de l'analyse littéraire, possède au contraire une valeur essentielle pour la pensée de Foucault et se retrouvera encore dans ses travaux généalogiques des années soixante-dix et quatre-vingt, sous la forme d'un style d'analyse qui, pour étudier les figures du pouvoir et de ses résistances, s'appuie sans cesse sur des jeux politiques de dédoublement et les combats redoublants des corps.

Le double, le fait de créer et d'affirmer avec son discours ou sa pratique d'existence le double d'une certaine réalité ou relation, recèle en effet la possibilité réelle d'une critique à la fois efficace et immanente[33]. Ce n'est pas la révolution totale, l'utopie de renverser

---

[30] *Ibid.*, p. 6.

[31] F. Dostoïevski, *Le double*, *op. cit.*, p. 85-86.

[32] M. Foucault, « Méthodologie pour la connaissance du monde : comment se débarrasser du marxisme », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 235, p. 599.

[33] À travers la notion de double, précisément parce qu'elle naît au sein d'analyses littéraires mais ne s'y réduit pas et

complètement un certain code de discours ou de comportement, le rêve de sortir de l'histoire ou de la recommencer. En jouant sur la puissance du double on peut déclencher des mouvements de questionnement certes étroits, parfois presque imperceptibles, mais qui, à l'intérieur d'un certain ordre, permettent de le faire court-circuiter, d'en montrer les limites et les failles, de le faire évoluer. C'est comme si la réalité historique, en tant qu'intrinsèquement multiple, était toujours « en surplus » par rapport à elle-même. Les formes de savoir, les rapports de pouvoir, les techniques de l'existence ne se produisent jamais sans un excédent de sens et de force[34] qui peut être mobilisé à son tour et qui rend par conséquent l'histoire un système ouvert. Et c'est dans la mise en lumière de cet écart constitutif du réel que peut se comprendre la valeur qu'une analyse *dramatique* des archives historiques assume dans la démarche foucaldienne. « Mettre en scène » la réalité, implique d'en créer un double, en en faisant ressortir à la fois les éléments constitutifs et les lignes transformatrices. Les jeux de redoublement, la *théâtralité* des pratiques du langage et du corps, deviennent pour Foucault des instruments politiques pour réactiver les mouvements de distanciation immanents au réel. S'approprier la force des doubles, c'est pouvoir exercer un effet de subversion sans avoir besoin de présupposés ontologiques universels ou transcendants. C'est l'exercice de liberté par excellence selon Foucault, le geste d'insoumission qu'il ne cesse d'affirmer à travers sa propre pratique de pensée : un pouvoir de scandale – le pouvoir du théâtre, des masques et des simulacres.

---

peut s'appliquer aux pratiques et aux corps, il est possible de réfléchir à la valeur de subversion des analyses foucaldiennes même lorsque Foucault commencera à douter de la réelle force révolutionnaire de l'écriture. « La littérature était normative au XVII^e^ siècle, où elle s'attribuait une fonction sociale. Au XIX^e^ siècle, la littérature est passée de l'autre côté. Mais, aujourd'hui, il me semble que la littérature récupère sa fonction sociale normale par une sorte de galvaudage ou par une grande force d'assimilation que possède la bourgeoisie. Car il ne faut pas oublier que, si l'impérialisme est un ''tigre de papier'', la bourgeoisie est un système qui a une énorme capacité d'adaptation. C'est que la bourgeoisie en est arrivée à vaincre la littérature. La récupération de la littérature en Occident – puisqu'elle se pratique dans les maisons d'édition et dans le monde du journalisme, je suis gêné de dire cela au cours d'un entretien pour une revue littéraire – aura probablement signifié la victoire de la bourgeoisie. […] Le monde de Genet étant ce qu'il est, je ne comprends pas, même sur le plan strict de son œuvre, comment il peut supporter que son œuvre – ce qui aurait pu être son œuvre à un moment donné – puisse être représentée au théâtre Récamier. Pour moi, le théâtre Récamier de Renaud-Barrault est la salle la plus conformiste : *Haute Surveillance* y a été représenté, un beau garçon s'exhibe nu et les jeunes couples parisiens applaudissent ; je ne comprends pas en quoi tout cela peut être compatible avec l'œuvre de Genet. […] Honnêtement, je ne sais pas ce que Genet entend par ''pourrir le français''. […] À ce moment-là, tout en étant réintégrée dans le monde bourgeois, la littérature tient le discours suivant : ''Regardez-moi, je n'ai pas exclu de mon langage ce qui est prolétarien. Je ne suis pas bourgeoise, En réalité, je n'ai pas de lien avec le système capitaliste, parce que vous voyez bien que je parle comme un ouvrier''. En parlant ainsi, la littérature remplace un masque par un autre, en modifiant ses expressions et ses gestes théâtraux. Mais tout cela ne change en rien le rôle que la littérature assume réellement dans la société. Si la formule de Genet a ce sens-là, je ne peux qu'éclater de rire. Mais si la formule ''pourrir le français'' signifie que le système de notre langage – à savoir, comment les mots fonctionnent dans la société, comment les textes sont évalués et accueillis et comment ils sont dotés d'une efficacité politique – doit être repensé et réformé, alors, bien sûr, le ''pourrissement du langage'' peut avoir une valeur révolutionnaire » ; M. Foucault, « Folie, littérature, société », art. cit., p 987, 989.

[34] Cf. F. Keck, S. Legrand, « Les épreuves de la psychiatrie », in *Foucault au Collège de France : un itinéraire*, G. le Blanc, J. Terrel (éd.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 59-99.

Or ce dernier terme, celui de simulacre, est réactivé plusieurs fois par Foucault dans ses textes des années soixante pour désigner précisément « la mince insinuation du Double »[35], qui fragilise les identités tout en sortant des grands antagonismes dialectiques du Même et de l'Autre. C'est une notion qu'il emprunt explicitement à Klossowski[36] et dont il invite à écouter attentivement l'étymologie :

> Simuler n'est-il pas « venir ensemble », être en même temps que soi, et décalé de soi ? être soi-même en cet autre lieu, qui n'est pas l'emplacement de naissance, le sol natif de la perception, mais à une distance sans mesure, à l'extérieur le plus proche ? Être hors de soi, avec soi, dans un avec où se croisent les lointains[37].

Le simulacre permet de penser la distance anti-dialectique entre l'être et son double, la différence subtile et pourtant explosive qui n'est ni l'affirmation d'une identité pure (A = A), ni l'« épreuve de la contradiction »[38] (A ≠ ¬ A), le passage par le négatif dont cette identité devrait sortir réaffirmée et renforcée. Les simulacres – les images en miroir, les séries indéfinies des copies sans original, les ruses et les pièges des discours – ouvrent l'espace d'un langage démultiplié, sans rapport avec une source originaire de vérité, sans identité logique fixe, qui « nous enseigne comment le plus grave de la pensée doit trouver hors de la dialectique sa légèreté illuminée »[39]. Il faut alors bien entendre ce mot de simulacre dans toute l'ampleur de sa portée sémantique :

> vaine image (par opposition à la réalité) ; représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache) ; mensonge qui fait prendre un signe pour un autre ; signe de la présence d'une divinité (et possibilité réciproque de prendre ce signe pour son contraire) ; venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, originairement,

[35] M. Foucault, « La prose d'Actéon », art. cit., p. 354.

[36] Foucault, dans « La prose d'Actéon », fait surtout référence aux ouvrages suivants de Klossowski, textes littéraires et philosophiques : *La vocation suspendue* (Paris, Gallimard, 1950) ; *Roberte ce soir* (Paris, Minuit, 1953) ; *Le bain de Diane* (Paris, Pauvert, 1956) ; *La révocation de l'édit de Nantes* (Paris, Minuit, 1959) ; *Le souffleur ou le théâtre de société* (Paris, Pauvert, 1960) ; *Les lois de l'hospitalité* (Paris, Gallimard, 1965 – édition augmentée d'une préface et d'une postface de *La révocation de l'édit de Nantes*, *Roberte ce soir* et *Le souffleur*) ; *Le Baphomet* (Paris, Mercure de France, 1965) ; *Un si funeste désir* (Paris, Gallimard, 1963). *Nietzsche et le cercle vicieux* paraîtra en 1969 au Mercure de France. Cf. Ph. Sabot, « Foucault, Deleuze et le simulacres », http://philippesabot.over-blog.com/article-foucault-deleuze-et-les-simulacres-96220210.html

[37] M. Foucault, « Distance, aspect, origine », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 17, p. 303.

[38] M. Foucault, « La prose d'Actéon », art. cit., p. 356.

[39] *Ibid*., p. 357.

> venir ensemble). Ainsi s'établit cette constellation […] merveilleusement riche : simulacre, similitude, simultanéité, simulation et dissimulation[40].

Pour nous faire saisir toute la valeur critique de cette constellation conceptuelle autour du simulacre – « similitude, simultanéité, simulation et dissimulation » –, Foucault, dans son article sur Klossowski, joue sur la contraposition entre deux scènes « sacrées » et deux couples de « personnages » : le rapport trouble entre Dieu et le Diable dans la théologie chrétienne, rapport que la pensée rationaliste du XVII[e] siècle a essayé de neutraliser dans sa puissance dangereuse de dissolution des identités ; le mythe classique de Diane et d'Actéon (transformé en fable par Klossowski), où le simulacre de la déesse se dérobant dans les eaux précipite le jeune chasseur dans un jeu de métamorphoses jusqu'à son morcellement et à sa dissolution.

La force ambiguë des doubles opérant dans la constitution de la pensée et de ses sujets est en fait devenue pour les « modernes » (du moins avant Nietzsche) une expérience lointaine, repoussée par la Raison des philosophes dans un univers étranger, énigmatique et presque oublié. On ne se souvient plus, par exemple, que la question du simulacre a été au centre des débats théologiques eux-mêmes : que Dieu et Satan, le Bien et le Mal, ont été à un certain moment de notre histoire si proches qu'ils ont pu à la limite se confondre et se mélanger, le simulacre de l'un devenant la réalité de l'autre et *vice-versa*. Les dernières années de la Renaissance et les premières de l'âge classique ont été vraiment l'âge du Malin Génie[41], dont la menace de leurre hante encore les méditations de Descartes, avant d'être définitivement écartée par la force positive de l'Idée innée de Dieu, par la puissance ontologiquement affirmative de l'Ego pensant. La gnose, bien que condamnée comme hérésie par l'autorité de l'Église, avait laissé en héritage au christianisme une certaine conception dualiste du Bien et du Mal – les grandes batailles de la Tentation entre la Lumière et l'Ombre, entre le Salut et l'orgueil de la Perdition éternelle. Dans cette lutte de Dieu et de Satan, pourtant, les limites entre l'un et l'autre se sont souvent confondues, jusqu'à faire entrevoir le danger de la non-dissociation – « tentation d'éprouver la

---

[40] *Ibidem*.

[41] « Le dernières années de la Renaissance ont été réellement l'âge du malin génie. Cette grande inquiétude à propos du Démon, qui se traduisait à cette même époque, par un renouveau de la sorcellerie, une multiplication des possédés, et un acharnement redoublé des tribunaux d'Église et des Parlements, – cette inquiétude, il ne faut pas la résumer à l'opposition simple de la médecine et de la pensée religieuse, de la recherche rationnelle et de la superstition ; il faut la replacer dans cette problématique générale du *Leurre* qui a accompagné au 16[e] siècle toute interrogation sur la Vérité et sur le Mal. S'il faut reconnaître avec Nietzsche, que le vertige dionysiaque de *l'apparence* a dominé la douleur grecque, dans le déchirement du jour et de la nuit, il faudrait peut-être déchiffrer dans l'inquiétude des dernières années de la Renaissance, un vertige démoniaque de *l'illusion*, la dialectique crépusculaire sans issue ni repos du *Malin* et du *Leurre* » ; boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

tentation sur le mode de l'indiscernable »[42]. Les querelles démonologiques de la Renaissance sont pour cela extrêmement significatives : ce n'est peut-être pas le Diable lui-même qui nous tente mais un simulacre du Diable envoyé par Dieu pour mettre à l'épreuve la foi des hommes ; ce n'est peut-être pas la sorcière envoyée au bûcher qui est possédée par Satan, mais l'inquisiteur qui l'interroge et la juge et perd dans ce jugement sa propre âme ; et les adorateurs du Sabbat ainsi que leurs juges sont condamnés par ces simulacres du Diable au Diable réel, à l'Enfer et à ses monstres. « En ces tours et retours se multiplient les jeux périlleux de l'extrême similitude : Dieu qui ressemble si fort à Satan qui imite si bien Dieu »[43]. Foucault peut donc affirmer, dans un manuscrit inédit sur la sorcellerie à la Renaissance et ses rapports à l'imagination et au corps, que la démonologie a été pour l'Occident préclassique le lieu d'une indistinction réelle entre vrai et faux, soi-même et autrui, réalité et apparence.

> Le démoniaque, s'il fallait le définir, tel qu'il a été vécu à la fin de la Renaissance, pourrait se caractériser comme l'être paradoxal de l'illusion, et la vérité incessamment réversible de l'erreur ; il est le cercle du vrai et du faux, de l'illusion reçue et de l'illusion dénoncée, de l'apparence et de la réalité, – ou plutôt il désigne la région obscure, inaccessible en elle-même, mais toujours présente à l'horizon, où ce cercle ne peut plus être rompu, tant l'être et le non-être y appartiennent l'un à l'autre[44].

Il revient encore une fois au personnage conceptuel Descartes de libérer la Raison de ses démons, de désamorcer pour la pensée classique et moderne l'inquiétude théâtrale des doubles et des simulacres (dont le *théâtre baroque* est le lieu par excellence), de délimiter la différence « claire et distincte » entre la vérité et l'erreur.

> Il n'a pas fallu moins que le Malin Génie de Descartes pour mettre un terme à ce grand péril des Identités où la pensée du XVI^e^ siècle n'avait pas cessé de se "subtiliser". Le Malin Génie de la III^e^ Méditation, ce n'est pas le résumé légèrement rehaussé des puissances trompeuses qui résident en l'homme, mais ce qui ressemble le plus à Dieu, ce qui peut imiter tous Ses pouvoirs, prononcer comme Lui des vérités éternelles et faire s'il le veut que 2 + 2 = 5. Il est son merveilleux jumeau. À une malignité près, qui le fait déchoir aussitôt de toute existence possible. Dès lors, l'inquiétude des simulacres est entrée en silence. On a même oublié qu'ils ont été jusqu'au début de l'âge classique (voyez la littérature et surtout le théâtre baroque) une des grandes occasions de

[42] M. Foucault, « La prose d'Actéon », art. cit., p. 354.

[43] *Ibid*., p. 355.

[44] Boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

> vertige de la pensée occidentale. On a continué à se soucier du Mal, de la réalité des images et de la représentation, de la synthèse du divers. On ne pensait plus que le Même pouvait faire tourner la tête[45].

Or Klossowski ainsi que Bataille, Blanchot, Robbe-Grillet, dans le sillage de Nietzsche et de son Zarathoustra, sont les emblèmes de la réactivation dans le langage et l'écriture contemporains de l'espace d'indétermination, des jeux d'écartements et de communication entre la vérité, la tromperie et la fausseté, qui étaient autrefois la scène de Dieu simulant Satan ; de Satan se faisant Dieu. Les simulacres, les démons baroques d'autrefois, reviennent sous la forme lumineuse des dieux antiques – en réalité expression d'inquiétudes et d'exigences bien actuelles. L'histoire d'Actéon en particulier, relue par Klossowski[46], devient comme le double et le simulacre de l'expérience démoniaque chrétienne : la mise en scène redoublante des « jeux périlleux de l'extrême similitude » de la théologie et de la démonologie. Le double comme limite trouble entre le Même et l'Autre est incarné par les personnages du mythe : Diane prenant son bain et troublant la vue du garçon à travers un simulacre qui permet la communication des dieux et des hommes ; Actéon transformé non pas en cerf tué par ses propres chiens mais en bouc impur et sacrilège, pour avoir osé désirer le corps sacré de la divinité[47]. Le démon / simulacre de la déesse rayonne à travers l'eau qui à la fois montre et cache sa nudité interdite ; le démon / satyre d'Actéon, dédoublé par son désir impossible, se lacère et se métamorphose jusqu'à la perte de soi. De l'un à l'autre, dans la fiction mythologique de Klossowski, on retrouve la force de rupture d'un langage qui se plie et se replie dans le simulacre de soi-même, dans les interstices et les doubles de son discours, en y faisant disparaître sujet et objet comme des pôles absolus et distinctement identifiés.

> Le sujet parlant se disperse en voix qui se soufflent, se suggèrent, s'éteignent, se remplacent les unes les autres – égaillant l'acte d'écrire et l'écrivain dans la distance du simulacre où il se perd, respire et vit. […] L'être de la littérature ne concerne ni les hommes ni les signes, mais cet espace du double, ce creux du simulacre où le christianisme s'est enchanté de son Démon, et où les

[45] M. Foucault, « La prose d'Actéon », art. cit., p. 355.

[46] P. Klossowski, *Le bain de Diane*, *op. cit.*

[47] « Entre le Bouc ignoble qui se montre au Sabbat et la déesse vierge qui se dérobe dans la fraîcheur de l'eau, le jeu est inverse : au bain de Diane, le simulacre se donne dans la fuite de l'extrême proximité et non dans l'irruption insistante de l'autre monde ; mais le doute est le même, ainsi que le risque du dédoublement. […] Et l'ultime métamorphose d'Actéon ne le transforme pas en cerf déchiré mais en un bouc impur, frénétique et délicieusement profanateur. Comme si, dans la complicité du divin avec le sacrilège, quelque chose de la lumière grecque sillonnait en éclair le fond de la nuit chrétienne » ; M. Foucault, « La prose d'Actéon », art. cit., p. 355.

> Grecs ont redouté la présence scintillante des dieux avec leurs flèches. Distance et proximité du Même où nous autres, maintenant, nous rencontrons notre seul langage[48].

Il y a un ouvrage écrit par Foucault – le seul entièrement consacré à un écrivain–, qui est parcouru de bout en bout par cette force de subversion du double, par son caractère désindividualisant et remettant en question les conventions du langage : *Raymond Roussel*, publié en 1963 et donc contemporain des articles sur le langage littéraire et les simulacres à peine analysés. Foucault part de l'étrange « testament » littéraire de Roussel : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[49], texte censé révéler aux lecteurs les clés de déchiffrement des complexes et énigmatiques ouvrages rousselliens et remis par l'auteur lui-même à son éditeur peu avant sa mystérieuse mort, en 1933, dans une chambre de l'Hôtel des Palmes à Palerme[50]. Texte étrange, Foucault le montre très bien : d'abord parce qu'il annonce dans son titre que seulement *certains* de ses livres y trouveront leur clé de lecture ; deuxièmement et surtout parce que *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est lui aussi l'un des livres de Roussel : le dévoilement du secret de l'œuvre se fait lui-même œuvre, dédoublant le geste de l'écriture de l'intérieur. On peut penser qu'il y a d'autres formes de procédés qui jouent dans les livres de Roussel tout en n'étant pas cités dans son texte posthume ; on peut s'interroger sur la clé à travers laquelle lire la clé de lecture elle-même, et retrouver donc les mécanismes d'écriture à l'œuvre dans *Comment j'ai écrit*… Le secret est miné et inquiété dans l'acte même de sa révélation, que la fin tragique de son auteur rend pour toujours une inquiétante énigme. Roussel a crée, à travers la prétendue explication de son œuvre, un double de ses textes qui empêche en réalité de les enfermer dans une interprétation univoque. Il morcelle et laisse proliférer le sens de ses écrits dans ce vide

---

[48] *Ibid*., p. 365.

[49] R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, A. Lemerre, 1935 ; nouvelle éd. Paris, J.J. Pauvert, 1963. Sur le Roussel foucaldien et ses rapports avec l'archéologie foucaldienne, cf. Cf. Ph. Sabot, « La littérature aux confins du savoir », art. cit.

[50] « Roussel, en 1932, avait adressé à l'imprimeur une partie du texte qui allait devenir, après sa mort, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Ces pages, il était entendu qu'elles ne devaient point paraître de son vivant. Elles n'attendaient pas sa mort ; celle-ci, plutôt, était aménagée en elles, liée sans doute à l'instance de la révélation qu'elles portaient. Quand, le 30 mai 1933, il précise ce que doit être l'ordonnance de l'ouvrage, il avait depuis longtemps pris ses dispositions pour ne plus revenir à Paris. Au mois de juin, il s'installe à Palerme, quotidiennement drogué et dans une grande euphorie. Il tente de se tuer ou de se faire tuer, comme si maintenant il avait pris "le goût de la mort dont auparavant il avait la crainte". Le matin où il devait quitter son hôtel pour une cure de désintoxication à Kreuzlingen, on le retrouve mort ; malgré sa faiblesse, qui était extrême, il s'était traîné avec son matelas tout contre la porte de communication qui donnait sur la chambre de Charlotte Dufresne. Cette porte, en tous temps, restait libre ; on la trouva fermée à clef. La mort, le verrou et cette ouverture close formèrent, en cet instant et pour toujours sans doute, un triangle énigmatique où l'œuvre de Roussel nous est à la fois livrée et refusée » ; M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 10-11. Sur la vie et l'œuvre de Roussel les sources importantes pour Foucault sont les textes de Michel Leiris (recueillis aujourd'hui pour la plupart dans le volume *Roussel l'ingénu*, Montpellier, Fata Morgana, 1987 ; nouvelle éd. *Roussel & Co*, Montpellier-Paris, Fata Morgana-Fayard, 1998).

abyssal qu'est la mort elle-même et d'où tout langage sort, pour se tendre au dessus de son silence. Dédoublant et redoublant ses ouvrages littéraires, Roussel a fermé à jamais la possibilité de retrouver un sens unique et vrai à ses travaux. Il a fait de son écriture un *simulacre*.

> Sa fonction positive d'explication — de recette aussi […] – se retourne vite dans le jeu d'une incertitude qui n'en finit pas comme se prolonge indéfiniment le geste douteux par lequel Roussel, sur le seuil, la dernière nuit, a voulu peut-être ouvrir, peut-être fermer la porte. […] Une seule chose est certaine : le livre "posthume et secret" est l'élément dernier, indispensable au langage de Roussel. En donnant une "solution" il transforme chacun de ses mots en piège possible, c'est-à-dire en piège réel, puisque la seule possibilité qu'il y ait un double fond ouvre pour qui écoute un espace d'incertitude sans repos. […] L'œuvre, en sa totalité — avec l'appui qu'elle prend dans *Comment j'ai écrit* et tout le travail de sape dont cette révélation la mine — impose systématiquement une inquiétude informe, divergente, centrifuge, orientée non pas vers le plus réticent des secrets, mais vers le dédoublement et la transmutation des formes les plus visibles : chaque mot est à la fois animé et ruiné, rempli et vidé par la possibilité qu'il y en ait un second — celui-ci ou celui-là, ou ni l'un ni l'autre, mais un troisième, ou rien[51].

Le double ne représente d'ailleurs pas seulement pour Roussel l'impossibilité dernière, la dispersion ultime de son travail dans un espace de sens ouvert. Foucault parcourt dans son ouvrage de 1963 les procédés d'écriture rousselliens – en suivant les indications de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* et répétant ainsi son geste redoublant, pour en montrer la portée non pas explicative mais problématisante. Il découvre de cette manière, au fil des textes, que « du début à la fin de l'œuvre et sans aucune exception, le langage de Roussel a toujours été double »[52]. Roussel montre dans ses livres une véritable « obsession […] des masques, des déguisements, des doubles et des dédoublements »[53]. Mots éponymes, rimes, répétitions des paroles et des scènes, jeux sur le langage, rébus, métamorphoses et labyrinthes, déguisements, machineries, artifices, dissociations entre choses, images et mots, personnages et acteurs jouant comme des éléments dissociateurs des individualités : les ouvrages rousselliens traversent la force du langage se faisant le double d'eux-mêmes. Ce sont de grands spectacles de masques, à la fois donnant à voir et celant derrière soi une réalité qui devient inatteignable, chimérique, mais ouvrant aussi cette réalité à l'infinie possibilité des significations inouïes, des associations inattendues, des combinaisons hasardeuses : « dire autre chose avec les mêmes mots, donner aux

[51] M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 17, 19-20.

[52] *Ibid.*, p. 127-128.

[53] *Ibid.*, p. 201.

mêmes mots un autre sens »[54]. Le langage trouve dans le double, on l'a vu, son épaisseur ontologique – épaisseur qui est en réalité une « faille ontologique »[55] : rupture des identités originaires, dispersion des objets, inquiétude centrifuge du sens. « Langage, lame mince qui fend l'identité des choses, les montre irrémédiablement doubles et séparées d'elles-mêmes jusque dans leur répétition »[56].

En d'autres termes, Roussel met en scène dans ses textes le grand équivoque de la représentation[57] : les mots censés représenter les choses entretiennent en réalité avec elles un rapport ambigu et complexe ; ils naissent et s'étalent sur le fond d'une absence originaire, qui est en même temps la possibilité indéfiniment réactivée de mouvement vers d'autres formes d'expression et de réalité. L'œuvre rousselienne peut alors être lue aussi comme une exploration de la puissance ambiguë du théâtre, conçu comme instance de duplication du discours et du monde. Le langage littéraire est théâtral car il est double ; sa portée ontologique se concentre dans la capacité de répétition critique et créatrice du monde.

> *La Doublure*, *la Vue*, *le Concert*, *la Source*, *les Têtes de carton*, *l'Inconsolable* sont des spectacles. Des spectacles purs, sans répit. Les choses s'y étalent dans une profusion qui est au plus proche et au plus loin de ce qui constitue le théâtre. Rien n'existe qui ne soit visible et ne doive son existence au regard qui le voit. Mais au théâtre, le visible ne forme qu'une transition vers un langage auquel il est entièrement destiné. La pente est inverse dans les spectacles de Roussel : le langage s'incline vers les choses, et la méticulosité des détails qu'incessamment il apporte le résorbe peu à peu dans le mutisme des objets. Il n'est prolixe que pour se diriger vers leur silence. Comme s'il s'agissait d'un théâtre vidé de tout ce qui le rend comique ou tragique, et déversant son inutile décor pêle-mêle, au hasard, devant un regard impitoyable, souverain et désintéressé ; un théâtre qui aurait basculé sans résidu dans l'inanité du spectacle et n'aurait plus à offrir que le contour de sa visibilité : le carnaval de tous ses trésors de carton, ses papiers coloriés, la scène ronde, dérisoire et immobile d'une lentille-souvenir[58].

---

[54] *Ibid.*, p. 124.

[55] *Ibid.*, p. 176.

[56] *Ibid.*, p. 34.

[57] « Ce que Foucault a appelé une "expérience du langage" : […] en décalant par rapport à lui-même l'ordre du discours, par cette opération qui faisait glisser l'une par rapport à l'autre la série du signifiant et la série du signifié, Roussel a du même coup imposé la nécessité de repenser complètement le rapport des mots et des choses. Il est alors apparu que les mots ne sont pas l'autre face des choses, mais qu'ils sont en eux-mêmes une réalité à deux faces, et dont les deux faces ne sont pas automatiquement accordées l'une à l'autre. » ; P. Macherey, « Foucault lecteur de Roussel », in *À quoi pense la littérature*, Paris, Puf, 1990, p. 182.

[58] M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 133-134.

Or Foucault montre dès ses premiers ouvrages, depuis l'*Histoire de la folie*, on l'a vu, qu'il sait mobiliser cette force critique du langage sous la forme d'une écriture théâtrale, double et dramatisée. Dans *Raymond Roussel*, il reprend un procédé qu'il avait déjà mis en œuvre en 1962, à la fin de son introduction à *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*[59], et qu'il répétera par la suite (par exemple en conclusion de l'*Archéologie du savoir*[60] et dans la deuxième introduction de 1972 à l'*Histoire de la folie*[61]). Il construit son écriture comme un *dialogue fictif*, dans lequel une voix autre pose des objections à son discours (dans le cas de *Raymond Roussel*, il s'agit d'un imaginaire disciple du psychiatre qui essaya de soigner Roussel, Pierre Janet, affirmant la nécessité de lire l'œuvre roussellienne à la lumière de sa folie[62]). Le *Raymond Roussel* foucaldien est donc lui aussi une figure du double, un exercice sur la force critique des jeux de duplication : redoublement ironique de la méthode scolastique du commentaire académique d'un côté ; dédoublement de l'analyse en scènes de l'autre côté, scènes qui constituent pour ainsi dire les doubles de la langue double de Roussel. Foucault construit sur les textes rousselliens un grand *théâtre des doubles* qui a une valeur fortement contestataire par rapport aux rêveries positivistes, herméneutiques et phénoménologiques de la modernité : la pensée et le langage humains ne dévoilent pas dans leur déploiement la vérité et le sens profond des choses et de l'existence ; ils peuvent au contraire empêcher toute recherche d'une signification cachée, en barrant pour toujours l'accès à leurs secrets intimes à travers la prolifération insensée et hasardeuse des masques, le murmure anonyme des mots-simulacres.

Il ne faut pas oublier que *Raymond Roussel* est publié juste quelques jours après *Naissance de la clinique*, et que Foucault travaillera dans les années suivantes aux *Mots et les choses*. S'il est vrai qu'il paraît mettre de côté dans ses écrits littéraires la perspective archéologique pour un regard plus ontologique, dans le sens que nous avons essayé d'expliquer, il ne s'agit toutefois jamais d'une ontologie non-historique. Ses travaux sur la littérature sont les

---

[59] M. Foucault, « Introduction » [in J.J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, Paris, A. Colin, 1962, p. VII-XXIV], in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 7, p. 215-216.

[60] M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit*., p. 269-286.

[61] « Mais vous venez de faire une préface.

— Du moins est-elle courte » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*., p. 11.

[62] Raymond Roussel se termine ainsi : « – Et voilà que vous ramenez toute l'œuvre à l'unité d'une "angoisse" devant le langage, à une figure timidement psychologique…

– Je dirai plutôt à une "inquiétude" du langage lui-même. […] Sans doute fallait-il aussi que de toutes parts s'annonce dans notre culture une expérience qui avant tout langage s'inquiète et s'anime, s'étouffe et reprend vie de la merveilleuse carence des Signes. L'angoisse du signifiant, c'est cela qui fait de la souffrance de Roussel la solitaire mise au jour de ce qu'il y a de plus proche dans notre langage à nous. Qui fait de la maladie de cet homme notre problème. Et qui nous permet de parler de lui à partir de son propre langage.

– Ainsi vous croyez-vous justifié d'avoir, pendant tant de pages… » ; M. Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 209-210.

doubles, encore une fois, des archéologies des sciences humaines que Foucault poursuit dans la même période : ils les inquiètent et les enrichissent du côté de la résistance possible aux injonctions épistémiques et discursives, dont les analyses archéologiques esquissent les transformations historiques. Il est alors important de relire tout ce complexe discours foucaldien sur le double dans son rapport à cet autre double tout à fait spécifique qui caractérise le savoir moderne : l'homme en tant que doublet empirico-transcendantal. *Naissance de la clinique* et *Les mots et les choses* dessinent à ce sujet un parcours cohérent, mettant en question la prétention typique des discours scientifiques de la modernité, et en particulier des sciences de l'homme, de retrouver dans l'épaisseur de l'expérience humaine les conditions mêmes de cette expérience. L'histoire du corps anatomopathologique devenu le corps-enveloppe d'une vérité dissimulée dans sa masse et ses plis, que le savoir médical doit savoir développer, jusqu'au point du dévoilement total que permet l'éclairage de la mort ; la vérité de la maladie et de la vie individuelles lue dans la densité épaisse du corps-cadavre. *Naissance de la clinique* est déjà une étude archéologique de la possibilité d'une connaissance positive de l'homme sur lui-même, depuis sa finitude : Foucault y met en question les conditions d'un savoir scientifique sur l'individu, un savoir dont l'homme est à la fois sujet et objet. *Les mots et les choses* approfondira ensuite l'analyse de l'« étrange doublet empirico-transcendantal »[63] propre au savoir moderne, dont la phénoménologie elle-même reste l'ultime plissement : ce sont toujours l'homme et sa conscience, enracinée dans son corps, qui donnent du sens au monde. La modernité est alors réellement « anthropologique » (et dans ce contexte est à comprendre la très célèbre et très contestée annonce foucaldienne de la mort de l'homme[64]) : l'homme devient pour lui-même l'objet d'un savoir positif en compliquant trois dimensions de sa finitude, trois plis – le langage, le désir, la vie. Or la réflexion littéraire sur le double se pose sur les marges de ces plis et de cette figure du « doublet » qui caractérise notre modernité : le double comme « blessure », masque et simulacre, est une forme de redoublement qui ne cache pas en soi la possibilité transcendantale de l'expérience, mais se construit au contraire comme une « expérience-limite », dans le sens fort que Foucault donne à cette expression. Le double comme force ontologique du langage est la duplication déformante du doublet anthropologique, de la moderne analytique de la finitude. Foucault construit tout au long des années soixante un jeu de scènes décalées où les calembours

[63] M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit*., p. 329.

[64] « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIII[e] siècle le sol de la pensée classique, — alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable » ; *ibid*., p. 398.

et les répétions de Roussel, les étymologies scéniques de Brisset[65], les « à-peu-près » de Wolfson[66], répondent à l'injonction de Bichat : « Ouvrez quelques cadavres »[67]… « Pli contre pli »[68].

Force des doubles, jeu de simulacres. Il y a aussi un troisième concept qui, dans les textes littéraires de Foucault, dit le langage dans sa valeur de déprise, d'expérience-limite. Et c'est peut-être la notion la plus facilement transposable à l'ensemble du parcours foucaldien, étant revendiquée par Foucault lui-même comme forme de ses travaux dans des entretiens du début des années quatre-vingt. Il s'agit d'un terme qui constitue avec ceux de double et de simulacre une constellation conceptuelle cohérente, pivotant autour de la possibilité de fêler le réel, d'en réactiver les virtualités imaginaires : la notion de *fiction*. Toutes les trois désignent un espace proprement théâtral pour la pensée de Foucault, où redoublement, répétition, simulation et décalage de l'imagination deviennent les instruments pour une transformation du monde dans l'acte de sa mise en scène (un espace que Foucault lui-même, en parlant de Deleuze, désignera comme « philosophie-théâtre », on y reviendra). Or « fiction » est un mot difficile, dangereux, Foucault le sait bien, car il paraît renvoyer immédiatement à l'irréalité, aux rêveries subjectives, au domaine du psychologique (imagination, fantasmes etc.). Il s'associe en effet aux expériences surréalistes, « traversant, de biais, l'incertitude du rêve et de l'attente, de la folie et de la veille ». Cependant, il y a peut-être des expériences fictives qui percent et dépassent l'intériorité psychique. Et si le fictif, nous invite à penser Foucault, « c'était justement, non pas l'au-delà ni le secret intime du quotidien, mais ce trajet de flèche qui nous frappe aux yeux et nous offre tout ce qui apparaît ? »[69]

> Si on me demandait de définir enfin le fictif, je dirais, sans adresse : la nervure verbale de ce qui n'existe pas, tel qu'il est. […] Le fictif, c'est un éloignement propre au langage – un éloignement

[65] « Folie de Brisset qui raconte […] comment des discours pris dans des scènes, dans des luttes, dans le jeu incessant des appétits et des violences, forment peu à peu, ce grand bruit répétitif qui est le mot, en chair et en os. Le mot n'apparaît pas quand cesse le bruit ; il vient à naître avec sa forme bien découpée, avec tous ses sens multiples, lorsque les discours se sont tassés, recroquevillés, écrases les uns vers les autres, dans la découpe sculpturale du bruissement. Brisset a inventé la définition du mot par l'*homophonie* scénique » ; M. Foucault, « Sept propos sur le septième ange », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 73, p. 887-888.

[66] « Pour Wolfson, l'à-peu-près est un moyen de retourner sa propre langue comme on retourne un doigt de gant ; de passer de l'autre côté au moment où elle arrive sur vous, et où elle va vous envelopper, vous envahir, se faire ingurgiter de force, vous remplir le corps d'objets mauvais et bruyants, et retentir longtemps dans votre tête » ; *ibid*., p. 889.

[67] M. Foucault, *Naissance de la clinique*, *op. cit*., p. 206.

[68] F. Gros, « Verità, soggettività e filosofia nell'ultimo Foucault », in *Foucault, oggi*, *op. cit*., p. 302 ; nous traduisons.

[69] M. Foucault, « Distance, aspect, origine », art. cit., p. 307-308. Foucault affirme questionner le terme de fiction à partir de Philippe Sollers : « Logique de la fiction », *Tel quel*, n° 15, automne 1963, p. 3-29.

> qui a son lieu en lui, mais qui, aussi bien, l'étale, le disperse, le répartit, l'ouvre. Il n'y a pas fiction parce que le langage est à distance des choses ; mais le langage, c'est leur distance, la lumière où elles sont et leur inaccessibilité, le simulacre où se donne seulement leur présence ; et tout langage qui, au lieu d'oublier cette distance, se maintient en elle et la maintient en lui, tout langage qui parle de cette distance en avançant en elle est un langage de fiction[70].

Foucault utilise au début des années soixante la notion de fiction comme un autre nom pour cet écart que le langage littéraire est capable de creuser dans son propre temps, dans ses espaces d'affirmation. Elle traverse son présent et y produit des dynamiques de changement à travers l'exercice d'« une actualité patiente », d'« un rapport vertical et arborescent »[71]. Elle peut ouvrir, en d'autres termes, un procès de transfiguration immanente de ses propres conditions de réalité[72]. Si le concept de fiction naît donc dans un contexte littéraire, sa valeur se déploie bien au-delà du domaine artistique et esthétique, et se charge d'une force très particulière à l'intérieur du projet foucaldien. Jusqu'à la fin de sa vie, la fiction maintient pour Foucault l'idée d'une puissance de détachement, de coupure, et devient progressivement capable d'exprimer cette transformation non plus seulement à travers un abandon à l'anonymat du langage, mais en jouant le rôle de résistance à l'égard des dispositifs dominants de pouvoir, à la fois instrument de révolte et technique positive de subjectivation. Dans un entretien de 1980, il affirme :

> Je ne suis pas véritablement historien. Et je ne suis pas romancier. Je pratique une sorte de fiction historique. D'une certaine manière, je sais très bien que ce que je dis n'est pas vrai. […] J'essaie de provoquer une interférence entre notre réalité et ce que nous savons de notre histoire passée. Si je réussis, cette interférence produira de réels effets sur notre histoire présente. Mon espoir est que mes livres prennent leur vérité une fois écrits et non avant[73].

Il y a trois termes essentiels dans cette affirmation de Foucault : fiction, réalité et vérité – c'est-à-dire : l'identification de sa propre démarche avec la « pratique » d'une « fiction historique » ; l'insistance sur le fait que son travail veut produire de « réels effets », revenir activement sur la réalité ; l'aveu que ses livres ne sont pas « vrais », d'une certaine manière, et néanmoins qu'il n'envisage pas pour eux la sortie du problème de la vérité, au contraire : il espère qu'ils « prennent leur vérité une fois écrits ». L'usage de la notion de fiction n'est donc

[70] M. Foucault, « Distance, aspect, origine », art. cit., p. 308-309.

[71] *Ibid*., p. 310.

[72] Cf. L. Paltrinieri, « Fabriquer des fictions », in *L'expérience du concept*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 203.

[73] M. Foucault, « Foucault étudie la raison d'État », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 280, p. 859.

pas une sorte de provocation savante de la part de Foucault – le snobisme intellectuel de délégitimer la portée scientifique de son travail. C'est une réelle opération cognitive, qui lui permet de réaffirmer le rôle et la valeur ontologico-politique de l'imagination en histoire ainsi qu'en philosophie[74]. Le terme de « fiction » garde pour Foucault toute la richesse de sa racine étymologique : c'est à la fois un *fingere* et un *facere*, un « faire » capable de créer, à partir des donnés historiques, quelque chose qui n'existait pas auparavant. Mais ce n'est pas simplement l'invention d'un univers irréel. C'est plutôt une virtualité d'expérience[75] : une pratique de déprise de soi et d'altération. S'il est possible d'imaginer, d'inventer, de *fingere* des vérités autres que celles véhiculées par les dispositifs de pouvoir dominants, il est possible de faire, de construire un monde et une société nouveaux.

> Quant au problème de la fiction, il est pour moi un problème très important ; je me rends bien compte que je n'ai jamais rien écrit que des fictions. Je ne veux pas dire pour autant que cela soit hors vérité. Il me semble qu'il y a la possibilité de faire travailler la fiction dans la vérité, d'induire des effets de vérité avec un discours de fiction, et de faire en sorte que le discours de vérité suscite, fabrique quelque chose qui n'existe pas encore, donc « fictionne ». On « fictionne » de l'histoire à partir d'une réalité politique qui la rend vraie, on « fictionne » une politique qui n'existe pas encore à partir d'une vérité historique[76].

La valeur de la fiction tient aux *effets* de la parole : sa vérité se mesure à ce que les textes sont capables de produire[77] – elle « ne se juge pas au réel qui est supposé lui manquer, mais à ce

---

[74] « Foucault a pris le moyen d'un détour par l'histoire. Et si cet investissement était aussi une perversion ? Si Foucault nous racontait des histoires ? Ou, pour le dire plus noblement : s'il construisait des fictions ? C'est ici sans doute que notre discussion pourrait devenir un peu plus grave. Il vaudrait la peine de relire l'œuvre de Foucault pour y chercher s'il n'a pas réutilisé les mots et les questions des historiens *pour en faire autre chose*. Ne voyez là aucun mauvais procès : depuis Freud, au moins, nous savons que la fiction est, elle aussi, comme l'histoire, un système d'intelligibilité – et ce n'est pas un précédent trop injurieux. À travers Foucault, on pourrait ainsi s'interroger sur les rapports – toujours refoulés par la tradition historienne – entre l'histoire et la fable. En se situant à une "couture" stratégique, son œuvre ferait alors paraître en elle-même, selon une démarche qu'il faut suivre à la lettre, l'un de ces partages essentiels qu'elle s'est attachée à remettre au jour » ; J. Revel, « Foucault et les historiens » [entretien avec R. Bellour, 1975], *Le Magazine littéraire*, juin 1975, n° 101, p. 10-13 ; réédité in : Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, P. Artières, J.-F. Bert, P. Lascoumes, P. Michon, L. Paltrinieri, J. Revel et J.-C. Zancarini (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen/IMEC éd., 2010, p. 97.

[75] « Une expérience est toujours une fiction ; c'est quelque chose qu'on se fabrique à soi-même, qui n'existe pas avant et qui se trouvera exister après » ; M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], art. cit., p. 864.

[76] M. Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 197, p. 236.

[77] À propos de *Surveiller et punir*, Foucault affirme en 1980 : « Je sais que ce que je vais dire est prétentieux, mais c'est une preuve de vérité, de vérité politique, tangible, une vérité qui a commencé une fois le livre écrit. J'espère que la vérité de mes livres est dans l'avenir » ; M. Foucault, « Foucault étudie la raison d'État », art. cit., p. 860.

qu'elle permet de faire et de transformer »[78]. Loin d'être un mensonge ou une fable[79], la fiction indique alors la dynamique transformatrice à travers laquelle l'histoire devient une « épreuve de réalité »[80] (réalité toujours politique pour Foucault) de la vérité philosophique. Il s'agit de savoir, à travers l'histoire, si des nouvelles politiques de la vérité sont possibles[81]. Il faut relever le défi que constitue la contingence du présent à travers sa (toujours possible) libre transfiguration[82]. La fiction, comme déjà le double et le simulacre, est un exercice de liberté car elle opère dans cette distance minimale mais puissante entre le donné historique et sa transformation possible. Et précisément parce qu'au-delà du vrai et du faux (sans en être en dehors), la fiction peut exprimer au mieux la force inventive dérivant de la problématisation des jeux de vérité de notre présent. Foucault peut ainsi imaginer à la fin de sa vie, en 1983, une philosophie où :

> Toute ontologie […] soit analysée comme une fiction. Ce qui veut dire encore: il faut que l'histoire de la pensée soit toujours l'histoire des inventions singulières. Ou encore : l'histoire de la pensée […] doit être conçue comme une histoire des ontologies qui serait rapportée à un principe de liberté, où la liberté est définie, non pas comme un droit à être, mais comme une capacité de faire[83].

Prenons au sérieux l'affirmation de Foucault selon laquelle il n'a écrit que des fictions. Cette affirmation, relue au prisme de son parcours – en reprenant en particulier la généalogie du concept même de fiction dans le discours foucaldien –, implique qu'il a toujours essayé de trouver les fractures dans les discours, les mouvements de dédoublement dans les pratiques dont il faisait l'histoire, pour ouvrir à travers ces interstices redoublants l'espace du possible dans la pensée et dans l'existence. Le terme de fiction indique la création d'un *théâtre de la pensée* contre la dictature de la Vérité unique. Foucault était bien conscient de « fictionner » son propre

---

[78] M. De Certeau, « L'histoire, science et fiction », in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987 [2002], p. 55.

[79] Cf. A.I. Davidson, « Épistémologie des preuves déformées », in *L'Émergence de la sexualité : épistémologie historique et formation des concepts*, tr. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2005, p. 245-302.

[80] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 211.

[81] « Le problème politique essentiel pour l'intellectuel, ce n'est pas de critiquer les contenus idéologiques qui seraient liés à la science, ou de faire en sorte que sa pratique scientifique soit accompagnée d'une idéologie juste. Mais de savoir s'il est possible de constituer une nouvelle politique de la vérité. Le problème n'est pas de changer la conscience des gens ou ce qu'ils ont dans la tête, mais le régime politique, économique, institutionnel de production de la vérité » ; M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » [par A. Fontana et P. Pasquino], in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 192, p. 160.

[82] « C'est pourquoi la philosophie aujourd'hui est entièrement politique et entièrement historienne. Elle est la politique immanente à l'histoire, elle est l'histoire indispensable à la politique » ; M. Foucault, « Non au sexe roi », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 200, p. 266.

[83] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 285-286.

discours, car sa philosophie ne s'est jamais proposée de décrire la réalité, mais de la faire, de la traverser, de la modifier. Ses analyses elles-mêmes sont d'ailleurs, d'une certaine façon, excessives, se redoublant toujours à l'intérieur de soi : Foucault y tisse d'un bout à l'autre des jeux de reprise et de dialogue critique ; il construit souvent son discours selon une succession ironique de scènes ; les thématiques des textes publiés sont reprises dans une autre tonalité par les écrits « d'occasion » – entretiens et articles –, puis d'une autre façon encore par les cours au Collège de France. Et toutes ces formes de parole font partie intégrante de la pensée de Foucault, en réactivant de différentes manières la même exigence de problématiser le réel à travers sa répétition/réfraction. En ce sens la pensée foucaldienne est un *theatrum* de la philosophie, où le caractère fictionnel, précisément à cause de sa force d'altération, joue comme une danse créative dans la trame du réel. La paradoxale « œuvre » de Foucault – œuvre centrifuge et ouverte[84], œuvre sans auteur[85] –, n'existe que comme son propre double : un grand théâtre des discours et des corps au sein duquel se met en scène une parodie critique et innovatrice de l'actualité. Dans ses dramatiques puissantes, fictions critiques et créatrices, elle « se ré-enchaîne avec les grandes œuvres qui ont changé pour nous ce que signifie penser »[86].

[84] Qu'il nous soit permis de renvoyer à nos articles : A. Sforzini, « L'œuvre en quête de l'auteur. Michel Foucault et les enjeux de la critique », dans B. Petey-Girard, M.-E. Plagnol (éd.), *Première œuvre, dernière œuvre : écarts d'une écriture*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 91-111 ; « Michel Foucault entre histoire et fiction », in *Imagination et Histoire : enjeux contemporains*, M. Devigne, M. Martinat, P. Mounier, M. Panter (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 29-38.

[85] Cf. M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 69, p. 817-849.

[86] G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Éd. De Minuit, 1986 [2004], p. 128.

2. Une philosophie-théâtre. Résonances Foucault-Deleuze

Ariane s'est pendue. Ainsi commence le récit philosophique que Foucault consacre en 1969 à *Différence et répétition* de Gilles Deleuze[1]. La jeune fille de Minos, désespérant de revoir un jour Thésée sortir du labyrinthe, se donne la mort ; maîtresse du cycle de l'identique, ayant échoué dans son dessein de lier et de faire revenir à soi son amant, elle se pend « au fil amoureusement tressé de l'identité, de la mémoire et de la reconnaissance ». Le héros athénien en même temps s'enfonce dans son égarement et se perd joyeusement dans les méandres de l'indissocié et du disparate. « Corridors, tunnels, caves et cavernes, fourches, abîmes, éclairs sombres, tonnerres d'en dessous : il s'avance, boîte, danse, bondit »[2], dans un mouvement qui n'a plus rien de l'entreprise victorieuse contre le monstre horrible et cruel, le Minotaure, mais devient plutôt une dissolution dans le royaume de celui qui, étant à la fois homme et animal, prince et créature infernale, taurine, marque l'impossibilité de toute identité et traîne le héros dans les spirales de sa perversion, de « son extrême distorsion ». Le Minotaure se transforme en Dionysos, dieu de l'indistinct, de la perte de soi, de l'ivresse. Le dieu bachique n'est pas le sauveur d'Ariane à Naxos, il est l'abîme de l'errance de Thésée : « Dionysos masqué, Dionysos déguisé, indéfiniment répété. Le fil célèbre a été rompu, lui qu'on pensait si solide ; Ariane a été abandonnée un temps plus tôt qu'on ne le croyait : et toute l'histoire de la pensée occidentale est à récrire »[3].

Or en quoi cette narration allusive, lyrique, cette fiction mythologique imaginée par Foucault pourrait-elle recéler la portée philosophique du texte deleuzien ? Comment la pendaison d'Ariane entraînerait-elle, selon l'affirmation de Foucault lui-même, une *réécriture* de la pensée occidentale ? Dans un compte-rendu qui est en réalité un hommage à son ami et collègue, Foucault met en scène celle qui est à ses yeux l'opération fondamentale de la nouvelle philosophie deleuzienne : la rupture de la pensée dominante et dominatrice de l'identité et de l'unité, vers l'affirmation de figures anarchiques, de mouvements différentiels, de subjectivités dérivées et multiples. La fin d'Ariane se consume dans l'éclatement radieux des déplacements, dans la danse des simulacres et des différences. « La pensée n'est plus un regard ouvert sur des formes claires et bien fixées dans leur identité ; elle est geste, saut, danse, écart extrême, obscurité tendue. C'est la fin de la philosophie (celle de la représentation). *Incipit philosophia*

[1] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 64, p. 795-799 ; sur G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*

[2] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 795.

[3] *Ibid*., p. 796.

(celle de la différence) »[4]. Sous les traits de cette *philosophia* on reconnaît facilement des éléments de subversion que Foucault attribuait dans les années soixante au langage littéraire – la répétition qui fait différence, les jeux de masques, les gestes de dissolution incontrôlés des formes identitaires. Il est donc clair que la fable d'Ariane est aussi une réflexion de la part de Foucault sur sa propre pensée, prenant le visage des personnages et de l'écriture deleuziens[5]. L'implosion du labyrinthe crétois invente une nouvelle forme de discours philosophique – la pensée de Deleuze pour Foucault, la pensée de Foucault croisant et réélaborant les textes deleuziens : une *philosophie-théâtre*.

> Je m'en rends compte, ma fable ne rend pas justice au livre de Deleuze. Il est bien autre chose que le énième récit du commencement et de la fin de la métaphysique. Il est le théâtre, la scène, la répétition d'une philosophie nouvelle : sur le plateau nu de chaque page, Ariane est étranglée, Thésée danse, le Minotaure rugit et le cortège du dieu multiple éclate de rire. Il y a eu (Hegel, Sartre) la philosophie-roman ; il y a eu la philosophie-méditation (Descartes, Heidegger). Voici, après Zarathoustra, le retour de la philosophie-théâtre ; non point réflexion sur le théâtre ; non point théâtre chargé de significations. Mais philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais[6].

Foucault résume la nouveauté du discours deleuzien par le moyen de la conceptualité théâtrale, en raison de sa portée critique : le théâtre, ses répétitions perpétuellement réactivées, ses effets d'illusion, ses masques et ses personnages, ses mouvements créateurs, déplacent et minent l'espace de la représentation et de la conscience souveraine, des dialectiques et des téléologies[7]. Comme on l'a déjà montré à travers les premiers travaux de Foucault, il existe une force philosophiquement agitatrice du théâtre, lorsqu'il devient une mise en question des formes

---

[4] *Ibid*., p. 797.

[5] Cf. F. Gros, « Le Foucault de Deleuze : une fiction métaphysique », *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, p. 53-63. Cf. aussi P. Macherey, « Foucault avec Deleuze. Le retour éternel du vrai », *Revue de synthèse*, n° 2, avril-juin 1987, p. 277-285.

[6] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 797.

[7] On ne prendra ici en compte que la question du *theatrum philosophicum* telle qu'elle a été posée par Foucault, et dans le but de questionner les analyses foucaldiennes. La problématique du rapport de Deleuze au théâtre excède évidemment les limites de ce travail et mériterait une réflexion autonome. Pour une première bibliographie de référence à ce sujet, cf. G. Deleuze, *Un manifeste de moins*, in C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions*. *Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Éd. de Minuit, 1979 ; L. Cull (éd.), *Deleuze and performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009 ; L. Cull, *Theatres of immanence : Deleuze and the ethics of performance* ; Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2012 ; I. Jude, *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie : la méthode de dramatisation*, Mons, Les Éditions Sils Maria, 2013 ; J.-F. Chevallier, *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2015. Cf. aussi la thèse de Flore Garcin-Marrou, *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir*, sous la direction de D. Guénoun, Université Paris-Sorbonne – Paris IV, 2011.

établies du discours et de leurs rapports avec sujets et objets de connaissance. C'est la force qui fait de la scène le lieu d'un décrochage pour la pensée à travers les jeux de réfraction, duplication et multiplication de la réalité et des subjectivités. Pour reprendre et paraphraser une expression foucaldienne de 1984, qui se trouve dans le célèbre essai consacré aux Lumières, le théâtre comme philosophie nouvelle est une manière de penser le « jeu de la liberté avec le réel pour sa transfiguration »[8]. Il questionne les limites d'une configuration de pensée, en brouille les lignes de force. C'est précisément cette philosophie-théâtre que nous avons cherché à retrouver depuis le début de notre travail à la fois dans les plis et au centre du discours de Foucault, suivant l'hypothèse qu'elle en représenterait le moteur critique ; c'est à travers cette philosophie mise en scène que nous essaierons de parcourir ses analyses sur les dispositifs de pouvoir et de vérité, en prenant comme fil conducteur méthodologique les mots que Foucault lui-même écrit à propos de *Différence et répétition* : « non point réflexion sur le théâtre ; non point théâtre chargé de significations. Mais philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit jamais ».

Or isoler le concept de philosophie-théâtre et l'utiliser pour traverser les analyses foucaldiennes risque sans doute de faire glisser l'un sur l'autre deux discours nettement irréductibles comme ceux de Foucault et Deleuze. Pour ne souligner ici que le point de distinction majeur, Foucault, à la différence de Deleuze, travaille à partir d'une perspective qui abandonne toute conceptualité métaphysique anhistorique pour se faire radicalement historique, et radicalement politique dans cette historicité. Mais cette différence, certes énorme, n'empêche pas qu'on puisse retrouver dans les textes de Foucault sur Deleuze des instruments intéressants et puissants pour relire, à travers le théâtre, un élément qui est propre à la démarche foucaldienne dans toute sa complexité et hétérogénéité : le désir de pousser jusqu'à leurs limites les cadres philosophiques traditionnels perçus comme désormais inopérants. Il faut alors comprendre comment Foucault détaille à travers le théâtre la puissance révolutionnaire de la pensée deleuzienne, pour pouvoir comprendre comment il reprendra à son compte la force subversive de la scène dans ses analyses des jeux politiques de vérité. Commençons par le texte « Ariane s'est pendue ». Il est possible de lire ce petit article foucaldien, de comprendre les éléments fondamentaux de la philosophie-théâtre des différences que Foucault y décrit, selon trois axes : le mouvement d'*extra-moralisation* de la pensée ; la centralité de la notion d'*intensité* ; l'*actualisation* éthique de la philosophie, l'idée d'un travail philosophique qui assume la force d'un geste de liberté dans l'espace de son présent.

Le premier caractère que Foucault reconnaît à la nouvelle philosophie deleuzienne est en

[8] M. Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », art. cit., p. 1390.

effet celui d'une sortie de l'illusion, typique de la dialectique depuis le Socrate platonicien, consistant à poser que l'unité de la pensée, sa valeur morale et sa portée de vérité sont trois éléments indissociables. « Vertu égale savoir ; on ne pèche que par ignorance ; l'homme vertueux est heureux »[9], selon la célèbre affirmation nietzschéenne que nous avons déjà reprise et qui se retrouve aussi dans les notes de lecture du jeune Foucault. La pensée n'a pu tolérer sa cruauté essentielle, son arrachement au vide de la mort et de l'absence de sens, qu'en oubliant cette violence grâce au « voile de Maya » de l'unification et de la moralisation de la vérité : le vrai est un et unique, et sa découverte éclaire l'esprit humain depuis ses premières expressions, depuis le bon sens commun jusqu'aux plus hauts degrés de la science. Deleuze (en réactivant évidemment un certain Nietzsche) a eu pour Foucault le mérite de renverser dans la pensée les « valeurs de la lumière » :

> Le voile se déchire : ce voile, c'est l'image que la pensée s'était formée d'elle-même et qui lui permettait de supporter sa propre dureté. On croyait, on disait : la pensée est bonne (à preuve : le bon sens, dont elle a droit et devoir de faire usage) ; la pensée est une (à preuve, le sens commun) ; elle dissipe l'erreur, en entassant grain par grain la moisson des propositions vraies (la belle pyramide, finalement, du savoir...). Mais voilà : libérée de cette image qui la lie à la souveraineté du sujet (qui l'«assujettit» au sens strict du mot), la pensée apparaît ou plutôt s'exerce telle qu'elle est : mauvaise, paradoxale, surgissant involontairement à la pointe extrême des facultés dispersées ; devant s'arracher sans cesse à la stupéfiante bêtise ; soumise, contrainte, forcée par la violence des problèmes ; sillonnée, comme par autant d'éclairs d'idées distinctes (parce que aiguës) et obscures (parce que profondes)[10].

Deleuze a libéré la pensée de ses contraintes morales, ce qui ne veut pas dire qu'elle devient immorale, mais qu'elle retrouve son espace proprement extra-moral, au sens nietzschéen[11] : les valeurs ne préexistent pas à la pensée ; elles en sont le résultat et l'effet – conséquences d'une pensée conçue non pas comme royaume incontesté de la vérité mais comme geste, écart, sottise, imposition, violence. « Si, justement, on laissait jouer la volonté mauvaise ? Si la pensée s'affranchissait du sens commun et ne voulait plus penser qu'à l'extrême pointe de sa singularité ? Si, plutôt que d'admettre avec complaisance sa citoyenneté dans la *doxa*, elle

[9] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit*., p. 88.

[10] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 797.

[11] Cf. en particulier F. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. I.2, trad. J.-L. Backes, M. Haar, M. B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975 ; *La généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, trad. J. Gratien, I. Hildenbrand, Paris, Gallimard, 1971, p. 213-347.

pratiquait méchamment le biais du paradoxe ? »[12].

« Vient alors le moment d'errer »[13]. Dans l'espace immense et indéfini qui s'ouvre pour la pensée une fois l'illusion de la moralité du vrai déchirée (espace où Leibniz côtoie Cuvier et Carnot, Kant et sa loi morale le sang qui gronde des documents de l'histoire pénale), éclatent dans le texte deleuzien la différence et la répétition, que Foucault suggère de lire à travers la notion d'intensité, contre les rêves métaphysiques de la représentation, du sujet et de l'origine. Là où la pensée traditionnelle cherche des correspondances et des adéquations, l'intensité retrouve la multiplicité sauvage comme différence des différences, l'impossible *mimêsis*, la prolifération de simulacres ne renvoyant plus à rien au-delà d'eux-mêmes (les pipes de Magritte, les Marilyn de Warhol[14]…). Là où les philosophies de la conscience retrouvent une identité commune, elle fait ressortir les « mille petits sujets larvaires, mille petits moi dissous, mille passivités et fourmillements »[15]. Là où la métaphysique ramène les phénomènes à une source originaire d'être et de sens, elle laisse se répandre l'hétérogénéité et les « coups de dés » d'une pensée nomade, disparate. La répétition, copie sans origine, contre les catégories d'une logique représentative[16] ; les formes dérivées et plurielles d'individualisation contre le Sujet-souverain ; l'ambigu foisonnement, la négation affirmative et sans contradiction contre le mythe du Même. La danse de l'intensité fend comme une flèche tout ce qui se pose comme loi auto-évidente pour la pensée et modèle de moralisation. Elle empêche de rendre les différences homogènes par un échelonnement selon des degrés mesurables[17]. Elle pervertit le sens commun[18], subvertit l'ordre

[12] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit.

[13] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 797.

[14] Dans un texte inédit sur le « Marilyn Diptych » de Andy Warhol [1962], remontant probablement à la même période que les articles sur Deleuze, Foucault affirme : « Le "tableau" au sens classique du terme, c'est une série de séries où les différences sont maîtrisées, classées, hiérarchisées, nivelées et rendues constantes. Le diptyque de Warhol, c'est bien lui aussi une série de séries, mais où les différences sont sauvages, c'est-à-dire non point subordonnées à une unité, mais laissées en suspens dans des différences de différences » ; boîte LIII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[15] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 797.

[16] « Un instant encore, laissons valoir le tableau de la représentation. À l'origine des axes, la ressemblance parfaite ; puis s'échelonnant, les différences, comme autant de moindres ressemblances, d'identités marquées ; la différence s'établit lorsque la représentation ne présente plus tout à fait ce qui avait été présent, et que l'épreuve de la reconnaissance est tenue en échec. […] Les catégories régentent le jeu des affirmations et des négations, fondent en droit les ressemblances de la représentation, garantissent l'objectivité du concept et de son travail ; elles répriment l'anarchique différence, la répartissent en régions, délimitent ses droits et lui prescrivent la tâche de spécification qu'elles ont à accomplir parmi les êtres. Les catégories, on peut les lire d'un côté comme les formes *a priori* de la connaissance ; mais de l'autre, elles apparaissent comme la morale archaïque, comme le vieux décalogue que l'identique imposa à la différence. Pour affranchir celle-ci, il faut inventer une pensée a-catégorique » ; M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 957, 959.

[17] « On s'est toujours refusé en Occident à penser l'intensité. La plupart du temps, on l'a rabattue sur le mesurable et le jeu des égalités ; Bergson, lui, sur le qualitatif et le continu. Deleuze la libère maintenant par et dans une pensée qui sera la plus haute, la plus aiguë et la plus intense » ; M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 798.

des ressemblances et des analogies. « Il faut penser la pensée comme irrégularité intensive. Dissolution du moi »[19]. Deleuze découvre un être intensif et univoque, qui se dit de la même manière pour toutes les différences mais *seulement* pour des différences, sans présupposer un fond essentiel ou une unité substantielle[20]. Et pour nommer cette pensée de l'intensité et de l'univocité ontologique Foucault utilise l'image d'un grand *théâtre* où les différences – simulacres rompant l'espace entre le Même et l'Autre – se répètent indéfiniment. « Le livre de Deleuze, c'est le théâtre merveilleux où se jouent, toujours nouvelles, ces différences que nous sommes, ces différences que nous faisons, ces différences entre lesquelles nous errons »[21].

Or la joyeuse affirmation du différent que Foucault retrouve dans le texte deleuzien ne doit pas nous tromper. Ce « théâtre merveilleux » n'est aucunement facile à concevoir ou à réaliser. Récusée pendant des siècles par la philosophie, la réactivation de la notion d'intensité aujourd'hui constitue un véritable bouleversement pour la pensée, contestant à la fois Aristote et Hegel, Descartes et Husserl, Platon non moins que Heidegger. On pourrait donc se demander pourquoi s'adonner avec tant de gaîté et de passion à cette entreprise complexe et au fond dangereuse de révolution de notre regard sur le monde. Pourquoi s'attaquer de cette manière à la tradition, pourquoi retrouver dans la répétition des différences et dans la différence des répétitions la nécessité d'une philosophie nouvelle – dont Deleuze est le héraut mais dans laquelle Foucault, tout en la décrivant, retrouve le double philosophique de son propre visage ? La réponse se trouve dans la force que cette pensée peut jouer vis-à-vis de l'actualité dont elle est à la fois le produit et le questionnement. On l'a déjà vu, la nécessité de rompre avec la philosophie académique est pour Foucault bien concrète, enracinée dans ses expériences existentielles et son contexte social et politique. Deleuze partage avec Foucault la même actualité historique de la pensée et les mêmes exigences face à cette contemporanéité (bien que les formes et les contenus des questionnements avancés par ces penseurs pour leur présent ne soient absolument pas réductibles l'un à l'autre, il est important de le répéter). Laisser émerger différences et répétitions dans l'éclat des intensités, c'est alors, pour Foucault lecteur de Deleuze, une manière de reconnaître que l'espace de la pensée est *déjà* devenu quelque chose de nouveau, que les philosophies traditionnelles ne sont sans doute plus en mesure de comprendre et

[18] « Pervertissons le bon sens, et faisons jouer la pensée hors du tableau ordonné des ressemblances ; elle apparaît alors comme une verticalité d'intensités ; car l'intensité, bien avant d'être graduée par la représentation, est en elle-même une pure différence : différence qui se déplace et se répète, différence qui se contracte ou s'épanouit, point singulier qui resserre ou desserre, en son événement aigu, d'indéfinies répétitions » ; M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 957.

[19] *Ibidem*.

[20] « L'être, c'est le revenir de la différence, sans qu'il y ait de différence dans la manière de dire l'être » ; *ibid*, p. 960.

[21] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 799.

d'affronter. Et que l'élaboration de formes inédites de réflexion est la seule manière pour répondre activement à ces changements. On reconnaît ici l'une des préoccupations fondamentales du travail de Foucault : il faut faire de son présent un *problème.* « Quelle est la réponse à la question ? Le problème. Comment résoudre le problème ? En déplaçant la question. […] Il faut penser problématiquement plutôt que d'interroger et de répondre dialectiquement »[22]. Il faut « contaminer » la pureté de la philosophie[23], pour affronter les défis éthiques que le présent nous pose. Il faut théâtraliser le discours philosophique pour qu'il soit encore pour nous une ressource et non pas la cristallisation dans des éruditions mortes ou l'asservissement aux idéologies dominantes. La philosophie-théâtre devient ainsi un instrument précieux et unique de liberté[24]. « Une nouvelle pensée est possible ; la pensée, de nouveau, est possible »[25].

> Penser l'intensité […] c'est *se rendre libre pour penser et aimer* ce qui, dans notre univers, gronde depuis Nietzsche ; différences insoumises et répétitions sans origine qui secouent notre vieux volcan éteint ; qui ont fait éclater depuis Mallarmé la littérature ; qui ont fissuré et multiplié l'espace de la peinture (partages de Rothko, sillons de Noland, répétitions modifiées de Warhol) ; qui ont définitivement brisé depuis Webern la ligne solide de la musique ; qui annoncent toutes les ruptures historiques de notre monde. Possibilité enfin donnée de penser les différences d'aujourd'hui, de penser aujourd'hui comme différence des différences. […] Théâtre de maintenant[26].

Il n'est alors pas étonnant que le deuxième article que Foucault consacre à l'œuvre de Deleuze, en 1970 (article déjà évoqué dans l'analyse d'« Ariane s'est pendue », publié un an

---

[22] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 958-959.

[23] « Il y a aujourd'hui une réflexion philosophique extrêmement riche dans un champ qui ne faisait pas partie auparavant de la réflexion philosophique. Les ethnologues, les sociologues, les psychologues commettent des actes philosophiques. Le savoir s'est démultiplié. Le problème philosophique contemporain est de cerner le savoir à l'extrême de lui-même, de définir son propre périmètre » ; M. Foucault, « Michel Foucault et Gilles Deleuze veulent rendre à Nietzsche son vrai visage », texte n° 41, in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, p. 580. Deleuze dira, en 1993 : « Comment la philosophie, une vieille personne, s'alignerait-elle avec des jeunes cadres dans une course aux universaux de la communication pour déterminer une forme marchande du concept, MERZ ? Certes, il est douloureux d'apprendre que "Concept" désigne une société de service et d'ingénierie informatique. Mais plus la philosophie se heurte à des rivaux impudents et niais, plus elle les rencontre en son propre sein, plus elle se sent d'entrain pour remplir la tâche, créer des concepts, qui sont des aérolithes plutôt que des marchandises. Elle a des fous rire qui emportent ses larmes » ; Cf. G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, *op. cit*., p. 16.

[24] « Le théâtre de la philosophie est peut-être précisément celui-là, qui affronte l''‘insupportable à penser'' et y trouve les raisons mêmes de la pensée, qui assigne au philosophe non la fonction de chien de garde du sens commun mais la difficile épreuve d'une élaboration de la différence rendue à sa totale nudité : devoir éthique sans nul doute, auquel Foucault – Foucault lecteur de Deleuze, Foucault lu à travers Deleuze – donnera, bien des années plus tard, le beau visage grave de la *déprise* » ; J. Revel, « Foucault lecteur de Deleuze : de l'écart à la différence », in *Critique*, n° 591-592, 1996, p. 735.

[25] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 966.

[26] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 798-799 ; nous soulignons.

auparavant), s'intitule précisément : « Theatrum philosophicum »[27]. Il s'agit d'un texte riche, complexe, où Foucault reprend et développe plus longuement son analyse de l'ouvrage deleuzien de 1968, *Différence et répétition*[28], en le mettant en relation avec *Logique du sens*, sorti en 1969. Encore une fois, le théâtre est convoqué en tant qu'image et emblème d'une pensée nouvelle – la pensée qui « de nouveau, est possible » : a-catégoriale, univoque, différentielle, redoublante, anti-représentative. Et le discours de Foucault lui-même se fait effectivement théâtre de cette nouvelle pensée deleuzienne : il construit un langage « rhizomatique », proliférant dans des formes horizontales et arborescentes, littérairement et ontologiquement dense, pour *mimer* une philosophie qui dans cette immanence foisonnante, dans cette horizontalité multiple, accepte le pari de relire d'une manière créative son propre présent. Sans avoir la prétention d'épuiser les contenus de ce difficile texte foucaldien sur Deleuze, on propose de le lire « scéniquement » à travers trois groupes de personnages : Platon (ou mieux, une certaine conception du platonisme que la philosophie deleuzienne se proposerait de « renverser »), les épicuriens et les stoïciens. À ces trois pôles, à ces trois « masques philosophiques » qui jouent d'ailleurs contre les piliers de la philosophie traditionnelle en Occident – la métaphysique, la dialectique, la philosophie de la conscience et la pensée de l'Être : Aristote, Hegel, Descartes et Heidegger –, il est possible d'associer (à partir surtout de la lecture de *Logique du sens*) trois concepts essentiels pour comprendre l'importance de la philosophie-théâtre : le simulacre, le fantasme, l'événement.

Commençons, comme toute philosophie le fait, par Platon, le Père de la pensée occidentale. Mais un père intolérable et castrateur, que les philosophes essaient de « tuer » depuis plus de vingt-trois siècles. À partir de Deleuze, Foucault se demande si on ne pourrait pas, au fond, définir par philosophie précisément toute tentative, plus ou moins explicite, plus ou moins réussie, pour sortir de l'ombre platonicienne, pour « renverser le platonisme » : « toutes les philosophies, espèces du genre "antiplatoniacées" ? Chacune commencerait en articulant le grand refus ? Elles se disposeraient toutes autour de ce centre désiré – détestable ? »[29]. Or selon Foucault il faut lire cet « écart platonicien » constitutif de la philosophie dans un sens différentiel : il ne s'agit pas tant de voir sous quels angles chaque philosophie reprend et / ou critique Platon, mais quels effets de relecture et de déplacement son mouvement opère par

[27] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit.

[28] Dans son journal intellectuel, en 1970, Foucault consacre plusieurs pages à une analyse très détaillée de *Différence et répétition*, texte qui représentait évidemment à ses yeux une véritable nouveauté philosophique à étudier et s'approprier. Il est essentiel pour notre discours que cette importance de l'ouvrage deleuzien passe par la question du théâtre philosophique. Le 7 août 1970 Foucault écrit : « La philosophie : ni la contourner, ni la détourner, ni remonter en deçà, ni en sortir par la désinvolture du positivisme, mais comme dans un théâtre on y voit comme des scènes, avec des récréations de mises en scène. D'où la répétition différente » ; boîte XCI, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[29] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 944.

rapport à Platon lui-même, comment le discours « autre » de tout philosophe, ses reprises, ses circulations libres sont à la fois absents et dérivés au sein de la « série platonicienne », et de quelle manière ce rapport en même temps excessif et défaillant se met en place. Se dessine ainsi une sorte d'histoire scénique et psychanalytique de la philosophie : « une histoire générale de la philosophie qui serait une fantasmatique platonicienne, non point une architecture des systèmes »[30].

À l'intérieur de cette « fantasmatique platonicienne », Deleuze occupe une place tout à fait spécifique, qui permet de faire apparaître l'opération fondamentalement *morale* de la philosophie de Platon. Les textes deleuziens analysés par Foucault donnent en effet une lecture stratégiquement orientée de la pensée platonicienne ; ils mettent en lumière le fait que la question centrale pour Platon n'est pas la division des espèces de la pensée, le repérage, grâce à la méthode dialectique, des grandes catégories ontologiques et logiques de l'être – « homme », « animal », « chasseur », « cuisinier », « cordonnier » etc. Il s'agit plutôt de se demander quel est le vrai référent de ces catégories, quelle est leur identité authentique, leur *essence* : comment on peut véritablement distinguer le vrai cuisinier du cuisinier « par accident », l'être authentique de l'être apparent, et quelle relation à la fois d'identité et d'altérité chaque réalisation concrète d'une essence entretient avec son cœur d'idéalité et de vérité. En d'autres termes, Platon se met à la recherche non pas des critères pour distinguer le vrai et le faux, la vérité et l'erreur, mais d'une mesure de *pureté* pour la vérité. Il recherche ce qui rend la Vérité idéale, l'Idée une et éternelle par rapport à quoi toute forme diminuée et incarnée du vrai doit être éprouvée. Il fonde le mythe de la vérité comme lumière unique et sans tâche, qu'il faut savoir reconnaître et distinguer de la pléthore des faux-semblants, des fantômes, des mimes.

L'opération critique deleuzienne, son « renversement » platonicien, jouent alors précisément sur le brouillage de ce désir d'une vérité pure. Il ne s'agit aucunement de revendiquer les droits de l'apparence – on resterait alors dans le même schéma de dualité vrai-faux ; réel-apparent inauguré par Platon (Nietzsche l'a parfaitement montré). Il faut plutôt miner la consistance ontologique de la réalité et de la vérité à travers la prolifération des usurpateurs et des doubles du vrai, des mauvaises ombres, « tous ces rusés qui simulent et clabaudent à la porte »[31]. Les sophistes défient Socrate et l'entraînent dans leurs jeux agonistiques de l'imitation et de la simulation. Deleuze ouvre la porte aux *simulacres*, dans un geste qui – répétant l'idéalisation et l'exclusion platoniciennes – est proprement moral : découronner la souveraineté de la vérité, renverser l'authenticité dans la dissémination sauvage, ironique, déformante des

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibid*., p. 945.

copies, dissoudre la pureté de l'essentiel dans l'infime réalité de l'accident – revendiquer l'existence grimaçante de la moindre singularité contre la noble royauté de l'Être. Dessin d'un programme de recherche que l'on ne sera pas étonné de retrouver tout au long des cours foucaldiens au Collège de France, il faut donc suivre dans l'histoire de la philosophie ce fil différentiel deleuzien : opposer aux prétentions de transcendance de la métaphysique platonicienne les vies autres et subversives des sophistes, des épicuriens, des stoïciens, des cyniques.

> Subvertir le platonisme, c'est le prendre de haut (distance verticale de l'ironie) et le ressaisir dans son origine. Pervertir le platonisme, c'est le filer jusqu'en son extrême détail, c'est descendre (selon la gravitation propre à l'humour) jusqu'à ce cheveu, cette crasse sous l'ongle qui ne méritent point l'honneur d'une idée ; c'est découvrir par là le décentrement qu'il a opéré pour se recentrer autour du Modèle, de l'Identique et du Même ; c'est se décentrer par rapport à lui pour jouer (comme dans toute perversion) des surfaces d'à côté. L'ironie s'élève et subvertit ; l'humour se laisse tomber et pervertit. Pervertir Platon, c'est se décaler vers la méchanceté des sophistes, les gestes mal élevés des cyniques, les arguments des stoïciens, les chimères voltigeantes d'Épicure. Lisons Diogène Laërce[32].

Laissons alors parler le deuxième masque du théâtre deleuzien : Épicure et ses simulacres, les « *fantasmes* » incorporels qui percent les corps et transportent de l'un à l'autre figures et qualités, sensations et idées, odeurs, sons, désirs, peurs. Le monde du Jardin se compose d'émissions et d'effets épidermiques, de profils flottants, de sens diffus : affranchi des rêves d'un être profond et originaire, émerge le jeu mouvant des reflets et des surfaces. La réalité épicurienne est donc elle aussi métaphysique, si l'on conçoit la métaphysique dans un sens « contre-platonicien » : non pas comme la dénonciation du sensible en tant que royaume de l'égarement, dont les Idées seraient la mesure inatteignable de perfection, mais comme la capacité intrinsèque aux corps de se transformer, de communiquer réciproquement, de se construire selon des images et des plaisirs, de jouer sur les lignes du temps et de l'extériorité, de multiplier leurs espaces de sensibilité et de « topologiser » leur propre corporéité selon des rapports variables – en bref, de vivre leur matérialité au niveau de l'incorporel [33] « fantasmatique » comme puissance concrète de mouvement, déplacement et transfiguration. Le fantasme a donc une valeur capitale pour la nouvelle pensée deleuzienne (relue par Foucault) : il

[32] *Ibid*., p. 946.

[33] Sur ce concept d'incorporel, cf. E. Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, A. Picard, 1908 [2e éd. Paris, Vrin, 1928]. Sur l'usage de la notion d'incorporel chez Foucault, cf. Ph. Chevallier, *Michel Foucault et le christianisme*, Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 23-25.

incarne la force d'une interprétation de la réalité selon la logique du simulacre, libérant les corps « du dilemme vrai-faux, être-non-être (qui n'est que la différence simulacre-copie répercutée une fois pour toutes) », pour « les laisser mener leurs danses, jouer les mimes, comme des "extra-êtres" »[34].

Il est nécessaire de récuser les tentations de « symptômatologiser » le fantasme (chercher derrière lui une vérité plus profonde dont il serait le signe) ou de le « phénoménologiser »[35] (le reconstruire à partir de ses perceptions multiples selon des formes et des lignes de force permanentes et cohérentes). Le fantasme révèle la liberté de penser en dehors du spectre de l'illusion, de la tyrannie de la vérité comme Loi[36]. Dans la dimension de l'« extra-être », se joue une philosophie de la dispersion et de la simulation : « une métaphysique où il n'est plus question de l'Un-Bon, mais de l'absence de Dieu, et des jeux épidermiques de la perversité. Dieu mort et la sodomie, comme foyers de la nouvelle ellipse métaphysique »[37]. Et la raison pour laquelle le théâtre, avec la psychanalyse, devient le lieu par excellence pour penser et inventer cette métaphysique deleuzienne du fantasme – un théâtre philosophique qui « n'est pas mémoire, reconnaissance, recognition, mais épreuve de sélection / la philosophie fêlée […] le théâtre des multiplicités s'opposant au théâtre de la représentation »[38] – est évidente. Le théâtre est surtout le lieu et l'instrument à travers lequel Foucault (très critique par rapport à la scène psychanalytique) pensera, dans le sillage de Deleuze, sa propre ontologie fantasmatique, sa propre philosophie-*theatrum*, que l'on pourrait décrire (et dont on essaiera par la suite de montrer les développements historiques) comme une ontologie de l'actualité à travers la puissance de subversion de la fiction critique. Freud et Artaud entrent en scène – les corps d'Artaud brisant

[34] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 947.

[35] « *Logique du sens* peut se lire comme le livre le plus éloigné qui se puisse concevoir de la *Phénoménologie de la perception* : ici, le corps-organisme était lié au monde par un réseau de significations originaires que la perception des choses mêmes faisait lever. Chez Deleuze, le fantasme forme l'incorporelle et impénétrable surface du corps ; et c'est à partir de tout ce travail à la fois topologique et cruel que quelque chose se constitue qui se prétend organisme centré, distribuant autour de lui l'éloignement progressif des choses » ; *ibid*., p. 947.

[36] Dans le texte inédit sur « Marilyn Diptych » de Warhol, Foucault donne cette autre définition du fantasme, identifié au sourire de Marilyn : « Le sourire de Marilyn, c'est bien le "sens" du diptyque : mais non pas du tout comme superposition naturelle ou factice d'un signifiant et d'un signifié (effectuation de celui-ci dans celui-là, ou renvoi à partir de celui-là vers celui-ci), mais comme décalage et séparation entre le signifiant et le signifié tous deux excédentaires mais de part et d'autre de la ligne droite du temps. Sens séparé en deux segments asymétriques et qui fait allusion d'une part à un signifié qui viendrait se loger dans son excédent, et de l'autre à un signifiant qui viendrait fixer solidement et assurer ce signifié fluide. Cet élément absent et toujours déplacé par lequel il y a un effet de sens, c'est le fantasme. […] Comme répétition toujours différente d'un effet de sens (le sourire) qui est produit par un élément absent et toujours déplacé, cette série de visages est au sens strict un non-sens. Sens et non-sens se trouvent coextensifs l'un à l'autre. Sens d'un sourire et non-sens de sa répétition. Sens de cette répétition (toujours différente) des visages et non-sens du sourire qui chaque fois se produit comme événement singulier » ; boîte LIII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France. Dans la marge du manuscrit, Foucault ajoute : « non sens et signe ambigu » – référence à G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 141.

[37] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 948.

[38] Boîte XCI [note du 7 août 1970], Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

l'intériorité freudienne.

> Cette série du simulacre affranchi s'effectue ou se mime sur deux scènes privilégiées : la psychanalyse, qui, ayant affaire à des fantasmes, devra bien être entendue un jour comme pratique métaphysique ; et le théâtre, le théâtre multiplié, polyscénique, simultané, morcelé en scènes qui s'ignorent et se font signe, et où sans rien représenter (copier, imiter) des masques dansent, des corps crient, des mains et des doigts gesticulent. Et, en chacune de ces deux nouvelles séries divergentes (naïveté en un sens remarquable de ceux qui ont cru les « re-concilier », les rabattre l'une sur l'autre, et fabriquer le dérisoire « psychodrame »), Freud et Artaud s'ignorent et entrent en résonance. La philosophie de la représentation, de l'original, de la première fois, de la ressemblance, de l'imitation, de la fidélité se dissipe. La flèche du simulacre épicurien, filant droit jusqu'à nous, fait naître, fait renaître, une « fantasmaphysique »[39].

Platon et les simulacres. Les épicuriens et leurs fantasmes. La troisième notion convoquée par Foucault dans « Theatrum philosophicum » pour mettre en œuvre la nouvelle philosophie deleuzienne (et sa propre pensée se reflétant en elle) est celle d'*événement*[40], dont les personnages et les masques sont les stoïciens – et l'on voit donc Deleuze « mettre en scène tour à tour Épicure et Zénon, ou Lucrèce et Chrysippe »[41]. Or la notion d'événement, dont les stoïciens premièrement ont étudié la logique (« cette fameuse bataille du stoïcisme, la même qui a eu lieu la veille et aura lieu demain, […] jeu indéfini pour les écoles »[42]), est fondamentale pour Foucault dans la construction de la nouvelle méthode généalogique au tournant des années soixante-dix, comme instrument de discontinuité et de dé-subjectivation dans l'histoire : les événements sont des « césures qui brisent l'instant et dispersent le sujet en une pluralité de positions et de fonctions possibles » ; les rapports entre eux forment des séries non-linéaires où règne l'aléa et non pas une intelligibilité profonde de l'histoire. Faire jouer l'événement dans l'analyse historique des discours, c'est « une petite (et odieuse peut-être) machinerie qui permet d'introduire à la racine même de la pensée, le *hasard*, le *discontinu* et la *matérialité.* Triple péril qu'une certaine forme d'histoire essaie de conjurer en racontant le déroulement continu d'une nécessité idéale »[43]. Si l'on veut penser de plus près ce qu'est un événement, on en trouve une définition très claire dans la leçon inaugurale de Foucault au Collège de France (prononcée le 2

[39] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 948.

[40] Cf. F. Zourabichvili, *Deleuze : une philosophie de l'événement*, Paris, Puf, 1994.

[41] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 948.

[42] *Ibid*., p. 949.

[43] M. Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 61.

décembre 1970, un mois seulement après la publication du « Theatrum philosophicum ») :

> L'événement n'est ni substance ni accident, ni qualité ni processus ; l'événement n'est pas de l'ordre des corps. Et pourtant il n'est point immatériel ; c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il est effet ; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recoupement, l'accumulation, la sélection d'éléments matériels ; il n'est point l'acte ni la propriété d'un corps ; il se produit comme effet de et dans une dispersion matérielle. Disons que la philosophie de l'événement devrait s'avancer dans la direction paradoxale au premier regard d'un matérialisme de l'incorporel[44].

Cette conception de l'événement comme puissance incorporelle de la matérialité des corps se retrouve presque au mot près dans l'article « Theatrum philosophicum »[45]. La rencontre de Foucault avec les ouvrages deleuziens est donc sans doute l'un des lieux de son élaboration. Il est pour lui tout d'abord important de se détacher d'une triple reprise contemporaine du concept d'événement : 1. le néopositivisme, qui a réduit l'événement à un état de fait et a dû ainsi le fixer, l'emprisonner dans le corps et sa densité physique, matérielle (« "schizoïdement", il rabattait la surface dans la profondeur ») ; 2. la phénoménologie, qui a détaché l'événement du sens, en l'obligeant soit à se livrer après coup au travail de la recherche et de la constitution du sens, soit à se conformer à un sens déjà constitué, qui serait à retrouver dans les formes du monde (« ou bien le chat qui, avec bon sens, précède le sourire ; ou bien le sens commun du sourire, qui anticipe sur le chat. Ou bien Sartre, ou bien Merleau-Ponty ») ; 3. la philosophie de l'histoire, renfermant l'événement dans un présent qui n'est que l'intervalle formé par la permanence du passé dans son identité et l'anticipation du futur – « il lui faut donc, d'une part, une logique de l'essence (qui la fonde en mémoire) et du concept (qui l'établisse comme savoir du futur), et, d'autre part, une métaphysique du cosmos cohérent et couronné, du monde en hiérarchie »[46]. Ces trois formes philosophiques neutralisent la force de rupture de l'événement,

---

[44] *Ibid*., p. 59-60.

[45] « Penser l'événement pur, c'est lui donner d'abord sa métaphysique. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'elle doit être : non point métaphysique d'une substance qui pourrait fonder tous ses accidents ; non point métaphysique d'une cohérence qui les situerait dans un nexus enchevêtré de causes et d'effets. L'événement – la blessure, la victoire-défaite, la mort – est toujours effet, bel et bien produit par des corps qui s'entrechoquent, se mêlent ou se séparent ; mais cet effet, lui, n'est jamais de l'ordre des corps : impalpable, inaccessible bataille qui tourne et se répète mille fois […]. Les armes qui déchirent les corps forment sans cesse le combat incorporel. La physique concerne les causes ; mais les événements, qui en sont les effets, ne lui appartiennent plus. Imaginons une causalité coudée ; les corps, en se heurtant, en se mêlant, en souffrant, causent à leur surface des événements qui sont sans épaisseur, sans mélange, sans passion, et ne peuvent donc plus être cause : ils forment entre eux une autre trame où les liaisons relèvent d'une quasi-physique des incorporels, de la métaphysique » ; M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 949.

[46] *Ibid*., p. 951.

en le renvoyant aux cercles de la référence objective au monde, de l'ego identitaire, de l'ordre éternel du temps. « Le monde, le moi et Dieu, sphère, cercle, centre : triple condition pour ne pas pouvoir penser l'événement »[47]. La lecture de Deleuze nous permet précisément de sortir de ce triple enfermement pour retrouver toute l'épaisseur anti-représentative, anti-conscientielle et antithéologique / anti-téléologique d'une philosophie de l'événement : ce que la pensée peut faire à la réalité lorsqu'elle se laisse pénétrer par l'imprévu des multiplicités hasardeuses, par les répétitions troublantes des différences[48].

Il est en effet important, une fois retrouvés dans le simulacre, le fantasme et l'événement les éléments opérationnels majeurs de la philosophie-théâtre deleuzienne, de comprendre leur rapport. Or pour Foucault ce rapport se met en œuvre précisément dans le mouvement de la *pensée*. La pensée n'est absolument pas, dans *Logique du sens*, un terme anodin, indiquant l'activité intellectuelle : penser, c'est un geste bien défini qui se détache à la fois de la connaissance (la réduction de l'événement au concept, qui refuse la pertinence de la répétition) et du jugement (la mesure du fantasme à la réalité, la recherche de son origine réelle). La philosophie s'est traditionnellement placée à l'entrecroisement de l'un et de l'autre, en rêvant d'être en même temps science et critique, et repoussant donc à la fois la discontinuité de l'événement et la multitude simulante des fantasmes. Or l'innovation du texte de Deleuze réside pour Foucault dans le refus de l'identification à la connaissance ou au jugement, pour s'ouvrir à la pensée – où penser[49], ce serait accepter les imitations à la fois identiques et différentes, la dissolution des unités, la substitution des logiques universelles avec la singularité qui se répète. Mettant en scène des « masques toujours singuliers qui ne recouvrent rien, simulacres sans dissimulation […], la pensée a pour rôle de produire théâtralement le fantasme, et de répéter en sa pointe extrême et singulière l'universel événement »[50]. Deleuze propose ainsi une pensée pleinement dissociée du sujet comme foyer de significations ainsi que de l'objet comme point de convergence du sens. Il est pour Foucault le véritable philosophe de l'affranchissement des catégories et des formes dans lesquelles s'est jouée jusque-là la théorie philosophique occidentale : en dehors des dualités sujet-monde, vérité-erreur, réalité-apparence, il montre la scène où se déploient « le pensé comme problème (multiplicité de points dispersés) et la pensée

[47] *Ibid*., p. 952.

[48] « Ce sont des petits théâtres qui se jouent, des événements (incorporels) qui se produisent : des sauts, des passages, des blessures, des contradictions, des décontractions. Un grand ruissellement événementiel. Théâtralisation générale » ; boîte XCI [note du 7 août 1970], Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[49] « Penser ne dépend pas d'une belle intériorité qui réunirait le visible et l'énonçable, mais se fait sous l'intrusion d'un dehors qui creuse l'intervalle, et force, démembre l'intérieur. […] Penser, c'est émettre un coup de dés » ; G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 93.

[50] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 952-953.

comme mime (répétition sans modèle) »[51]. Il fait de la pensée un jeu critique d'ombres, de doubles ; il fait du pensé non pas une réalité universellement intelligible mais l'ensemble discontinu et hétérogène des foyers de mise à l'épreuve et de problématisation de cette même pensée[52]. « Pensée-événement aussi singulière qu'un coup de dés ; pensée-fantasme qui ne cherche pas le vrai, mais répète la pensée »[53].

La philosophie-théâtre de Deleuze montre donc à Foucault que la pensée peut et doit se mouvoir « par-delà le vrai et le faux », dans un espace où la vérité est l'affirmation et la position d'un écart plutôt que la reconnaissance d'une convergence et d'une adéquation ; où le sujet qui dit cette vérité est l'acteur de scènes dédoublées et plurielles et non la source d'un sens unique et primordial. Il faut beaucoup de « mauvaise volonté » pour déjouer le jeu de la vérité et de l'erreur, pour sortir d'une pensée catégoriale et se laisser façonner par la ruse puissante du paradoxe. Le philosophe doit s'ouvrir à ce que la philosophie a toujours réfuté comme incompatible avec sa mission intellectuelle : la contradiction, l'hallucination, le sophisme, les faux-semblants, la bêtise même, qui reste à accepter et contempler jusqu'à la mimer et se perdre en elle, comme en lisant les histoires de Bouvard et Pécuchet (« êtres a-catégoriques »), comme face aux boîtes de conserve de Warhol et à leur répétition stupide (« à contempler bien en face cette monotonie sans limites, ce qui soudain s'illumine, c'est la multiplicité elle-même – sans rien au centre, ni au sommet, ni au-delà »[54]). Dans ce théâtre paradoxal, catatonique, la pensée peut véritablement atteindre son but de modification : elle permet de reformuler les rapports qui nous lient à nous-mêmes et au monde. Encore une fois, le *theatrum philosophicum* se confirme être un exercice de liberté, ce qui fascina évidemment Foucault et qu'il essaie de reprendre et de réadapter dans son travail d'analyse historico-philosophique. La pensée vaut la peine d'être pensée si elle est mouvement de « transe »[55], espace événementiel et intensif[56], si elle devient

---

[51] *Ibid*., p. 953.

[52] « La redécouverte, depuis Nietzsche (mais obscurément peut-être depuis Kant), d'une pensée qu'on ne peut réduire à la philosophie parce qu'elle est, plus qu'elle, originaire et souveraine (*archaïque*), l'effort pour faire, à propos de cette pensée, le récit de son imminence et de son recul, de son danger et de sa promesse (c'est Zarathoustra, mais c'est l'expérience d'Artaud, et tout l'œuvre, ou presque, de Blanchot), l'effort pour secouer le langage dialectique qui ramène de force la pensée à la philosophie, et pour laisser à cette pensée le jeu sans réconciliation, le jeu absolument transgressif du Même et de la Différence (c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre Bataille et les dernières œuvres de Klossowski), l'urgence de penser dans un langage qui ne soit pas empirique la possibilité d'un langage de la pensée » ; M. Foucault, « Guetter le jour qui vient », in *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 15, p. 295-296.

[53] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 954.

[54] *Ibid*., p. 962. Cf. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, Les Belles Lettres, 1945.

[55] « Jouant de sa mauvaise volonté, et jouant la mauvaise humeur, de cet exercice pervers et de ce théâtre, la pensée attend l'issue : la brusque différence du kaléidoscope, les signes qui un instant s'illuminent, la face des dés jetés, le sort d'un autre jeu. Penser ne console ni ne rend heureux. Penser se traîne languissamment comme une perversion ; penser se répète avec application sur un théâtre ; penser se jette d'un coup hors du cornet à dés. Et, lorsque le hasard, le théâtre et la perversion entrent en résonance, lorsque le hasard veut qu'il y ait entre eux trois une telle résonance,

problème et changement du regard. Elle a du sens (un sens toujours politique, pour Foucault), si elle travaille sur les marges de la réalité et des corps, entre événements et fantasmes, pour réaliser la possibilité de devenir autre que soi-même. La pensée-théâtre parle donc à Foucault de la possibilité d'une philosophie qui ne s'ordonne pas au vrai, mais en reconstruit les scènes répétées ; qui ne représente pas le monde mais le traverse et le transforme.

> Pensée génitale, pensée intensive, pensée affirmative, pensée a-catégorique – tous des visages que nous ne connaissons pas, des masques que nous n'avions jamais vus ; différence que rien ne laissait prévoir et qui pourtant fait revenir comme masques de ses masques Platon, Duns Scot, Spinoza, Leibniz, Kant, tous les philosophes. La philosophie non comme pensée, mais comme théâtre : théâtre de mimes aux scènes multiples, fugitives et instantanées, où les gestes, sans se voir, se font signe ; théâtre où, sous le masque de Socrate, éclate soudain le rire du sophiste ; où les modes de Spinoza mènent une ronde décentrée, tandis que la substance tourne autour d'eux comme une planète folle ; où Fichte boiteux annonce : « Je fêlé ≠ moi dissous » ; où Leibniz, parvenu au sommet de la pyramide, distingue dans l'obscurité que la musique céleste, c'est le *Pierrot lunaire*. Dans la guérite du Luxembourg, Duns Scot passe la tête par la lunette circulaire ; il porte des moustaches considérables ; ce sont celles de Nietzsche, déguisé en Klossowski[57].

Or l'originalité de Foucault, qui dit d'ailleurs toute sa différence par rapport à la pensée deleuzienne, on l'a dit, c'est d'avoir essayé de reprendre ces valeurs philosophiquement fortes de rupture, dont le théâtre est le symbole et la scène, dans un mouvement d'analyse qui est radicalement et irréductiblement *historique*. Ce que la philosophie-théâtre devient lorsqu'elle se conçoit dans l'histoire et à travers l'histoire, voilà l'« invention » foucaldienne, à suivre à travers ses diverses généalogies du présent. Mais restons encore un instant sur les superpositions Foucault/Deleuze à propos de la théâtralité philosophique. Si en effet Foucault lit Deleuze, au tournant des années soixante-dix, à travers ses jeux dramatiques de simulacres, fantasmes, mimes, Deleuze lira à son tour Foucault, deux ans seulement après sa mort, à travers la question du double et les mouvements de duplication. La *doublure* se pose au croisement des pensées deleuzienne et foucaldienne, en en faisant émerger la force de questionnement : la profondeur

---

alors la pensée est une transe ; et il vaut la peine de penser » ; M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 963.

[56] « Je ne pense qu'au hasard. Ce qui veut dire : que la loi de ma pensée m'échappe, qu'elle est toujours prise dans le risque de la défaillance. […] La pensée est un événement. Le plus ou moins d'intensité. Or cette pensée de hasard, voilà qu'elle éclaire. Éclaire et non pas voir. Si elle voyait c'est qu'elle ouvrirait les yeux sur une lumière déjà là ; la pensée éclaire, c'est-à-dire qu'elle porte soudain contre des yeux qui attendent. Les yeux des autres, tout autour » ; boîte XCI [note du 6 septembre 1970], Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[57] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 966-967.

philosophique qui n'est pas un secret intime mais la diagonalisation critique des surfaces de l'existence présente. Deleuze est parmi les premiers à mettre en lumière la valeur et l'importance du thème du double dans les analyses de Foucault. Dans le dernier essai du texte consacré à l'ami en 1986 (« les plissements, ou le dedans de la pensée (subjectivation) »[58]), il reprend les fils de ce qu'on appelle hâtivement « le dernier Foucault » : il explore le moment de crise et les changements d'objets et de regard qui séparent le premier et les deux derniers tomes d'*Histoire de la sexualité*[59], pour proposer une explication de ces bouleversements à travers l'émergence dans le discours foucaldien d'un nouveau « pli » : la *subjectivation* non pas comme intériorité essentielle mais comme extériorité repliée dans le rapport à soi, comme « plissement » et doublure des forces du « dehors ». Le double apparaît à Deleuze comme la véritable « obsession » du travail de Foucault :

> Le thème qui a toujours hanté Foucault, c'est celui du double. Mais le double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'Autre. Ce n'est pas une reproduction du Même, c'est une répétition du Différent. Ce n'est pas l'émanation d'un JE, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un Non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est un double, dans le redoublement, c'est moi qui me vis comme le double de l'autre : je ne me rencontre pas à l'extérieur, je trouve l'autre en moi[60].

On retrouve d'abord ce double dans *Raymond Roussel*, on l'a vu : la mise en œuvre des répétitions, des accrocs, des torsions, des décalages, des calembours, des plissements dans les phrases pour empêcher les attributions d'identité ; le double pour produire un effet réel de différence. La doublure joue ici sur le double espace antagoniste du discours selon Foucault : la mort comme vide, dehors d'où le langage émerge et sur lequel il est suspendu (la mort de Roussel lui-même, son suicide comme geste dernier qui consacre son œuvre à l'absence de sol essentiel) ; l'écriture comme forme de mémoire, l'arrachement à la mort dans la parole (l'ouvrage posthume *Comment j'ai écrit…* étant le prolongement indéfini de l'opération herméneutique dans l'ironie de la multiplication du sens toujours recommencée). Mort et mémoire ; langage et archive ; masse des discours prononcés et leur mise en question déformante et subversive. « Peut-être Foucault n'a-t-il pas cessé d'osciller entre ces deux voies du double,

[58] G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 101-130.

[59] Sur le changement du projet initial de l'*Histoire de la sexualité*, cf. l'introduction de Michel Foucault au deuxième tome de cette Histoire, *L'usage des plaisirs*, publié en 1984 (*op. cit.*, p. 9-45).

[60] G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 105.

telles qu'il les avait dégagées très tôt : le choix entre la mort ou la mémoire. Peut-être a-t-il choisi la mort, comme Roussel, mais non sans être passé par les détours ou plissements de la mémoire »[61].

Cette référence à la mémoire indique immédiatement quel est, pour Deleuze, l'un des pôles de confrontation nécessaire de Foucault sur le thème du double : Martin Heidegger[62]. Le « retour » aux Grecs des dernières analyses foucaldiennes pourrait d'ailleurs paraître comme un grand hommage à Heidegger – la Grèce comme lieu fondamental de l'Occident, de sa vérité et de ses « techniques ». Et pourtant, nous montre Deleuze, dans la culture classique grecque Foucault retrouve bien autre chose qu'un socle primordial de la pensée : il y voit la possibilité réalisée de façonner sa propre subjectivité comme quelque chose à la fois de dérivé et de librement construit, comme un *pli* des forces extérieures (des codes moraux, des pouvoirs politiques, des normes sociales, des principes théoriques) dans la maîtrise de soi. L'« *enkrateia* » est « la version grecque de la doublure : décrochage opérant un plissement, une réflexion »[63]. Et dans cette doublure se cache l'autonomie et l'indépendance du rapport à soi par rapport aux contraintes des savoirs et des pouvoirs : non pas une autre dimension mais un sujet qui se crée dans les plissements historiques des jeux agonistiques de pouvoir et de vérité, et fait de cette dimension fondamentale du double, de son être une force transversale dédoublant et redoublant le réel, une possibilité de transformation du monde dans lequel il se trouve à vivre et à agir. L'« existence esthétique », ce que Foucault appellera « esthétique de l'existence »[64], la possibilité de construction libre de sa manière de vivre, est alors pour Deleuze une figure du double : « La doublure, le rapport à soi, la règle facultative de l'homme libre »[65]. La Grèce est le royaume du double, du pli, et non pas de l'Être-*Lichtung* ou de l'*A-lètheia*. « Ce que les Grecs

[61] *Ibid.*, p. 106.

[62] « Il y a une redécouverte finale de Heidegger par Foucault. Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au dehors, et qui constitue la mort. […] Longtemps Foucault avait pensé le dehors comme une ultime spatialité plus profonde que le temps ; ce sont les derniers ouvrages qui redonnent une possibilité de mettre le temps au dehors, et de penser le dehors comme temps, sous la condition du pli » ; *ibid.*, p. 115.

[63] *Ibid.*, p. 107.

[64] « La volonté d'être un sujet moral, la recherche d'une éthique de l'existence étaient principalement, dans l'Antiquité, un effort pour affirmer sa liberté et pour donner à sa propre vie une certaine forme dans laquelle on pouvait se reconnaître, être reconnus par les autres, et la postérité même pouvait trouver un exemple. Cette élaboration de sa propre vie comme une œuvre d'art personnelle, même si elle obéissait à des canons collectifs, était au centre, il me semble, de l'expérience morale, de la volonté de morale dans l'Antiquité […]. De l'Antiquité au christianisme, on passe d'une morale qui était essentiellement recherche d'une éthique personnelle à une morale comme obéissance à un système de règles. Et si je me suis intéressé à l'Antiquité, c'est que, pour toute une série de raisons, l'idée d'une morale comme obéissance à un code de règles est en train, maintenant, de disparaître, a déjà disparu. Et à cette absence de morale répond, doit répondre une recherche qui est celle d'une esthétique de l'existence » ; M. Foucault, « Une esthétique de l'existence », *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 357, p. 1550-1551.

[65] G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 108.

ont fait, ce n'est pas révéler l'Être ou déplier l'Ouvert, dans une geste historico-mondiale. C'est beaucoup moins, ou beaucoup plus, dirait Foucault. C'est plier le dehors, dans des exercices pratiques. Les Grecs sont la première doublure »[66].

Or si Heidegger ne permet pas de comprendre la lecture foucaldienne du monde ancien, il reste tout de même, dans l'analyse deleuzienne, l'un des points de référence critique majeurs de la question du double qui « hante » les travaux de Foucault. Cette confrontation est à retrouver sur les champs cruciaux de l'*intentionnalité* et de la *représentation* (et on a vu combien la critique d'une pensée représentative est centrale pour comprendre les jeux foucaldiens sur le double et la théâtralité). Plus précisément, la doublure nous fait pénétrer au cœur de la réfutation foucaldienne de la phénoménologie au sens « vulgaire », pour laquelle l'intentionnalité n'est pas une sortie du psychologisme du sujet et du naturalisme de l'objet, mais la reformulation d'un nouveau psychologisme (l'étude des formes et des synthèses de la conscience) et d'un nouveau naturalisme (l'idée d'une « expérience sauvage » du monde, laissant apparaître la chose dans son être au monde). Les deux philosophes du pli selon Deleuze, avec lesquels Foucault entre en dialogue, sont effectivement Heidegger et Merleau-Ponty – et tous les deux développent une pensée du plissement comme critique de cette notion rudimentaire de l'intentionnalité phénoménologique : l'Être qui remplace le *Dasein* ; la Chair qui se pose au-delà du corps propre et de ses rapports au monde. « De l'intentionnalité au pli, de l'étant à l'être, de la phénoménologie à l'ontologie »[67]. Mais dans ces reformulations ontologiques, il ne s'agit pour Deleuze que d'une manière de refonder l'intentionnalité en l'enfonçant dans une autre dimension : la clairière heideggérienne à la fois comme ouverture et retrait de l'être ; le « chiasme » merleau-pontien comme l'intériorité absolue qui se déplie à l'extérieur, visibilité radicale qui se dédouble en un voyant et un être vu.

Foucault récuse précisément cette refondation de l'intentionnalité. « La phénoménologie est trop pacifiante, elle a béni trop de choses »[68]. Ses doubles ne sont pas les entrelacements du sujet et de la chose, du dicible et du visible ; ils disent au contraire l'implosion et l'impossibilité de tout rapport de représentation, de toute corrélation claire et pacifiée. Il y a évidemment des rapports entre sujets et objets, visibilités et énoncés : mais des rapports multiples, historiquement déterminés, conflictuels, réversibles, ouverts. « On est dans un monde pluriel, où les phénomènes apparaissent décalés, produisent des rencontres assez imprévues »[69]. Le pli foucaldien est un jeu

[66] *Ibid.*, p. 107-108.

[67] *Ibid.*, p. 117.

[68] *Ibid.*, p. 120.

[69] M. Foucault, « Structuralisme et poststructuralisme », art. cit., p. 1253.

agonistique de forces ; Foucault lit Heidegger à la lumière de Nietzsche[70]. Son ontologie joue sur les plissements non pas pour retrouver une source originaire d'être mais pour rester dans l'immanence des relations, pour se plonger dans l'arabesque différentiel du réel et y retrouver la force résistante des mimes. C'est une ontologie polémique, politique, historique, dispersée et fictionnelle : une ontologie du double *théâtral*, où la portée philosophique des plis heideggériens ou merleau-pontiens est questionnée et mise en pratique à travers Roussel, Wolfson, Brisset, Magritte, Warhol, les sophistes – et pourrait retrouver tout son sérieux ironique à travers Jarry.

> Tout se passe comme si Foucault reprochait à Heidegger et à Merleau-Ponty d'aller trop vite. Et, ce qu'il trouve chez Roussel, et d'une autre manière chez Brisset, et d'une autre manière chez Magritte, et qu'il aurait pu encore trouver chez Jarry, c'est la bataille audio-visuelle, la double capture, le bruit des mots qui conquièrent le visible, la fureur des choses qui conquièrent l'énonçable. Chez Foucault, il y a toujours eu un thème hallucinatoire des Doubles, et de la doublure, qui transforme toute ontologie[71].

Les résonances Deleuze-Foucault, les lectures de l'un sur l'autre, se croisent donc significativement sur la question du double. Hallucination « qui transforme toute ontologie », le double permet, on l'a vu, dans ses reprises en miroir, de penser une réalité en transformation sans pour cela avancer hypothèses métaphysiques sur sa nature et son essence. Il permet surtout – et sur cela Deleuze a sans doute raison, même sans vouloir accepter la portée ontologique forte de son interprétation de Foucault – de ne pas rester enfermé dans une immanence immobile mais de retrouver dans les plis de la réalité, dans les doublures et les grimaces de ses jeux politiques de vérité, des possibilités d'action libre, de résistance, d'innovation. À travers les thèmes des doubles, des simulacres, des impossibles identités, Deleuze et Foucault – Deleuze reprenant

---

[70] « Heidegger a toujours été pour moi le philosophe essentiel. J'ai commencé par lire Hegel, puis Marx, et je me suis mis à lire Heidegger en 1951 ou 1952 ; et en 1953 ou 1952, je ne me souviens plus, j'ai lu Nietzsche. J'ai encore ici les notes que j'avais prises sur Heidegger au moment où je le lisais – j'en ai des tonnes ! –, et elles sont autrement plus importantes que celles que j'avais prises sur Hegel ou sur Marx. Tout mon devenir philosophique a été déterminé par ma lecture de Heidegger. Mais je reconnais que c'est Nietzsche qui l'a emporté. Je ne connais pas suffisamment Heidegger, je ne connais pratiquement pas *L'Être et le Temps*, ni les choses éditées récemment. Ma connaissance de Nietzsche est bien meilleure que celle que j'ai de Heidegger ; il n'en reste pas moins que ce sont les deux expériences fondamentales que j'ai faites. Il est probable que si je n'avais pas lu Heidegger, je n'aurais pas lu Nietzsche. J'avais essayé de lire Nietzsche dans les années cinquante, mais Nietzsche tout seul ne me disait rien ! Tandis que Nietzsche et Heidegger, ça a été le choc philosophique ! Mais je n'ai jamais rien écrit sur Heidegger et je n'ai écrit sur Nietzsche qu'un tout petit article ; ce sont pourtant les deux auteurs que j'ai le plus lus. Je crois que c'est important d'avoir un petit nombre d'auteurs avec lesquels on pense, avec lesquels on travaille, mais sur lesquels on n'écrit pas. J'écrirai sur eux peut-être un jour, mais à ce moment-là ils ne seront plus pour moi des instruments de pensée. Finalement, il y a pour moi trois catégories de philosophes : les philosophes que je ne connais pas, les philosophes que je connais et dont j'ai parlé ; les philosophes que je connais et dont je ne parle pas » ; M. Foucault, « Le retour de la morale », *Dits et écrits II*, *op. cit*., p. 1522.

[71] G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 119-120.

Foucault, Foucault interprète de Deleuze – ont au fond essayé de reprendre à nouveaux frais la question de la pensée, en s'interrogeant sur ce que peut être une pensée efficace pour lire et reconstruire notre monde actuel[72]. Si la réponse de Deleuze est plus théoriquement systématique, Foucault n'est pas moins philosophe (et Deleuze a été l'un des premiers à le montrer avec clarté). Au cœur de ses préoccupations demeure la pensée dans ses rapports avec la vérité (la vérité à la fois comme contrainte et comme force pour la pensée), et ses efforts auront pour but de problématiser ces rapports à travers la contingence de l'histoire et ses mouvements de répétition, duplication et rupture. Il construira une forme de pensée-expérimentation à travers une longue série de scènes historiques[73] : un grand théâtre historique et politique des affirmations de vérité. « La pensée pense sa propre histoire (passé), mais pour se libérer de ce qu'elle pense (présent), et pouvoir enfin penser autrement (futur) »[74].

[72] « En vérité, une chose hante Foucault, et c'est la pensée, "que signifie penser ?", "qu'appelle-t-on penser ?", la question lancée par Heidegger, reprise par Foucault, flèche par excellence. Une histoire, mais de la pensée comme telle. Penser, c'est expérimenter, c'est problématiser » ; *ibid.*, p. 124.

[73] « Avant même de prescrire, d'esquisser un futur, de dire ce qu'il faut faire, avant même d'exhorter ou seulement d'alerter, la pensée, au ras de son existence, dès sa forme la plus matinale, est en elle-même une action, — un acte périlleux. Sade, Nietzsche, Artaud et Bataille l'ont su pour tous ceux qui voulaient l'ignorer ; mais il est certain aussi que Hegel, Marx et Freud le savaient » ; M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 339.

[74] G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 127.

3. Le théâtre et son double. Foucault, Artaud : la scène comme force d'insoumission

Le double est l'être du langage littéraire. Dans les jeux de redoublement et les miroirs linguistiques se tisse l'ontologie de la littérature, de la parole se faisant œuvre. Mais il y a une autre figure convoquée par Foucault, à partir des années soixante, pour parler de l'écriture littéraire, on l'a déjà vu en explorant la question du tragique : l'expérience sans recours de la folie. La folie comme déraison tragique, la folie qui dépasse les tentatives modernes de médicalisation et de psychiatrisation du fou, est le vide excavé sous nos paroles, l'abîme du non-sens qui en met en question la force de signification, qui ronge les plates certitudes. La duplication et la doublure, les dynamiques d'auto-référentialité qui renferment le langage littéraire dans une impossible herméneutique, dans la dispersion du sens, communiquent alors avec la folie.

> Il est temps de s'apercevoir que le langage de la littérature ne se définit pas par ce qu'il dit, ni non plus par les structures qui le rendent signifiant. Mais qu'il a un être et que c'est sur cet être qu'il faut l'interroger. Cet être, quel est-il actuellement ? Quelque chose sans doute qui a affaire à l'auto-implication, au double et au vide qui se creuse en lui. En ce sens, l'être de la littérature, tel qu'il se produit depuis Mallarmé et vient jusqu'à nous, gagne la région où se fait depuis Freud l'expérience de la folie[1].

Raymond Roussel, Brisset, Wolfson sont pour Foucault les expressions vives dans leur souffrance non pas d'une communion originaire entre génie et folie, mais du fait que, pour la culture moderne, littérature et folie se croisent dans l'espace d'un creux du langage qui traverse les paroles effectivement dites et replie les mots sur eux-mêmes pour former ce qu'on appelle une œuvre littéraire[2]. Il n'existe aucunement pour nous quelque chose comme une œuvre de la folie, car la folie ne peut pas dans notre configuration discursive tenir une parole dotée de sens ; mais il existe des expressions littéraires qui, sur les bords de la folie, nous laissent percevoir les distances obscures (car a-signifiantes) du langage et nous font entrevoir ce que pouvait être autrefois (ce que pourra être éventuellement dans l'avenir) une vérité de la folie[3] – d'où la valeur

[1] M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre», art. cit., p. 447.

[2] « C'est justement cela qui m'attire chez Hölderlin, Sade, Mallarmé ou encore Raymond Roussel, Artaud : le monde de la folie qui avait été mis à l'écart à partir du XVII^e^ siècle, ce monde festif de la folie a soudain fait irruption dans la littérature. C'est ainsi que mon intérêt pour la littérature rejoint mon intérêt pour la folie » ; M. Foucault, « Folie, littérature, société », art. cit., p. 977.

[3] « Tout au long du XIX^e^ siècle et jusqu'à nous encore — de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud —, la littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde

critique de ces résurgences de la déraison dans notre langage[4]. En analysant par exemple la correspondance d'Artaud avec Jacques Rivière, les lettres brûlantes et passionnées autour du refus de l'éditeur de publier les poésies artaudiennes, on perçoit bien la déchirure d'une folie qui ne peut pas trouver son langage, qui n'arrive pas à se mettre en discours sinon en se racontant elle-même, en se prenant comme objet et en dédoublant son sujet – et ce sont en effet ces mêmes lettres que Rivière propose à son interlocuteur de publier. Le langage de la folie est pour nous, comme pour Artaud, « une sorte de vide central, ce vide fondamental où les mots manquent, où la pensée se manque à elle-même, ronge sa propre subsistance, s'effondre sur elle-même »[5].

> Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de *développement intellectuel* ; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfices matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations, toutes les localisations de la pensée et de la forme). Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots *que j'ai trouvés*, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée[6].

Artaud est – avec Sade et Nietzsche – l'un des exemples les plus récurrents chez Foucault de cette « réémergence » tragique de la déraison, depuis *Histoire de la folie* jusqu'à ses dernières

---

qu'en formant une sorte de "contre-discours", et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI^e^ siècle » ; M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit*., p. 58-59.

[4] « On peut dire qu'au Moyen Âge, puis à la Renaissance, la folie est présente dans l'horizon social comme un fait esthétique ou quotidien ; puis au XVII^e^ – à partir de l'internement –, la folie traverse une période de silence, d'exclusion. Elle a perdu cette fonction de manifestation, de révélation qu'elle avait à l'époque de Shakespeare et de Cervantes (par exemple, lady Macbeth commence à dire la vérité quand elle devient folle), elle devient dérisoire, mensongère. Enfin, le XX^e^ siècle met la main sur la folie, la réduit à un phénomène naturel, lié à la vérité du monde. De cette prise de possession positiviste devaient dériver, d'une part, la philanthropie méprisante que toute psychiatrie manifeste à l'égard du fou, d'autre part, la grande protestation lyrique qu'on trouve dans la poésie depuis Nerval jusqu'à Artaud, et qui est un effort pour redonner à l'expérience de la folie une profondeur et un pouvoir de révélation qui avaient été anéantis par l'internement » ; M. Foucault, « La folie n'existe que dans une société », art. cit., p. 197.

[5] M. Foucault, « Le silence des fous », art. cit., p. 197.

[6] A. Artaud, *Correspondance avec Pierre Rivière*, 29 janvier 1924, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 72-73.

affirmations sur l'espace littéraire. Or la figure d'Artaud relue par Foucault mérite d'être ici approfondie. Il est évident que le personnage artaudien est un élément particulièrement significatif pour notre discours, car il lie dans son existence et dans son écriture la question du double, la revendication de la puissance subversive d'un langage ex-centrique et la dimension du théâtre. Lorsque Foucault approfondit la thématique de la duplication comme ontologie de la littérature, lorsqu'il développe, en lecteur de Deleuze, l'idée d'une philosophie-théâtre comme révolution de la dictature du signifiant unique et du sens originaire dans les discours, peut-on dire qu'il réactive aussi les textes d'Artaud et leur affirmation d'une force d'insoumission physique se dégageant de la scène théâtrale ? Il est difficile de donner une réponse univoque à cette question. Si Foucault connaissait sans doute les ouvrages artaudiens, et que le nom d'Artaud revient plusieurs fois dans ses écrits des années soixante et encore des années soixante-dix, il est tout de même essentiellement convoqué pour parler de la question de la folie dans ses rapports avec le langage, de la folie comme *absence d'œuvre*[7]. Le lien entre folie et littérature est le prisme à travers lequel Foucault relit Artaud. Il manque, c'est indéniable, une confrontation critique plus large de la part de Foucault avec « le mômo ». Est-ce là, comme certains commentateurs l'ont affirmé[8], le signe d'un préjugé « antiphilosophique » contre Artaud, comme si cette figure extrêmement complexe, jouant souvent sur les limites du délire, était le père honteux et à cacher des penseurs contemporains, l'inspiration inavouable dans le milieu philosophique académique ? Il paraît difficile de le croire pour un intellectuel comme Foucault, qui n'a jamais eu peur de mêler le travail de la pensée à toute une littérature « mineure », composée par des médecins, botanistes, pères confesseurs, poètes schizophrènes, libertins et blasphémateurs, hommes de science, grammairiens, peintres. Il reste vrai qu'Artaud n'est pas directement convoqué par Foucault au sein d'une discussion sur la valeur de la pensée philosophique ou du théâtre. Mais il est possible d'ouvrir un dialogue entre ces deux penseurs

[7] « La folie de Nietzsche, la folie de Van Gogh ou celle d'Artaud, appartiennent à leur œuvre, ni plus ni moins profondément peut-être, mais sur un tout autre mode. La fréquence dans le monde moderne de ces œuvres qui éclatent dans la folie ne prouve rien sans doute sur la raison de ce monde, sur le sens de ces œuvres, ni même sur les rapports noués et dénoués entre le monde réel et les artistes qui ont produit les œuvres. Cette fréquence, pourtant, il faut la prendre au sérieux, comme l'insistance d'une question ; depuis Hölderlin et Nerval, le nombre des écrivains, peintres, musiciens, qui ont "sombré" dans la folie s'est multiplié ; mais ne nous y trompons pas ; entre la folie et l'œuvre, il n'y a pas eu accommodement, échange plus constant, ni communication des langages ; leur affrontement est bien plus périlleux qu'autrefois ; et leur contestation maintenant ne pardonne pas ; leur jeu est de vie et de mort. La folie d'Artaud ne se glisse pas dans les interstices de l'œuvre ; elle est précisément l'*absence d'œuvre*, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes ses dimensions qui ne finissent point » ; M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*., p. 661-662.

[8] Cf. L. Chiesa, « La lucida sragione. Artaud e Foucault », *aut aut*, n° 285-286, maggio-agosto 1998, p. 211-252. Les analyses de Jacques Derrida seraient une exception à cet oubli philosophique volontaire d'Artaud. Cf. J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 341-368 ; Id., « Forcener le subjectile », in J. Derrida, P. Thévenin, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p 55-108 ; Id., *Artaud le Moma : interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002.

sur au moins deux noyaux de questionnement, qui croisent la problématique philosophique de la théâtralité qu'on a retracée dans les écrits foucaldiens : une forte critique du langage représentatif et moralement normalisé, dont le théâtre serait le destructeur (le théâtre comme « peste ») ; la valeur du corps en tant que vecteur d'insurrection sur scène[9]. Plutôt que d'éprouver la pertinence, les lacunes et les approfondissements possibles de l'interprétation foucaldienne d'Artaud (opération qui déborderait largement les cadres de la présente recherche), nous souhaiterions mettre en lumière la manière dont les questions sur la folie, la littérature, leur portée critique et la dimension dramatique se nouent chez Foucault et peuvent ouvrir des pistes intéressantes de réflexion.

Pour enrichir et problématiser la lecture foucaldienne des textes artaudiens, il faut commencer par l'exploration d'un petit nombre de feuillets inédits sur Artaud et la littérature, contenus dans la boîte 57 du Fonds Foucault déposé à la Bibliothèque nationale de France (chemise 1). La datation de ces manuscrits est très douteuse, et il n'est pas évident de savoir à quelle occasion et dans quel but Foucault les a conçus et utilisés (il avait d'ailleurs l'habitude de reprendre souvent les mêmes notes, les recorrigeant et les réutilisant pour des occasions différentes). En ce qui concerne les textes en question, en se basant sur une proximité des thématiques développées avec les écrits publiés dans la même période, il est possible de les faire remonter vers la deuxième moitié des années soixante – incontestablement après 1963 : la plupart de ces notes sont rédigées au verso d'un double dactylographié de *Naissance de la clinique*. Il s'agit de brouillons pour des conférences (difficile de dire si elles ont été jamais prononcées). Foucault y réaffirme la forte proximité entre la folie et la dimension littéraire. La littérature, ainsi que la folie, est un mouvement sur les limites du sens, un langage qui dédouble et conteste ses propres règles de composition, une parole de dispersion et dissolution des codes et des identités subjectives.

> Pour employer le vocabulaire des linguistes, on pourrait dire que la littérature contemporaine, ce n'est plus un acte de parole sans crime dans une langue déjà faite ; c'est une parole qui compromet, questionne, enveloppe, la langue dont elle est faite. Une parole qui construit sa propre langue. Or on sait bien, depuis Freud, que la folie est précisément une parole de ce genre. Non pas parole insensée, mais parole qui a son propre chiffre en soi ; et qu'on ne peut déchiffrer par conséquent qu'à partir de ce qu'elle dit. La folie n'obéit à aucune langue (et c'est pour cela qu'elle est insensée) ; mais elle construit son propre code dans la parole qu'elle prononce (et c'est

[9] Un autre axe de rapprochement intéressant, qu'il est pourtant impossible de développer ici, serait constitué par les attaques à la psychiatrisation de la folie, contre un usage libre et créateur des mouvements de l'imagination, des égarements de l'esprit, du délire même. Cf. par exemple A. Artaud, « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous » [1925], in *Œuvres*, *op. cit*., p. 154 ; Id., *Van Gogh le suicidé de la société* [1947], in *Œuvres*, *op. cit*., p. 1439-1463.

pour cela qu'elle a du sens). Alors on comprend comment peut se dessiner cette énigmatique convergence de nos jours, entre folie et littérature. Elles sont ainsi comme deux images l'une de l'autre qui se renvoient leur reflet, si bien qu'entre elles cet espace irréel du miroir ouvre et abolit à chaque instant une distance et une identité[10].

C'est une exploration à la fois des propriétés du langage et de son arbitraire, de ses possibilités. La littérature qui parle de la folie est dès lors comme une littérature qui parle de ce qu'elle est, qui se regarde en miroir ; et il n'est pas étonnant que le thème du miroir ait été la figure privilégiée de la représentation littéraire de la folie. Il s'agit pour Foucault, toujours soucieux de ramener son propre discours à la concrétude de l'histoire, d'explorer les différentes formes historiques de ce miroir littéraire de la folie. Il choisit en particulier de tisser un parallèle critique entre deux figures du double : le théâtre baroque et la pensée d'Artaud. De l'un à l'autre, « la folie définit sans doute l'espace de jeu de la littérature » : à l'époque baroque, elle était le double ludique de l'œuvre, « la même figure à éclipser qui montrait la théâtralité du théâtre, le langage du langage ; à l'époque d'Artaud, à notre époque, la folie ramène violemment la littérature à une vérité, à ce rocher d'où elle découvre ce qu'elle est »[11].

Foucault approfondit donc d'un côté l'analyse du théâtre baroque qu'il avait déjà esquissée dans *Histoire de la folie*. La folie théâtrale est difficile à cerner dans la période préclassique[12] car elle prend souvent des formes marginales par rapport à ce que l'on considère aujourd'hui comme relevant de la maladie mentale. Elle se décline selon les figures de la mélancolie, du délire et de l'illusion ; c'est une folie provoquée par l'intervention des dieux, aussi bien païens que chrétiens mais aussi par un enchantement ou des artifices humains ; c'est une folie enfin qui peut naître d'une erreur ou d'un quiproquo. Les fonctions que le théâtre baroque attribue à la folie sont variées et très distantes de la valeur de l'aliénation dans notre culture médicalisée. La folie reprend d'abord d'une certaine manière les significations apocalyptiques et vérifiantes, le *memento mori*, des danses macabres à la Renaissance : elle réduit la vie à sa vérité nue, c'est un passage à travers une mort symbolique qui anticipe et réalise la force de dévoilement des illusions contenue dans la mort.

---

[10] Boîte LVII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[11] *Ibidem*.

[12] Parmi les exemples cités par Foucault, cf. J. de Virey, *La Machabée, tragoedie, du Martyre des sept frères, & de Solomone, leur mère*, Rouen, Raph. du Pt Val, 1598 ; *Tragedie francoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Riviery, gentil homme espagnol, sa demoiselle et ses enfans*, Rouen, A. Cousturier, vers 1620 ; J. Mairet, *La Sylvie du sieur Mairet. Tragi-comédie pastorale*, Paris, F. Targa, 1628 ; P. Du Ryer, *Clitophon*, vers 1628, Bologna, Pàtron, 1978; Id., *Argenis et Poliarque*, Paris, N. Bessin, 1630 ; J. Rotrou, *Hercule mourant*, Paris, A. de Sommaville, 1636 ; Id., *Les sosies*, Paris, A. de Sommaville, 1638 ; Brosse, *Les Songes des hommes esveillez*, Paris, Vve N. de Sercy, 1646.

> La mort, c'était la réduction du théâtre de la vie à sa vérité insupportable : c'était les masques et les oripeaux jetés, c'était la scène du monde bouleversé, la coulisse qui apparaissait. La folie, c'est sur le théâtre la reprise de cette destruction du théâtre, c'est sous la forme d'un masque, la mort dans son pouvoir masquant. Ainsi le théâtre enveloppe ce qui le contient. Il réalise dans l'espace de la scène ce qui détruit le théâtre de la vie[13].

La folie met ensuite en scène des jeux de masques, où les hommes se trompent sur leur identité de la même manière qu'ils ne comprennent pas les raisons et la vérité de ce que les fous disent ; l'erreur se révèle être ainsi la vérité, la vérité l'erreur, dans une farandole perpétuelle entre masquages et démasquages, pourtant normalement destinée à se dénouer à la fin du spectacle, grâce à la force de la parole (« La folie c'est le délai théâtral de la vérité, une manière pour la vérité d'être à la fois cachée, et déjà là, invisible, subreptice, et rayonnante d'une lumière noire »[14]). La folie au théâtre incarne finalement la possibilité d'échanges « dionysiaques » entre formes différentes d'êtres, logiques incompatibles, ordres normalement incommunicables : hommes et bêtes, veille et rêve, passions individuelles et sentiments partagés, jusqu'à la circulation d'une communion de sang, d'un goût noir et meurtrier pour la cruauté indifférenciée. Or toutes ces fonctions peuvent se résumer et se refléter dans la capacité auto-représentative du théâtre lui-même : le théâtre qui se met en scène, son illusion jouant sur l'existence réelle de la dimension théâtrale, sa vérité se déployant comme la puissance trompeuse des artifices et des masques. C'est précisément cette confusion, cette indistinction, ces jeux entre la vérité et ses masques que le classicisme de Descartes et de Racine s'efforcera d'éradiquer, pour ne laisser parler que la lumière pure de la Raison. C'est l'élimination de la force créatrice du double sur scène.

> Le théâtre classique semble avoir balayé d'un coup toutes ces figures un peu compliquées, ces espèces doubles, ces folies raisonnables et lumineuses, – au profit de l'espace simple du discours. […] C'est là un changement prodigieusement important, le plus important sans doute dans l'histoire du théâtre en France[15].

De l'autre côté de ce double comme puissance scénique, à la limite contemporaine du classicisme théâtral, il y a évidemment Artaud. Son théâtre – qu'il n'a cessé d'utiliser comme

[13] Boîte LVII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*.

rempart contre sa folie – a pour Foucault une structure exactement inverse à celle du théâtre baroque. Si ce dernier utilisait en fait la folie pour envelopper tout ce qui était intolérable et monstrueux pour le spectateur, et créait dans le jeu de la folie un échange (transitoire) entre vérité et illusion, le théâtre d'Artaud est un instrument de dissolution de la subjectivité des acteurs et des spectateurs, et de retour de vérités oubliées dans l'anarchie primitive du langage. La folie baroque est un miroir de la théâtralité du théâtre – masque des artifices troubles et des pouvoirs d'égarement du monde, que la raison peut pourtant toujours démêler comme un trompe-l'œil savant (le théâtre baroque n'est pas celui de la Renaissance ; Shakespeare n'est pas Georges de Scudery, l'illusion n'est jamais définitive, la nuit de la déraison ne précipite pas la raison dans son abîme). Au moment où il montre la force illusoire du théâtre, le monde préclassique la désamorce. Le théâtre-double d'Artaud ne se nourrit pas de cette prolifération de doubles comme autant de parenthèses enveloppant l'insensé : « le jeu baroque des illusions, des personnages confondus, des masques, des corps qui se dissipent par le simple pouvoir des mots, c'est la contrepartie exacte des corps réels, irrécusables, aigus dont Artaud veut faire la seule vérité théâtrale ». Le théâtre baroque et Artaud forment comme « deux figures symétriques et inverses de chaque côté d'une ligne énigmatique, d'un imperceptible miroir »[16].

Quel est donc le propre de la mise en miroir artaudienne de la folie et de la littérature ? Pour Foucault, le « théâtre et son double » engagent chez Artaud précisément l'effacement de toute dimension d'artifice de la scène théâtrale, pour ne laisser subsister que les liens du théâtre avec les forces de la vie : la violente concrétude des gestes et des mouvements contre la domination de la parole écrite sur la performance scénique ; l'affirmation immédiate et déchirante de la folie comme révolte physique et spirituelle[17]. Chez Artaud, le théâtre n'est ni le trompe-l'œil baroque ni l'éclairage rationnel classique, mais le questionnement à travers la présence réelle des corps sur scène du vide de sens qui traverse dans son présent non seulement le langage mais aussi la culture, les réalités, les institutions, la mémoire. « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation »[18]. Au théâtre, Artaud donne corps et mots à la blessure sanglante qui déchire son âme et son temps, met pleinement en scène sa folie et la folie du monde, sans penser pouvoir la conjurer ou la soigner mais en se maintenant en elle et en

[16] *Ibidem*.

[17] « Antonin Artaud était schizophrène : c'est lui qui, après l'affaiblissement du surréalisme, a créé une percée dans le monde poétique en ouvrant de nouvelles perspectives. Par ailleurs, il suffirait de penser à Nietzsche et à Baudelaire pour affirmer qu'il faut imiter la folie ou devenir effectivement fou afin d'établir de nouveaux champs en littérature » ; M. Foucault, « La folie et la société », *Dits et écrits I*, *op. cit.*, p. 1000.

[18] A. Artaud, « Préface. Le théâtre et la culture », *Le théâtre et son double* [1938], in *Œuvres*, *op. cit*., p. 505.

cherchant à en réactiver les pouvoirs positifs et créateurs. Il joue sur « le désert régnant »[19] que littérature et folie font éclater dans les plis de leurs mots, pour en éprouver les dimensions de renouveau de l'existence[20]. « Le vrai théâtre naît, comme la poésie d'ailleurs, mais par d'autres voies, d'une anarchie qui s'organise, après des luttes philosophiques qui sont le côté passionnant de ces primitives unifications »[21].

Or le paradoxe d'Artaud, selon Foucault, réside précisément dans l'attribution au *théâtre* de cette valeur de critique et de reformulation de l'espace du langage et de la vie. Paradoxe d'abord parce que le « désert » du monde est éprouvé au théâtre sur un mode double : la scène contemporaine est au fond la duplication du vide, le vide du vide, l'absurde et le paradoxe poussés à leurs limites extrêmes : « absolue désolation »[22]. Artaud est ici relu à travers ses reprises successives – Beckett, Genet, Ionesco. Mais le théâtre est aussi, malgré cette radicalisation de l'absence – ou peut-être précisément grâce à elle –, le lieu où le vide pourra être le plus vite surmonté : dans la manifestation extrême de l'impossibilité d'une intelligibilité du monde à travers la pensée et le langage de son époque, se construit la capacité d'assumer une attitude critique face à cette impossibilité et d'expérimenter des formes nouvelles d'expression. Le théâtre « est à la fois le sommet et le point de retournement du vide. […] le point le plus creux est aussi celui du plus puissant appel »[23]. D'où le deuxième paradoxe d'Artaud, selon les notes de Foucault. Que peut en fait le théâtre, un art qui se fonde sur l'illusion, contre la décadence qui corrode le langage et le monde ? Pourquoi chercher précisément dans le théâtre, art de la tromperie et de l'imitation, une réinvention de notre manière de vivre le monde ? Le manuscrit de Foucault sur Artaud s'interrompt malheureusement de façon abrupte sur ces

[19] Boîte LVII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[20] « Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot "la pensée du dehors". […] Or c'est cette expérience qui réapparaît dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et au cœur même du langage, devenu, bien que notre culture cherche toujours à s'y réfléchir comme s'il détenait le secret de son intériorité, l'étincellement même du dehors : chez Nietzsche, quand il découvre que toute métaphysique de l'Occident est liée non seulement à sa grammaire (ce qu'on devinait en gros depuis Schlegel), mais à ceux qui, tenant le discours, détiennent le droit à la parole ; […] chez Artaud, lorsque tout langage discursif est appelé à se dénouer dans la violence du corps et du cri, et que la pensée, quittant l'intériorité bavarde de la conscience, devient énergie matérielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même ; chez Bataille, lorsque la pensée, au lieu d'être discours de la contradiction ou de l'inconscient, devient celui de la limite, de la subjectivité rompue, de la transgression ; chez Klossowski, avec l'expérience du double, de l'extériorité des simulacres, de la multiplication théâtrale et démente du Moi » ; M. Foucault, « La pensée du dehors », art. cit., p. 549-550.

[21] A. Artaud, « Le théâtre alchimique », *Le théâtre et son double*, in *Œuvres*, *op. cit*., p. 534.

[22] Boîte LVII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[23] *Ibidem*.

questions[24]. On ne peut donc pas savoir si elles sont simplement rhétoriques, si Foucault considérait les développements sur le théâtre baroque et Artaud comme une piste de réponse, si l'interruption de son raisonnement dérive d'un désintérêt pour ces problématiques ou d'un changement de son angle de regard. On ne pourrait à ce propos qu'avancer de pures hypothèses.

Il est par contre possible de confronter ces passages inédits avec les textes publiés par Foucault dans la même période – les textes qu'on a déjà essayé de parcourir : les articles sur la littérature, les écrits sur la folie, les notes sur le théâtre et la reprise de la problématique théâtrale comme attitude philosophique dans les essais sur Deleuze. On y retrouve alors un fil rouge de questionnement qui traverse la réflexion foucaldienne (et qu'on a plusieurs fois souligné) : la recherche de formes de langage qui mettent en question les ordres du discours, pour les transformer. Le théâtre d'Artaud, comme la littérature, comme la folie, frôle l'ésotérisme et l'hérésie : il transgresse les tabous de la langue. C'est pour cela qu'il retient l'attention de Foucault ; c'est la dualité du théâtre comme figure en miroir et donc simulacre critique du langage qui peut se lier à sa problématisation du thème du double. Théâtre et littérature trouvent leur essence « au plus près de la folie, dans cette mise en danger radicale de la langue par la parole »[25]. Et si donc la littérature et le théâtre ont si souvent représenté la folie (depuis Homère, depuis la nuit du délire d'Ajax, depuis la punition d'Oreste), c'est parce qu'ils y trouvent leur double, la répétition de leur opération fondamentale.

> S'il est vrai que la littérature place son code dans sa parole, et si elle ne donne pas son code, elle montre cependant ce qu'elle est ; elle dit clairement qu'elle a son chiffre en elle-même en se représentant dans la folie (dans ce double involontaire d'elle même). C'est pourquoi la folie dans le théâtre baroque représente toujours la théâtralité du théâtre ; c'est pourquoi Artaud parlant de son théâtre l'appelle le théâtre et son double. La différence, l'inoubliable différence était cependant qu'à l'époque baroque on était en train de constituer une littérature et la folie n'était qu'une mince figure juridique à éclipse, présentée le temps seulement de montrer le théâtre du théâtre, le langage du langage, et aussitôt elle disparaissait pour que règne le calme langage lisse de la littérature classique. Pour Artaud, un théâtre de l'hallucination n'était pas une figure interne au théâtre ; c'en était l'ouverture, la béance, l'abîme. Ce n'était pas montrer ironiquement ce qu'était la littérature à l'intérieur même d'une parole littéraire. C'était ramener par la violence la littérature à ce qu'elle est, à son être le plus nu, à ce quelque chose qui est infiniment au dessous d'elle et infiniment moins qu'elle. Au cri simple de la folie qui est son double souverain[26].

[24] Il n'y a qu'une première ébauche de réponse : « À vrai dire, ce qu'Artaud trouve dans le théâtre, ce qu'il cherche à y trouver, ce n'est pas de quoi … » ; *ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*.

Tout questionnement sur l'importance d'Artaud pour Foucault doit partir de ce noyau fondamental de problématisation : l'existence de formes de langage subversives. C'est d'ailleurs l'un des piliers de la pensée artaudienne sur le théâtre, traversant et soutenant son ouvrage majeur, *Le théâtre et son double*. Le théâtre est un instrument pour le bouleversement et la refondation de nos formes de vie et de pensée : « Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement »[27]. Le théâtre est une « peste », selon un célèbre essai faisant partie de l'ouvrage artaudien de 1938[28] : il secoue les fondements de l'ordre social, ébranle les règles morales, met à l'épreuve et transforme les existences. Le récit d'Artaud, s'ouvrant sur le songe prémonitoire du roi de Sardaigne Saint-Rémys qui détourne la grande peste à Marseille en 1720[29], est littérairement fascinant : la peste a été tout au long de l'histoire plus qu'une maladie, un feu destructeur et purificateur des villes et une source inépuisée d'inspiration littéraire, de l'Athènes de Périclès à la Florence de Boccace, la Milan de Manzoni, l'Oran de Camus. C'est le moment où les gestes des hommes ne recherchent plus le profit pour leur situation présente, mais s'ouvrent à l'inutile, à l'impensé, au paroxysme – les plus vertueux s'adonnant aux crimes les plus effrénés, les criminels se révélant des héros face à la mort, des fièvres passionnelles et érotiques se répandant dans des corps qui n'ont plus rien à espérer ni à craindre. Or c'est précisément cette « gratuité frénétique » qui fait le lien entre le théâtre et la peste, les pestiférés et les acteurs : « Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate […]. L'état du pestiféré […] est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité »[30]. Le théâtre est une peste car dans son a-téléologie essentielle – sa « dépense », son « *dés-œuvrement* » –, il agite l'ordre établi de la société : et cette agitation est à entendre en son sens le plus fort, comme le ravage d'une épidémie catastrophique, comme le désastre irréversible d'un grand incendie. C'est une sorte d'exorcisme de la pensée et des corps : le théâtre renverse signes et symboles, dégage des forces aussi bien violentes que libératrices, ouvre des possibilités. C'est un théâtre « de la cruauté », où la cruauté n'est pas à concevoir comme le déchaînement des passions les plus noires de l'homme mais comme la

[27] A. Artaud, « Préface. Le théâtre et la culture », art. cit., p. 509.

[28] A. Artaud, « Le théâtre et la peste », *Le théâtre et son double*, in *Œuvres*, *op. cit*., p. 510-521.

[29] Dans cette ouverture de l'essai sur la peste de Marseille, on peut probablement lire aussi une auto-identification d'Artaud (né à Marseille en 1896) avec la peste et sa force destructrice et purificatrice. Cf. C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.

[30] A. Artaud, « Le théâtre et la peste », art. cit., p. 516.

rupture du langage et de sa manière conventionnelle de désigner la réalité[31]. Le théâtre n'existe que là où commence « l'impossible ». Sorte de crise sacrificielle, véritable *fête* (au sens « dionysiaque » et tragique que Foucault donne à cette notion dans les années soixante), le théâtre-peste expérimente, dans le conflit et la lutte, des formes autres d'expression.

> Comme la peste [le théâtre] refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées ; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles : et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement ; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur scène alimente et surchauffe des symboles réalisés[32]

Il serait bien trop facile de rapprocher cette description artaudienne de la peste aux analyses de *Surveiller et punir*, ouvrage de 1975 où Foucault démontre avec une lucidité historique aigue, s'appuyant en particulier sur les archives militaires, que la peste à l'âge moderne n'a plus rien d'un renversement apocalyptique ou d'un mythe littéraire : c'est plutôt le déploiement d'un rigoureux quadrillage spatial de la population, la multiplication des regards sur le corps individuel en vue de son contrôle médical et social – « rêve politique » et non pas fiction poétique[33]. Ce n'est certainement pas à propos de la réalité historique de la peste à l'âge classique que Foucault croise Artaud. Rien de plus éloigné du « positivisme » foucaldien,

---

[31] « Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. Et je revendique, ce faisant, le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète » ; A. Artaud, « Première lettre sur la cruauté » [13 septembre 1932], in *Œuvres*, *op. cit.,* p. 566.

[32] A. Artaud, « Le théâtre et la peste », art. cit., p. 518.

[33] « Contre la peste qui est mélange, la discipline fait valoir son pouvoir qui est d'analyse. Il y a eu autour de la peste toute une fiction littéraire de la fête : les lois suspendues, les interdits levés, la frénésie du temps qui passe, les corps se mêlant sans respect, les individus qui se démasquent, qui abandonnent leur identité statuaire et la figure sous laquelle on les reconnaissait, laissant apparaître une vérité tout autre. Mais il y a eu aussi un rêve politique de la peste, qui en était exactement l'inverse : non pas la fête collective, mais les partages stricts ; non pas les lois transgressées, mais la pénétration du règlement jusque dans les plus fins détails de l'existence et par l'intermédiaire d'une hiérarchie complète qui assure le fonctionnement capillaire du pouvoir ; non pas les masques qu'on met et qu'on enlève, mais l'assignation à chacun de son "vrai" nom, de sa "vraie" place, de son "vrai" corps et de la "vraie" maladie. La peste comme forme à la fois réelle et imaginaire du désordre a pour corrélatif médical et politique la discipline. Derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des "contagions", de la peste, des révoltes, des crimes, du vagabondage, des désertions, des gens qui apparaissent et disparaissent, vivent et meurent dans le désordre » ; M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 [« Tel », 1993], p. 231.

exhumant de la « poussière des archives » des documents scientifiques, politiques, administratifs, que les analyses artaudiennes qui nient la réalité de la peste comme pathologie du corps pour en retrouver la force spirituelle de mal « absolu et presque abstrait »[34], de contagion de l'esprit et de la société. Et d'ailleurs, si dans les rêves « pestilentiels » d'Artaud la recherche d'« une parole qui précède les paroles », l'utopie d'une dimension originaire et primordiale de la langue qui peut choisir son propre langage et que le monde contemporain, et en particulier la dramaturgie moderne, auraient oubliée[35], demeurent extrêmement vives, Foucault ne peut pas partager ces projections métaphysiques (à l'exception peut-être des fascinations ontologiques présentes dans ses premiers écrits). Il ne peut suivre Artaud sur la voie d'une vérité cosmique et magique du théâtre et de son double – la vie, qui perpétuellement se redouble (même s'il faudrait analyser plus attentivement ce qu'Artaud entend par « métaphysique » et « magie », et leurs portées immanentes[36]). Mais le *theatrum philosophicum* foucaldien est lui aussi, en un sens, une peste : car il conçoit la tâche de la pensée comme une poussée au-delà des limites conventionnelles de la langue et des formes instituées de l'existence. Si le théâtre-peste est « la découverte d'un langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots s[ont] abandonnées »[37], il est évident que la philosophie-théâtre de Foucault, ses jeux de doubles et de fictions comme exercice critique de la pensée, sont des « pestes ». Pour Foucault ainsi que pour Artaud, le théâtre est l'affirmation d'un « pouvoir de *dissociation physique et anarchique* »[38]. C'est la reformulation de la langue et du sens à partir de leur matérialité. Un passage du *Théâtre et son double* est très explicite à ce sujet :

> Il faut bien admettre que tout dans la destination d'un objet, dans le sens ou dans l'utilisation d'une forme naturelle, tout est affaire de convention. [...] Il est entendu qu'une jolie femme a une voix harmonieuse ; si nous avions entendu depuis que le monde est monde toutes les jolies femmes nous appeler à coups de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour

[34] A. Artaud, « Le théâtre et la peste », art. cit., p. 516.

[35] La fascination d'Artaud « pour le théâtre répondit à [la] tentation métaphysique de retrouver une origine pouvant se rendre manifeste. *Theatron* : lieu où l'invisible devient visible, où s'opère une véritable hiérophanie. Avec le théâtre se pose donc la question du sens et s'inaugure une réflexion sur le langage, la quête des forces passant par celle des formes » ; C. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, 1992, p. 11.

[36] « Van Gogh pensait qu'il faut savoir déduire le mythe des choses les plus terre-à-terre de la vie. En quoi je pense, moi, qu'il avait foutrement raison. Car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité » ; A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, in *Œuvres*, *op. cit*., p. 1446. Cf. sur la question de la « métaphysique » artaudienne, C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, *op. cit*., et *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, *op. cit.,* p. 70 : « Artaud n'est pas dupe, et à la métaphysique, il rappelle que l'immédiate, ça se travaille. Il nous appartient de la faire exister, de lui donner sa dimension *physique* ».

[37] A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *Le théâtre et son double*, in *Œuvres*, *op. cit*., p. 527.

[38] *Ibid*., p. 528 ; nous soulignons.

> l'éternité associé l'idée de barrissement à l'idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée. On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos[39].

Il est étonnant de constater combien l'ironie de ce passage est proche de la démarche de Foucault, et surtout de sa conviction que les analyses archéologiques des discours, la mise en lumière de leur historicité et de leurs changements de paradigme, sont aussi une manière de montrer, à travers le repérage d'une contingence radicale, des espaces de changements possibles. « Ce qui permet de rendre intelligible le réel, c'est de montrer simplement qu'il a été possible. Que le réel soit possible, c'est ça sa mise en intelligibilité »[40]. L'expérience de ces transformations est demandée, pour le Foucault des années soixante comme pour Artaud, à la littérature, à la poésie, aux paroles de la folie : mais elle continuera d'être un élément fondamental des batailles politiques des corps dans les généalogies foucaldiennes des années soixante-dix et quatre-vingt. Le théâtre, précisément parce qu'il côtoie la dimension de l'imitation du réel et pose la question de la relation entre réalité et illusion, est l'instrument par excellence où peut s'exercer cette critique des discours[41] : la scène – scène théâtrale effective pour Artaud, scène métaphorique et philosophique pour Foucault – rompt les conventions de la langue et de la pensée en les mimant et déplace ainsi leurs foyers de signification[42]. Dans ce qui

---

[39] *Ibidem*.

[40] M. Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2004, p. 35.

[41] « Il n'est rien que j'abomine et que j'exècre tant que cette idée de spectacle, de représentation, donc de virtualité, de non-réalité, attachée à tout ce qui se produit et que l'on montre, […] comme si l'on voulait par le fait socialiser et en même temps paralyser les monstres, faire passer par le canal de la scène, de l'écran ou du micro des possibilités de déflagration explosive trop dangereuses pour la vie, et que l'on détourne ainsi de la vie » ; A. Artaud, « Dossier de *Pour en finir*… », in *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 258-259.

[42] « Dix ans que le langage est parti […]

Par un coup

anti-logique,
anti-philosophique,
anti-intellectuel,
anti-*dialectique*
de la langue

par mon crayon noir appuyée

et c'est tout » ; *Un mot à propos de quelque chose* [31 mars, 1er avril 1947], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1513.

constitue donc seulement en apparence un paradoxe, le théâtre est le lieu d'une mise en question explicite de la dimension de la représentation comme re-présentation, à savoir un double qui emprisonne et paralyse les possibilités matérielles de l'existence dans un sens préétabli[43]. Voici donc la réponse à la question que Foucault posait dans ses manuscrits sur le langage en folie. Le théâtre d'Artaud constitue une arme pour réinventer le monde précisément parce qu'il est conçu dans un sens anti-représentatif : non pas une *mimêsis* illusoire du réel, mais le double réel et contestataire de la représentativité, des liens habituels de référence entre les mots et les choses[44]. C'est d'ailleurs sous cet angle qu'il peut être réactivé dans les travaux de Foucault, associé à une modalité nouvelle de philosopher – théâtre, double, transformation.

> C'est un mot
> dont nous nous servons
> pour indiquer
> *l'ouverture*
> de notre conscience
> vers la possibilité
> démesurée,
> inlassable et démesurée[45].

L'espace par excellence de cette ouverture, de cette expérience de la limite pour Artaud est le *corps* : un corps conçu comme anti-anatomique et anti-organique, flux d'affects et de pulsions, trame dynamique d'intensités. C'est un corps pas du tout évident à retracer et vivre, un corps qui ne peut être que le résultat de luttes acharnées et difficiles avec soi-même et la culture du monde actuel tout entière, ses contraintes et ses dispositifs de pouvoir. Si, comme l'affirme Artaud à la fin de sa vie, « le corps humain actuel est une géhenne que toutes les magies, toutes

[43] « Si aujourd'hui, dans le monde entier – et tant de manifestations en témoignent de manière éclatante – toute l'audace théâtrale déclare, à tort ou à raison mais avec une insistance toujours plus grande, sa fidélité à Artaud, la question du théâtre de la cruauté, de son inexistence présente et de son inéluctable nécessité, a valeur de question *historique*. Historique non parce qu'elle se laisserait inscrire dans ce qu'on appelle l'histoire du théâtre, non parce qu'elle ferait époque dans le devenir des formes théâtrales ou occuperait une place dans la succession des modèles de la représentation théâtrale. Cette question est historique en un sens absolu et radical. Elle annonce la limite de la représentation. Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation. […] Cette vie porte l'homme mais elle n'est pas d'abord la vie de l'homme. Celui n'est qu'une représentation de la vie et telle est la limite – humaniste – de la métaphysique du théâtre classique » ; J. Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », art. cit., p. 343.

[44] « Tous les textes du *Théâtre et son Double* […] sont des *sollicitations* plus qu'une somme de préceptes, un système de critiques *ébranlant le tout* de l'histoire de l'Occident plus qu'un traité de la pratique théâtrale » ; *ibid*., p. 345.

[45] A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* [1948], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1647.

les religions et tous les rites se sont acharnés à scléroser, à ligoter, à pétrifier, à garrotter dans le module de ses stratifications actuelles […], premier empêchement véritable à toute véritable révolution »[46], il faut récupérer, à travers le théâtre, un *double affirmatif* de ce corps réduit à n'être que lourdeur inerte et boueuse : un corps-énergie, corps libéré des impositions de la société de l'aliénation médicale et de l'exploitation capitaliste (« cet usinage insensé »[47]), un « corps sans organes »[48], sorte d'hybride entre le corps magique et alchimique des Tarahumaras mexicains[49] et le corps glorieux de la théologie chrétienne[50]. Ce corps nouveau, corps en éclats, est le véritable enjeu de la pratique théâtrale[51]. À la limite, pour le dernier Artaud, le vrai théâtre ne se joue plus sur scène, sur l'estrade, mais dans l'épaisseur du corps humain, dans la douleur et la violence d'une pratique de sortie de soi-même et dans la richesse de la régénération possible. Il faut se déprendre de la matière vile, basse, statique, « fécale », pour se repenser dans une matière autre, électrique, magnétique, en perpétuel mouvement : une danse de *création* qui dissout les prisons de l'identité et de l'attribution organique fonctionnelle (à chaque partie de notre corps, une fonction et un but bien précis et hiérarchiquement disposés). L'acteur est alors le nouveau Christ, le martyre qui s'offre en sacrifice pour sauver le monde dans la lacération de soi : son corps est un corps matériellement et *politiquement* révolté, radicalement subversif.

> Le théâtre c'est la liberté […]
> Et le théâtre a été fait pour cela.
> Pour mettre le corps en état d'action
> active,

---

[46] A. Artaud, « Lettre à André Breton » [vers le 1er mars 1947], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1213.

[47] A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1640.

[48] « Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.
Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit » ; *ibid.*, p. 1654.

[49] Cf. A. Artaud, *Les Tarahumaras*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 751-775.

[50] Cf. U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 217-233.

[51] « Le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe
mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,
par piétinement d'os, de membres et de syllabes,
se refont les corps,
et se présente physiquement et au naturel
l'acte mythique de faire un corps » ; A. Artaud, *Le théâtre et la science* [juillet 1947], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1640.

efficace,
effective,
pour faire rendre au corps son registre
organique entier
dans le dynamisme et l'harmonie.
Pour ne pas faire oublier au corps
qu'il est de la dynamite en activité[52].

Or il est évident que Foucault ne peut pas adhérer aux élans parfois presque mystiques, anhistoriques surtout, de la complexe problématisation par Artaud du corps sans organes. Il reste d'ailleurs loin de la réélaboration philosophico-politique de ce thème opérée par Deleuze et Guattari[53]. Dans le corps artaudien, il ne retrouve explicitement que la combinaison incarnée, puissante d'un point de vue critique, de la folie et de la parole littéraire – « chez Artaud, le langage récusé comme discours et repris dans la violence plastique du heurt, est renvoyé au cri, au corps torturé, à la matérialité de la pensée, à la chair »[54]. Mais Foucault aussi, tout au long de ses généalogies politiques, guettera dans les dynamiques les plus matérielles des corps – dans leurs mouvements de résistance, dans leurs grimaces face aux ordres du pouvoir, dans la manière dont ils incorporent et déplacent les impositions du vrai –, la possibilité de l'insurrection physique : les virtualités concrètes de subvertir un système de signes, de vérités, de discours, de pratiques assujettissantes. Le corps-théâtre et énergie d'Artaud, dans son immanence radicale, dans son a-systématicité qui récuse à la fois les philosophies, les morales et les religions institutionnalisées du corps, est alors peut-être la source d'inspiration à la fois la plus proche et la plus insaisissable de ce que sera pour Foucault la puissance corporelle d'insoumission : l'irréductible « inutilité » et « gratuité » à travers lesquelles les corps participent des jeux agonistiques de vérité et des batailles politiques, et qui font de l'histoire un système ouvert. Bien que replacés dans une perspective absolument historique, les corps de Foucault sont aussi des corps-théâtres[55], des corps-doubles, où le double dit précisément leur capacité de déjouer les

[52] A. Artaud, *Le corps humain* [mai 1947], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1517-1518.

[53] « Artaud présente ce "corps sans organes", que Dieu nous a volé pour faire passer le corps organisé sans lequel son jugement ne pourrait pas s'exercer. Le corps sans organes est un corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C'est une puissante vitalité non-organique qui le traverse » ; G. Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », in *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 164. Cf. aussi G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Éd. de Minuit, 1972 ; *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éd. de Minuit, 1980. Deleuze avait déjà brièvement parlé du corps sans organes dans *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 101-114.

[54] Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 395.

[55] « Michel Foucault, il est vrai, a souvent placé le corps au centre de ses analyses. Aussi, dans les plis de ces préoccupations partagées, une affinité se crée entre un ensemble discursif et des propositions artistiques » ; R.

injonctions du pouvoir et d'affirmer ainsi leur liberté d'existence et leur propre monde de valeurs. Il faudra revenir plus longuement sur cette théâtralité appliquée aux luttes des corps dans les généalogies de Foucault. Ce qu'on souhaitait montrer ici, c'est la suggestive inspiration d'Artaud pour la question, centrale chez Foucault, du théâtre-double comme rupture de la représentation et des identités, du corps-théâtre en révolte.

> Entre le corps et le corps il n'y a rien,
> rien que moi.
> Ce n'est pas un état,
> pas un objet,
> pas un esprit,
> pas un fait,
> encore moins le vide d'un être,
> absolument rien d'un esprit, ni de l'esprit,
> pas un corps,
> c'est l'intransplantable moi. […]
> ce que je suis est sans différenciation ni opposition possible,
> c'est l'intrusion absolue de mon corps, *partout*[56].

Huesca, « Michel Foucault et les coréographes français », *Le portique*, 13-14, 2004 : « Foucault : usages et actualités », https://leportique.revues.org/632.

[56] A. Artaud, *Suppôts et suppliciations* [vers décembre 1946], in *Œuvres*, *op. cit*, p. 1383-1384.

4. L'autre scène de la vérité. Nietzsche et la généalogie

En 1976 Foucault donne au Japon un entretien avec le poète, scénariste, dramaturge et réalisateur Shūji Terayama, protagoniste de l'avant-garde théâtrale japonaise des années soixante. Il y est question de théâtre, évidemment, et d'histoire. En raison du style dramatisé des analyses historiques foucaldiennes, Terayama lui demande s'il ne serait pas possible de considérer l'histoire comme un théâtre, et en particulier l'historien comme un metteur en scène ou un critique théâtral. La réponse de Foucault est tranchante :

> Je suis tout à fait désolé, mais il m'est même impossible de considérer l'histoire comme théâtre. Je ne pense pas que l'histoire ait des spectateurs et l'idée ne me viendrait pas de comparer l'historien au metteur en scène. Il vaudrait mieux vous dire que je ne comprends pas votre métaphore. […] Celui qui se trouve dans l'histoire ne peut plus la saisir, une fois qu'il est devenu spectateur. En d'autres termes, seul l'homme qui crée l'histoire, à savoir celui qui se trouve dedans, peut voir l'histoire. […] J'ai l'impression que, quand le théâtre intervient, l'histoire et le processus du savoir valide disparaissent[1].

Le nœud problématique qui rend impossible le rapprochement entre histoire et théâtre pour Foucault est très clairement exprimé : l'histoire est un processus mobile, toujours en devenir, un réseau dispersé de rapports de forces et d'événements dont personne ne peut penser sortir pour assumer le point de vue surélevé et global du metteur en scène ou du spectateur, quitte à abdiquer en réalité la possibilité de regarder vraiment et de *faire* l'histoire. La place de Dieu, le seul qui pourrait prétendre au rôle de spectateur, reste vide. La perspective foucaldienne est celle d'une histoire comme mouvement dont on est tous acteurs – l'idée qu'il existe d'un côté ceux qui font l'histoire et de l'autre côté ceux qui la subissent n'est qu'une ruse du pouvoir dominant pour tenter de soustraire la force politique essentielle des existences individuelles et la reléguer à un rôle passif dans les relations réelles. Le théâtre et son « quatrième mur », la représentation sur la scène théâtrale proprement dite, sont alors des modalités d'interprétation incompatibles avec la façon foucaldienne d'écrire l'histoire.

Faut-il pour cela en conclure que la dimension théâtrale, plus largement conçue, est un instrument fautif ou trompeur pour traverser les méthodes archéologique et généalogique ? En réalité, Foucault reprend ici une critique du théâtre d'origine nietzschéenne[2], que nous avons

[1] M. Foucault, « Le savoir comme crime », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 174, p. 80-82.

[2] « Comme le cri théâtral de la passion nous casse les oreilles, comme toute l'insurrection romantique, toute la confusion des sens que prédilectionne la populace cultivée, avec toutes ses aspirations à l'ineffable, à l'exaltation, au

déjà évoquée dans le premier chapitre à propos de l'antinomie tragique / théâtre. La réfutation foucaldienne concerne le théâtre comme pure reproduction, comme imitation non-problématisée se montrant sur un plateau pour un public de spectateurs passifs. On l'a longuement noté : c'est la *représentation*, telle qu'elle est magistralement décrite par Heidegger[3], qui est visée par les remarques de Foucault contre une histoire-théâtre. Il critique l'activité représentative de la conscience comme la récupération anticipée du présent dans un « avoir-vu » : le regard ferme et assuré qui inspecte, recueille et assure l'expérience présente dans des cadres rationnels fixes et (im)posés à l'avance – la *Vor-stellung*, la position devant soi du réel par son propre regard qui est possible seulement si on assume que la raison puisse être maître, interprète et spectatrice impartiale, objective, des phénomènes du monde[4]. Cette raison représentative se lie d'ailleurs dans la culture moderne à une conception médiatrice de la dialectique de la pensée et de l'histoire, où la force hasardeuse et transformatrice des événements dans leur singularité est depuis toujours réabsorbée dans un point de vue supérieur et apaisant, origine pure ou fin promise du devenir historique. Hegel nous guette toujours, maître incontesté et encombrant de la philosophie contemporaine.

Or il est intéressant de remarquer encore une fois que, pour des auteurs qui sont des points de référence critique fondamentaux de Foucault – Artaud et surtout Nietzsche –, le théâtre garde une valeur double par rapport à cette conception de la représentation et joue précisément sur les bords de cette ambiguïté qui lui est propre. Il est d'une certaine manière l'emblème de l'acte de représenter, mais il est aussi le lieu où passe sa récusation à travers la recherche de formes de théâtralité et de dramatisation qui font éclater la relation intentionnelle entre sujet et objet, parole et chose. Le tragique et les fictions philosophiques nietzschéens, le théâtre de la cruauté et puis le corps-scène d'Artaud, sont l'exploration de modalités anti-représentatives

---

tarabiscotage, comme tout cela est devenu étranger à notre goût ! Non ! pour autant que nous autres convalescents aurions encore besoin d'un art, ce sera un art tout *autre* — un art ironique, léger, fugitif, divinement désinvolte, divinement artificiel, qui, telle une flamme claire, jaillit dans un ciel sans nuage ! » ; F. Nietzsche, *Le gai savoir*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. V, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, « avant-propos », § 4, p. 18. Et encore : « Voici des hommes dont la vie n'est point une "action", mais une affaire, assis devant la scène à considérer des êtres qui leur sont étrangers, et pour qui la vie est davantage qu'une affaire ? […] — Eh bien ! il faut croire que je manque trop souvent de culture : car pareille vue trop souvent me répugne. Qui juge en avoir assez de la tragédie et de la comédie, reste de préférence éloigné du théâtre : ou bien, exceptionnellement, l'ensemble du processus – théâtre, public et poète, inclusivement – devient à ses yeux le spectacle tragique et comique proprement dit, par rapport à quoi la pièce représentée lui importe peu » ; *ibid*., livre II, § 86, p. 104.

[3] Cf. M. Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », art. cit.

[4] Foucault décrira ainsi, en 1983, une « histoire des représentations ou des systèmes représentatifs », par rapport à laquelle il veut distinguer sa propre méthode d'analyse historique : « l'analyse des représentations en fonction d'une connaissance – d'un contenu de connaissance ou d'une règle, d'une forme de connaissance – considérée comme critère de vérité, ou en tout cas comme vérité-repère par rapport à quoi on peut fixer la valeur représentative de tel ou tel système de pensée, entendu comme système de représentations d'un objet donné » ; M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 4.

d'expression à travers la théâtralité : sur les bords du théâtre-*mimêsis*, il s'agit de faire jouer un *double subversif* de la scène comme double figé du monde. Nietzsche en particulier (et ce n'est pas un hasard qu'il ait été très admiré et repris par Artaud[5]) a été le précurseur de la récupération par la philosophie de cette force de subversion du théâtre comme forme de la pensée et instrument du style. Contre une conception dialectique de la connaissance vraie, il construit un drame ironique et fictionnel de la vérité ; contre les mythes philosophiques universels, il construit des scènes généalogiques pénétrant l'histoire à la manière d'un bistouri qui détruit les conforts des bien-pensants et les théo-téléologies ; contre la prétention à une authenticité originaire du sujet, il fait jouer une pluralité de masques (sans visage derrière) dansant sur l'irrépressible effondrement de l'identité du moi. Le théâtre devient pour Nietzsche une nouvelle manière de faire philosophie qui correspond à une *expérience*, au sens crucial que Foucault donnera à cette notion : un mouvement toujours recommencé d'action et de transformation[6]. Une philosophie en acte et en lutte. Deleuze exprime très bien cette nouveauté du théâtre en philosophie, en mettant en relation Nietzsche et Kierkegaard.

> Kierkegaard et Nietzsche sont de ceux qui apportent à la philosophie de nouveaux moyens d'expression. On parle volontiers, à leur propos, d'un dépassement de la philosophie. Or ce qui est en question dans toute leur œuvre, c'est le *mouvement*. Ce qu'ils reprochent à Hegel, c'est d'en rester au faux mouvement, au mouvement logique abstrait, c'est-à-dire à la « médiation ». Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; […] d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène – en avance sur son temps. C'est en ce sens que quelque chose de tout à fait nouveau commence avec Kierkegaard et Nietzsche. Ils ne réfléchissent plus sur le théâtre à la manière hégélienne. Ils ne font pas davantage un théâtre philosophique. Ils inventent, dans la philosophie, un incroyable équivalent de théâtre, et par là fondent ce théâtre de l'avenir en même temps qu'une philosophie nouvelle[7].

---

[5] « Non, Socrate n'avait pas cet œil, seul peut-être avant lui le malheureux Nietzsche eut ce regard à déshabiller l'âme, à délivrer le corps de l'âme, à mettre à nu le corps de l'homme, hors des subterfuges de l'esprit » ; A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, *op. cit.*, p. 1461.

[6] Sur la philosophie-théâtre de Nietzsche, cf. G. Vattimo, *Il Soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1974 ; G. Colli, *Écrits sur Nietzsche*, trad. P. Farazzi, Paris, Éd. de l'Eclat, 1996 ; S. Natoli, *Nietzsche e il teatro della filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2011 ; A. Jugnon, *Nietzsche et Simondon : le théâtre du vivant*, Paris, Dittmar, 2010.

[7] G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 16-17.

Pour réfléchir donc à la « théâtralité » du style historique de Foucault, plutôt que d'en rester à la réciprocité impossible entre histoire et théâtre, il faut déplacer la métaphore théâtrale de l'histoire en général aux jeux des forces concrets et situés qui la composent, et s'interroger sur le rôle philosophique (et politique) que la scène et le théâtre peuvent avoir dans leur capacité d'éclairement et leur analyse. Il faut voir si les concepts de nature théâtrale repérés dans les écrits littéraires de Foucault – double, simulacre et fiction –, peuvent s'appliquer aussi à son travail d'historien et non seulement à une ontologie du langage littéraire. Il faut surtout approfondir le rapport à Nietzsche, phare de l'écriture historique foucaldienne, du côté de l'invention, « dans la philosophie » mais à travers l'histoire, d'un « incroyable équivalent du théâtre » : mouvement de scènes bariolées qui fonde « une philosophie nouvelle ». Pour ce qui concerne la démarche archéologique, nous avons déjà mis à l'épreuve un modèle dramatique de lecture des analyses foucaldiennes à travers la reprise de l'article de Fontana sur le paradoxe du philosophe. La question du double comme opérateur de décrochage dans l'écriture historique était déjà tout à fait présente dans les analyses d'*Histoire de la folie*, dont on peut faire émerger la valeur critique en y repérant la construction d'un mime de la Raison classique : la mise en scène, sous la forme d'une lutte de personnages – Descartes et le Malin Génie, Descartes et Diderot, le philosophe et l'homme de théâtre –, de l'exclusion de l'espace de véridiction rationnelle de tout ce qui déborde le cadre représentatif et relève de la vérité tragique de la folie (le corps comme instrument de connaissance ; la déraison ; l'indistinction entre vérité et illusion : la *théâtralité* de l'existence). Il s'agit maintenant de mettre à l'épreuve ce schéma d'analyse en revenant sur l'élaboration, *via* Nietzsche, de la méthode qui, dans les années soixante-dix, constituera l'approfondissement de l'archéologie du côté de l'épaisseur matérielle et politique des pratiques de discours et de vérité : la *généalogie*[8]. Est-il possible de relire les travaux généalogiques de Foucault à travers le prisme d'une philosophie-théâtre, d'un « drame » de la vérité ?

Pour tracer des pistes de réponse à cette question, nous repartons du Nietzsche foucaldien, du Nietzsche tel qu'il joue dans la réflexion de Foucault : le philosophe fou[9], le

[8] Déjà en 1967, Foucault affirme, à propos des *Mots et les choses* : « Si j'avais à recommencer ce livre achevé il y a deux ans, j'essaierais de ne pas donner à Nietzsche ce statut ambigu, absolument privilégié, méta-historique, que j'ai eu la faiblesse de lui donner. Elle est due au fait, sans doute, que mon archéologie doit plus à la généalogie nietzschéenne qu'au structuralisme proprement dit » ; M. Foucault, « Sur les façons d'écrire l'histoire », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 48, p. 627.

[9] Dans un manuscrit inédit sur Nietzsche et la folie, Foucault affirme : « Pour Nietzsche […] c'est comme si sa folie et sa philosophie étaient indissociables. Plutôt rapport de Nietzsche *aux* folies, aux différents masques sous lesquelles il a rencontré la folie. On a méconnu l'extériorité terrible de la maladie pour Nietzsche, qui a curieusement lié sa force intellectuelle, son pouvoir de corrosion à la maladie. "La maladie et l'étiologie du soupçon". Il a revendiqué au contraire sa folie à travers les masques :

philosophe écrivain, le chanteur de la déraison qui en a réactivé pour l'époque contemporaine la force cosmique de mouvement aux limites[10], et en même temps le « diagnosticien » de son présent, point de référence fondamental pour l'élaboration de la méthode généalogique de la part de Foucault. Nietzsche est massivement présent dans les travaux de Foucault depuis le début, depuis ses notes de lecture des années cinquante, on l'a vu. Il est convoqué pour sa force critique dans la thèse complémentaire de Foucault sur l'*Anthropologie pragmatique* de Kant ; il joue un rôle essentiel dans la première préface d'*Histoire de la folie*, et dans ses conclusions sur la rupture contemporaine de l'espace moderne de la folie comme aliénation ; il est présent dans *Naissance de la clinique*, *Les mots et les choses*[11], et dans les écrits littéraires en raison de sa réflexion liant le travail de philologue, l'engagement philosophique, une écriture littéraire et poétique, fragmentaire, et l'expérience violente et déchirante de la folie. Pour ce qui concerne plus directement la question du théâtre, Nietzsche est d'abord pour Foucault le philosophe du tragique comme expérience-limite – un point, cela aussi, que nous avons déjà longuement analysé. Mais il est aussi l'inventeur de nouvelles techniques de l'expression philosophique qui introduisent dans l'analyse concrète ces effets de rupture dont la notion de tragique était l'incarnation et le véhicule. Et ces modalités inédites du discours du philosophe jouent sans cesse sur le théâtre, sa conceptualité, ses instruments : « le fragment volontaire (qui ne se confond pas avec la maxime), l'aphorisme long, le livre saint, la composition très spéciale de *L'Antéchrist* ou d'*Ecce Homo*. Le théâtre, l'opéra-bouffe, la musique, le poème, la parodie sont perpétuellement

---

- masques que les autres se donnent pour affirmer leur innocence ;

- masques que les autres se donnent pour dire ce qu'ils ont à dire (dans l'œuvre même de Nietzsche c'est un fou qui annonce que Dieu est mort).

La folie est aussi le masque que Nietzsche se met lui-même dans les derniers mois de sa vie, quand il s'identifie à Dionysos et au crucifié. Cette explosion des masques, cette dispersion masquée, c'est le moment où Nietzsche a écrit *Ecce Homo*, c'est à dire la présentation de lui-même. Plaisanteries, peurs, manières d'inquiéter, dit-il à ses correspondants qui s'inquiètent de ses lettres si violentes et tardives. Mais peut-être c'est la folie qui a cessé d'être un masque. Il est devenu ce qu'il était, ce qu'était sa philosophie dans la culture occidentale : Dionysos entre le crucifié et le crucifié lui-même. Peut-être est-il devenu, dans la forme de l'extériorité la plus simple, ce qu'il aurait été toute la vie » ; boîte LVII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[10] « La question de la folie est posée thématiquement par les textes mêmes de Nietzsche et d'Artaud, et […] vers ce point d'interrogation, recouvrant un secret qui se dérobe aux textes comme à la conscience, convergent les forces qui animent le texte et le "sujet" de l'écriture, jusqu'à les faire rejoindre ce centre apocalyptique dont la violence rejette le sujet hors de l'écriture, voue le texte au silence et donne alors raison à la rationalité extérieure. […] L'œuvre de Nietzsche et celle d'Artaud, parce qu'elles témoignent d'une expérience cruelle des limites, parce qu'elles ont, chacune à sa manière, reposé de façon radicale les questions du théâtre et de la représentation, du tragique et du sacré, du signe et de l'écriture, du corps et de la conscience, sont deux moments décisifs d'une crise où la pensée contemporaine découvre et sa propre faille et sa propre ressource » ; C. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, *op. cit.*, p. 11.

[11] « Le langage n'est rentré directement et pour lui-même dans le champ de la pensée qu'à la fin du XIX^e^ siècle. On pourrait même dire au XX^e^, si Nietzsche le philologue — et là encore il était si sage, il en savait si long, il écrivait de si bons livres — n'avait le premier rapproché la tâche philosophique d'une réflexion radicale sur le langage » ; M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit*., p. 316.

présents dans l'œuvre de Nietzsche »[12]. Que reste-t-il donc de cet usage nietzschéen du théâtre dans la méthode foucaldienne de travail historique ? Y a-t-il une théâtralité – une ontologie historique du double, en suivant le fil tracé tout au long du chapitre –, à l'œuvre dans les généalogies foucaldiennes ?

Foucault consacre un seul texte directement et uniquement à Nietzsche : le petit essai « Nietzsche, la généalogie, l'histoire »[13], publié en 1971 dans un recueil en hommage à son ancien professeur et mentor Jean Hyppolite. Ce n'est pas seulement une analyse perçante de l'entreprise nietzschéenne, capable de condenser en quelques traits le cœur de l'innovation philosophique de Nietzsche. C'est aussi une déclaration méthodologique, la description de la méthode historique que Foucault lui-même suivra jusqu'à la fin de sa vie dans ses recherches sur l'histoire de la vérité, des pouvoirs, des formes de subjectivités. Foucault retrace les caractères de la généalogie nietzschéenne en l'opposant à l'histoire traditionnelle – l'histoire « effective » contre l'histoire « antiquaire », l'histoire « des historiens »[14] –, et cette contraposition se joue primairement et fondamentalement autour de la question de l'*origine*. On peut suivre cette différence à travers le fil rouge du *masque*, des jeux des masques entre la réalité historique et son fondement.

L'histoire de la tradition, l'histoire « monumentale », s'est souvent consacrée à la recherche de l'origine dans un sens métaphysique, comme socle originaire – *Ursprung*, en allemand. Cette origine-*Ursprung* se caractérise par trois dimensions. L'identité et l'essentialité d'abord : la vraie origine d'un phénomène coïncide avec le repérage de son essence la plus pure, de la nature qui en dit l'authenticité et le rend identique à lui-même. La recherche de cette origine consiste donc à « essayer de retrouver "ce qui était déjà", le "cela même" d'une image exactement adéquate à soi ; c'est tenir pour adventices toutes les péripéties qui ont pu avoir lieu, toutes les ruses et tous les déguisements ; c'est entreprendre de lever tous les masques, pour dévoiler enfin une identité première »[15]. L'*Ursprung* est ensuite l'origine noble, solennelle, précieuse – les fondements et les fondateurs sont toujours plus hauts et plus purs que leurs descendances ; la perfection est du côté du commencement et non pas du développement, comme le monde au moment de la création. L'origine est enfin, précisément parce qu'elle recèle le noyau essentiel et noble des phénomènes, le lieu de leur vérité : foyer originaire

[12] M. Foucault, « Introduction générale » [aux *Œuvres philosophiques complètes* de Nietzsche, t. V, Paris, Gallimard, 1967, avec Gilles Deleuze], in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 45, p. 590.

[13] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 84, p. 1004-1024.

[14] Cf. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. II* et II**, trad. P. Rusch et H.-A. Baatsch, P. David, C. Heim, P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1988 et 1990.

[15] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1006.

d'intelligibilité, elle rend possible l'articulation entre les choses et les discours ; mais dans le même mouvement à travers lequel elle se donne à voir elle se dérobe pour toujours à la pleine connaissance positive, en s'éparpillant dans ses manifestations concrètes et ses mises en perspective relatives et finies. Vérité qui en même temps se cache et se révèle, vérité-masque d'elle-même. L'origine métaphysique et ses effets, ses produits, mettent en scène un jeu de masques où le moment du déguisement est du côté de la réalité historique, tandis que le vrai visage caché est celui du fondement lointain, élevé, idéal. Les phénomènes historiques, tout en renvoyant à la vérité pure et identique qui est leur *Ursprung*, la brouillent avec leur densité matérielle. Le travail de l'historien devient donc un progressif et indéfini démasquage du théâtre du monde, pour remonter des copies à l'original : de la complexité chaotique des phénomènes concrets à leurs âmes essentielles, des scènes multiples de l'histoire au principe unique de rationalité qui préside à leur mise en représentation.

La généalogie fait jouer une toute autre idée du commencement, que Foucault retrouve dans les deux notions nietzschéennes de *Herkunft* (provenance) et *Entstehung* (émergence). Le regard du généalogiste ne scrute pas les hauteurs mythiques et métaphysiques ; il ne recherche pas les nobles ancêtres de nos valeurs et de nos sentiments. Il se concentre d'un côté sur ces petites matérialités infimes et plurielles, ces détails oubliés, ces traces concrètes, viles, méchantes même qui forment la présence du passé dans notre présent, le magma bouillonnant de notre *provenance*. Le corps et sa multiplicité vivante se retrouvent ainsi à la racine de l'âme ; les passions les plus abjectes en-dessous des idéalités ; les événements et leur aléa aux débuts de ce phénomène si complexe et si bizarre qui est la croyance en la vérité. « Là où l'âme prétend s'unifier, là où le Moi s'invente une identité ou une cohérence, le généalogiste part à la recherche du commencement – des commencements innombrables qui laissent ce soupçon de couleur, cette marque presque effacée qui ne saurait tromper un œil un peu historique »[16]. Or ces naissances infinies sont hasardeuses quant à l'accidentalité de la chaîne d'événements qui a conduit à leur surgissement. Mais cela n'implique pas qu'ils ne possèdent aucune intelligibilité, aucune loi d'apparition et de fonctionnement. Dans cette myriade corporellement épaisse et dispersée des provenances, la généalogie découvre en effet – et c'est l'autre côté de la contre-origine historique – des luttes perpétuelles donnant lieu à des mécanismes de pouvoir et d'assujettissement. Le généalogiste scrute les rapports conflictuels des forces comme *émergence* des phénomènes, des valeurs, des vérités : un jeu continuellement repris entre dominants et

[16] *Ibid.*, p. 1014.

dominés. Et voici le moteur pulsant du devenir historique : « événements au théâtre des procédures »[17].

> L'émergence, c'est donc l'entrée en scène des forces ; c'est leur irruption, le bond par lequel elles sautent de la coulisse sur le théâtre, chacune avec la vigueur, la juvénilité qui est la sienne. […] En un sens, la pièce jouée sur ce théâtre sans lieu est toujours la même : c'est celle que répètent indéfiniment les dominateurs et les dominés[18].

La notion, fondamentale pour Nietzsche et ses généalogies, d'interprétation [19] se comprend à l'intérieur de cette conception relationnelle et agonistique du réel historique : interpréter, c'est assumer son propre point de vue comme règle et valeur fondamentale, en trouvant la voie de son affirmation sur les autres ; c'est inventer la logique qui justifie cette imposition ; c'est la fixer dans des rituels soigneusement élaborés, dans tout un théâtre de rites, traditions, procédures[20]. Il ne faut pourtant pas penser que, dans ces jeux et ces scènes de pouvoir, les rôles de dominateurs et de dominés soient attribués depuis toujours et à jamais – l'ombre d'un Nietzsche farouchement aristocrate, réactionnaire, nazi. Précisément parce qu'il s'agit de relations en devenir, les positions sont interchangeables, les modifications toujours possibles. Même si elles impliquent une extrême violence, les dominations peuvent se plier et se replier, d'autres types de dominations peuvent surgir qui s'insèrent dans ces plis. Comme il n'y a aucune signification ou fin qui soit prédéterminée dans l'histoire, comme les règles sont

---

[17] *Ibid.*, p. 1009.

[18] *Ibid.*, p. 1012-1013.

[19] « Que la *valeur du monde* réside dans notre interprétation (– que quelque part, peut-être, il y ait possibilité d'autres interprétations qui ne soient pas purement humaines –), que les interprétations aient été jusqu'à présent des appréciations d'après une perspective particulière, […] cela imprègne tous mes écrits » ; F. Nietzsche, *Fragments posthumes. Automne 1885 – automne* 1887, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. XII, trad. J. Hervier, Paris, Gallimard, 1978, 2[108], p. 119-120. Nietzsche donne dans *La généalogie de la morale* des exemples extrêmement clairs de ces mécanismes d'émergence et de domination, ainsi que de la méthode généalogique permettant de les retracer et questionner. Cf. en particulier l'exemple de la naissance de la punition et de la pénalité à partir du désir cruel et violent de vengeance : « tout évènement du monde organique est une manière de *subjuguer*, de *dominer,* et tout subjugation, toute domination, à leur tour équivalent à une nouvelle interprétation, à un accommodement, où le "sens" et le "but" antérieurs s'obscurciront nécessairement et même disparaîtront tout à fait » ; F. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, *op. cit.*, « deuxième dissertation », § 12, p. 269.

[20] « C'est de la même façon que Nietzsche s'empare des interprétations qui se sont déjà emparées les unes des autres. Il n'y a pas pour Nietzsche un signifié originel. Les mots eux-mêmes ne sont pas autre chose que des interprétations, tout au long de leur histoire ils interprètent avant d'être signes, et ils ne signifient finalement que parce qu'ils ne sont que des interprétations essentielles. […] C'est aussi ce que Nietzsche dit, lorsqu'il dit que les mots ont toujours été inventés par les classes supérieures ; ils n'indiquent pas un signifié, ils imposent une interprétation. Par conséquent, ce n'est pas parce qu'il y a des signes premiers et énigmatiques que nous sommes maintenant voués à la tâche d'interpréter, mais parce qu'il y a des interprétations, parce qu'il ne cesse d'y avoir au-dessous de tout ce qui parle le grand tissu des interprétations violentes. C'est pour cette raison qu'il y a des signes, des signes qui nous prescrivent l'interprétation de leur interprétation, qui nous prescrivent de les renverser comme signes » ; M. Foucault, « Nietzsche, Marx, Freud », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 46, p. 600.

fondamentalement des formes vides qui adaptent le sens aux positionnements dans les champs matériels de forces, à chaque moment, chaque événement et chaque acteur peut, sinon bouleverser, du moins déformer et faire miroiter les systèmes donnés[21]. « Le grand jeu de l'histoire, c'est à qui s'emparera des règles, qui prendra la place de ceux qui les utilisent, qui se déguisera pour les pervertir, les utiliser à contresens et les retourner contre ceux qui les avaient imposées »[22]. Le grand jeu de l'histoire, c'est la subversion des conditions d'existence dans des mouvements de doublure et de détournement des ces mêmes conditions : faire grimacer les théâtres des événements.

La généalogie, en repérant provenances et émergences dans l'histoire, en pénétrant les corps et leurs conflits, met donc en scène un jeu de masques qui n'est pas seulement l'inversion du mouvement de masquage et démasquage mis en œuvre par le retour à l'origine historique. Le renversement, on l'a vu, peut rester dans la même logique de ce qu'il renverse et n'être donc qu'une figure du Même. L'opération du généalogiste est *autre*, déplace radicalement le plan de l'analyse et dénoue ce mouvement en même temps de révélation et de recouvrement de l'originaire. Il le désamorce, il le rend inutilisable précisément *en en faisant l'histoire*, en exhibant les racines concrètes de la foi dans un monde idéal pour bloquer le mécanisme immédiat et naturel de la projection dans un autre monde, un monde plus vrai que l'actuel – âge d'or des dieux, de l'être, de la nature, de la vie, de la vérité ou de la raison. Si les historiens élèvent leur regard vers les hauteurs – « les époques les plus nobles, les formes les plus élevées, les idées les plus abstraites, les individualités les plus pures »[23] –, la généalogie n'affirme pas que la vraie réalité est celle « d'en bas », celle des masques contre leurs visages rêvés (affirmation qui ne ferait pas sortir de la dialectique masque-identité). C'est plutôt le constat qu'ils n'existe *que* des masques, sans identité derrière, et que la dualité même entre réalité et apparence, monde des essences et théâtre du monde, est un produit déterminé de l'histoire, une *fiction* historique qui a ses raisons et ses causes mais à laquelle on ne peut attribuer une valeur absolue et évidente. L'histoire généalogique laisse jouer les masques librement, jusqu'à rendre inopérante l'idée d'un déguisement qui recouvrirait une vraie essence individuelle ou collective.

[21] « Les différentes émergences qu'on peut repérer ne sont pas les figures successives d'une même signification ; ce sont autant d'effets de substitutions, de remplacements et de déplacements, de conquêtes déguisées, de retournements systématiques. Si interpréter, c'était mettre lentement en lumière une signification enfouie dans l'origine, seule la métaphysique pourrait interpréter le devenir de l'humanité. Mais si interpréter, c'est s'emparer, par violence ou subreption, d'un système de règles qui n'a pas en soi de signification essentielle, et lui imposer une direction, le ployer à une volonté nouvelle, le faire entrer dans un autre jeu et le soumettre à des règles secondes, alors le devenir de l'humanité est une série d'interprétations. Et la généalogie doit en être l'histoire : histoire des morales, des idéaux, des concepts métaphysiques, histoire du concept de liberté ou de la vie ascétique, comme émergences d'interprétations différentes » ; M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1014.

[22] *Ibid.*, p. 1015.

[23] *Ibid.*, p. 1017.

Elle retrouve « les prestiges et les profondeurs du simulacre, par-delà tous les jeux d'hier ; ceux du sens et du non-sens, du signifiant et du signifié, du symbole et du signe »[24]. Dans une histoire où il y a seulement des personnages, la notion même d'identité perd son statut privilégié et se multiplie : et le soi peut devenir en même temps un autre, mille fois autre, Dionysos et le Crucifié. Il n'y a qu'une juxtaposition historiquement scandée de scènes comme autant de batailles de corps multiples, de positions différenciées, de vérités partielles. Le théâtre n'est donc pas l'histoire, ni dans son essence, ni dans sa forme universelle, ni dans sa méthode d'analyse. L'histoire ne monte pas sur les planches. Mais la théâtralité comme répétition événementielle est une expression du mouvement historique immanent et des jeux de duplication qui en forment les résistances, les avancements et les mutations.

> L'histoire sera "effective" dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même. Elle divisera nos sentiments ; elle *dramatisera* nos instincts ; elle multipliera notre corps et l'opposera à lui-même. […] L'histoire "effective" fait resurgir l'événement dans ce qu'il peut avoir d'unique et d'aigu. Événement : il faut entendre par là non pas une décision, un traité, un règne, ou une bataille, mais un rapport de forces qui s'inverse, un pouvoir confisqué, un vocabulaire repris et retourné contre ses utilisateurs, une domination qui s'affaiblit, se détend, s'empoisonne elle-même, une autre qui fait son entrée, *masquée*[25].

Qu'est-ce que veut dire, concrètement, le fait de « dramatiser » les jeux historiques, de faire jouer des masques et la théâtralité dans l'histoire ? Foucault en donne un exemple toujours dans le même texte à travers lequel il expose la méthode généalogique nietzschéenne (et sa méthode aussi). À travers une mise en abîme très habile, il raconte en effet la généalogie de l'histoire elle-même selon Nietzsche, et par conséquent la généalogie de l'opération qui voudrait contester cette histoire : la *généalogie de la généalogie*. Pour ce qui regarde sa provenance, l'histoire est vulgaire, plébéienne : elle naît d'un désir indifférencié de connaître la réalité dans tous ses aspects, même les plus insignifiants, même les plus dérisoires et les plus dégoutants. L'objectivité est d'abord une suspension du goût, ou mieux une sorte de dégoût vorace et généralisé, l'expression de la volonté de détrôner toute grandeur et toute aristocratie, d'en découvrir les faiblesses et les grossièretés secrètes qui les avilissent : « basse curiosité ». L'histoire est d'ailleurs originairement basse dans sa destination aussi : elle s'adresse à la plèbe

[24] La citation de Foucault se réfère en réalité à Klossowski, mais elle se poursuit ainsi : « C'est sans doute ce qui donne à son œuvre son allure cultuelle et solaire dès qu'on retrouve en elle ce mouvement nietzschéen où il est question de Dionysos et du Crucifié (puisqu'ils sont, Nietzsche l'a bien vu, simulacres l'un de l'autre) » ; M. Foucault, « La prose d'Actéon », art. cit., p. 359.

[25] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1015-1016 ; nous soulignons.

elle-même, pour lui montrer qu'elle n'a pas à avoir honte de ses origines obscures, que rien ne peut prétendre à la hauteur parce que tout et chacun naît du même fond de violence, mensonge, médiocrité et malchance. Elle dénonce donc comme un imposteur quiconque aurait la prétention d'imposer au peuple son point de vue au nom d'une plus vaste connaissance, noblesse d'âme ou moralité : l'historien se rapproche ainsi du démagogue, il a son père en Socrate. Mais pour opérer ce rabaissement généralisé, il doit étouffer sa propre perspective, son propre désir, sa propre singularité « pour que les autres entrent en scène et puissent prendre la parole ». Et c'est ainsi que l'attention à l'infime se transforme en conformisme, mortification et ascétisme. L'impartialité de l'histoire naît comme l'hypocrisie de l'effacement désintéressé de soi, et elle se consacre par conséquent à l'objectif de faire jaillir une vérité plus pure, universelle, par soi-même évidente. « L'objectivité chez l'historien, c'est l'interversion des rapports du vouloir au savoir, et c'est, du même coup, la croyance nécessaire à la Providence, aux causes finales et à la téléologie. L'historien appartient à la famille des ascètes »[26].

Or l'émergence de cette conception de l'histoire, ou mieux, l'angle de perspective qui rend possible ce genre de discours autour du savoir historique, c'est pour Nietzsche l'Europe du XIX^e^ siècle, l'Allemagne en particulier. La faiblesse des corps et des esprits des Européens modernes, leur nihilisme et leur résignation[27], a fait naître l'impulsion à se réfugier dans un passé cristallisé, dans des idéaux lointains, dont on regarde les traces comme des ornements et des monuments magnifiques qu'on ne sait pourtant plus ni interpréter ni habiter. La curiosité savante est un symptôme de décadence : on regarde en arrière parce qu'on n'est pas capable d'agir pour le présent et l'avenir. L'Europe cherche des dieux-ancêtres et méconnait ses racines mélangées, bâtardes, vitales ; elle méprise son monde présent qu'elle n'a plus la force de traverser activement et de transformer à son propre compte. Voici comment l'histoire est devenue *théâtre* : « le propre de la scène où nous nous trouvons aujourd'hui, c'est de représenter un théâtre ; sans monuments qui soient notre œuvre et qui nous appartiennent, nous vivons dans une foule de décors »[28]. On comprend alors pourquoi précisément un usage de l'histoire « à contre-poil » (pour utiliser une expression de Walter Benjamin), le jeu double et trouble avec le sens historique moderne pour le transformer en généalogie, constitue dans les mains de Nietzsche – ainsi que de Foucault (il suffit de penser à l'archéologie de l'histoire comme forme épistémique de la modernité dans *Les mots et les choses*[29]) – un formidable instrument de critique et de

[26] *Ibid.*, p. 1019.

[27] Cf. F. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, *op. cit* ; Id., *Le nihilisme européen* trad. A. Kremer-Marietti, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

[28] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1020.

[29] Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit*., p. 229-233.

renversement de l'espace de notre existence actuelle. Et comme c'est précisément l'histoire comme théâtre vide, représentation stérile que Nietzsche et Foucault veulent contester, ils utilisent le théâtre non pas comme une esthétisation mais comme le mime et la dispersion de l'idéalité historique. Ils dramatisent l'histoire (comme dans la généalogie de la généalogie nietzschéenne racontée par Foucault) pour remplir cette scène affaiblie qu'est notre présent et inventer des scènes, des fictions historiques différentes, problématisées, productrices. Comment l'analyse généalogique « peut-elle, sur cette même scène, changer de rôle ? Sinon, seulement, parce qu'on s'empare d'elle, parce qu'on la maîtrise, et qu'on la retourne contre sa naissance »[30]. Nietzsche rejoint Artaud, les deux repris par Foucault : le théâtre de notre présent est le symptôme de notre maladie et asthénie, un nouveau théâtre créateur en sera le diagnostic et la médecine.

Philosophie-théâtre et philosophie-généalogie ont donc dans la démarche foucaldienne, grâce à Nietzsche, une parenté très proche. C'est l'originalité de Foucault, on l'a dit : conjuguer la philosophie comme drame de la différence, le théâtre répétitif et cruel de Deleuze et d'Artaud, avec une fidélité irréductible à l'histoire – d'où des analyses qui sont toujours très situées et méticuleuses, « heureusement » positivistes[31], mais véhiculent à travers leur sérieux scientifique toute la force d'implosion d'un discours qui se met en scène et se plait à se travestir, se métamorphoser, se perdre dans le paradoxe et l'ironie du détail historique. Suivons pour cela encore le texte de Foucault de 1971, et en particulier les trois usages de l'histoire généalogique qu'il oppose à l'histoire « des historiens », à l'histoire « platonicienne ». La généalogie est d'abord la *parodie* de l'histoire comme reconnaissance de soi dans le passé, comme réminiscence de ses origines et de ses accomplissements. Foucault sait très bien, depuis les années soixante, que l'histoire ne propose jamais des solutions de rechange aux problèmes du présent : qu'on ne trouvera pas dans les étincellements envoûtants du passé des identités alternatives, mais seulement une multitude de déguisements. Et pourtant, le généalogiste ne méconnaît pas l'importance de ces masques, car ils permettent de se projeter en dehors de soi, de se perdre dans la dispersion du sens qui est ouverture de possibilités. Le bon historien pousse la mascarade à sa pointe extrême :

> il veut mettre en œuvre un grand carnaval du temps, où les masques ne cesseront de revenir. Plutôt que d'identifier notre pâle individualité aux identités fortement réelles du passé, il s'agit de nous irréaliser dans tant d'identités réapparues ; et, en reprenant tous ces masques – Frédéric de

[30] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1020.

[31] « Disons, pour jouer sur les mots, […] que si le style critique, c'est celui de la désinvolture studieuse, l'humeur généalogique sera celle d'un positivisme heureux » ; M. Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*, p. 71-72.

> Hohenstaufen, César, Jésus, Dionysos, Zarathoustra peut-être –, en recommençant la bouffonnerie de l'histoire, nous reprendrons en notre irréalité l'identité plus irréelle du Dieu qui l'a menée[32].

La généalogie, double parodique et bouffon de l'histoire, fait de nos certitudes un grand carnaval : elle les déforme jusqu'à les rendre méconnaissables. Et cette opération de déformation s'applique avant tout à la question centrale de la philosophie, la question de la vérité. « Contre la tyrannie du vrai »[33], la généalogie nietzschéenne apprend à Foucault à concentrer son regard d'historien et de philosophe sur les actes concrets de véridictions, leurs paradoxes et leurs espaces d'affirmation (les « dramatiques » de la vérité, on y reviendra), plutôt que sur la définition et les critères du vrai[34]. Il s'agit de retrouver, en-deçà de la vérité, le *véridique*[35] : non pas les fondements absolus et purs d'un vrai idéal, mais le personnage qui a le courage de la *véridicité*, dans le sens tragique du terme qu'on a déjà souligné : le courage de rentrer dans le jeu violent, blessant, destructeur, ridicule même parfois, des « interprétations » de vérité, du dire-vrai dans toute sa force d'instrument à la fois de pouvoir et de résistance au pouvoir, dans toute sa portée politique. Le moment est venu de questionner, de critiquer le dévouement à la vérité de la science et de la philosophie moderne, en expérimentant des modalités différentes, agissantes, moralement et politiquement engagées de jeux de vérités[36]. Foucault paraît faire pivoter ses

---

[32] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1021.

[33] « *Contre la tyrannie du vrai*. — Même si nous étions assez fous pour considérer toutes nos opinions comme vraies, nous ne voudrions pourtant pas qu'elles soient seules à exister — : j'ignore pour quelle raison l'hégémonie et l'omnipotence de la vérité seraient souhaitables ; il me suffirait déjà qu'elle possède une *grande puissance*. Mais elle doit pouvoir *lutter* et avoir un adversaire, on doit pouvoir se *délasser* d'elle de temps en temps dans le non-vrai, — sinon elle deviendra pour nous ennuyeuse, sans force ni goût, et elle nous rendra également ainsi » ; F. Nietzsche, *Aurore*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. IV, trad. J. Hervier, Paris, Gallimard, 1970, livre V, § 507, p. 260.

[34] Foucault affirme en 1983, pour ce qui concerne sa relation à Nietzsche : « Mon problème n'a pas cessé d'être toujours la vérité, le dire-vrai, le *wahr-sagen* – ce que c'est que dire vrai – et le rapport entre dire-vrai et formes de réflexivité, réflexivité de soi sur soi » ; M. Foucault, « Structuralisme et poststructuralisme », art. cit., p. 1264.

[35] « L'interprète chez Nietzsche, c'est le "véridique" ; il est le "véritable", non pas parce qu'il s'empare d'une vérité en sommeil pour la proférer, mais parce qu'il prononce l'interprétation que toute vérité a pour fonction de recouvrir. Peut-être cette primauté de l'interprétation par rapport aux signes est-elle ce qu'il y a de plus décisif dans l'herméneutique moderne » ; M. Foucault, « Nietzsche, Marx, Freud », art. cit., p. 600.

[36] « – Si on peut, sous l'histoire des discours vrais, mettre au jour l'histoire d'une certaine volonté du vrai ou du faux, l'histoire d'une certaine volonté de poser le système solidaire du vrai et du faux ;

– si on peut, deuxièmement, découvrir que cette mise en jeu historique, singulière et toujours renouvelée du système vrai ou faux forme l'épisode central d'une certaine volonté de savoir propre à notre civilisation ;

– si, enfin, on peut articuler cette volonté de savoir, qui a pris la forme d'une volonté de vérité, non point sur un sujet ou une forme anonyme mais sur les systèmes réels de domination.

Alors, pour résumer toutes ces démarches dont chacune est fort longue et fort complexe, on aura replacé le jeu de la vérité dans le réseau des contraintes et des dominations. La vérité – je devrais dire, plutôt, le système du vrai et du faux aura révélé le visage qu'il a depuis si longtemps détourné de nous et qui est celui de sa violence » ; M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 6.

généalogies dans le prolongement de la question qui conclut la *Généalogie de la morale* nietzschéenne : « *Que signifie la volonté de vérité ?* »[37]. Dans ses théâtres historiques, il pousse à l'extrême cette demande, il en suit les fils significatifs pour l'existence de l'individu contemporain. Et il le fait avec tout l'acharnement et la passion mais aussi l'humour et la désinvolture que la descente dans les racines généalogiques du vrai peut susciter. Il est alors clair que la généalogie comme jeu parodique sur les bords de nos signes, de nos valeurs, de nos formes de vérité est bien autre chose qu'un divertissement, un bal de masques pour amuser les esprits. C'est une danse des doubles qui fête les évidences, une expérience de véridicité et un acte de transformation.

> *Véracité*. — J'applaudis à tout scepticisme, auquel il me serait permis de répondre : « Essayons ! » Mais qu'on ne me parle plus d'aucune de ces choses et ni de ces questions qui n'admettent pas l'expérience. Telle est la limite de ma « véracité » : car au-delà, l'audace a perdu ses droits[38].

L'histoire généalogique est ensuite utilisée pour nous diviser en tant que sujets, pour disperser notre identité dans une multitude relationnelle de masques. L'homme n'a pas de visage ni même de masque unique, il est une sorte de polyphonie produite par tous ces différents masques. Si l'histoire traditionnelle nous fonde à travers l'ancrage dans nos origines, la généalogie utilise nos provenances variées et hétérogènes pour empêcher toute reconnaissance identitaire. Les sujets, ainsi que leurs racines, sont des composés d'éléments et de forces diverses, indéfiniment divisées et divisibles, en mutation perpétuelle. Ce « moi » que nous croyons tant profond, tant essentiel, où nous voulons nous retrouver et nous reconnaître, n'est que le produit instable et foisonnant de conflits et de dynamiques inquiètes. Le sujet comme noyau transcendantal[39] et comme substance est une illusion, ou mieux : une interprétation, qui emprisonne dans l'unité et la permanence les forces composant les singularités et les existences.

---

[37] Voici la citation dans son intégralité : « Ayant tiré conclusion sur conclusion, la véracité chrétienne finira par tirer la *conclusion suprême*, la conclusion *contre* elle-même ; cela arrivera quand elle posera la question : « *que signifie la volonté de vérité ?* »… Et nous voici revenus à mon problème, à notre problème, oh ! mes amis *inconnus* (car je ne me *connais* encore aucun ami) : quel sens aurait toute *notre* vie, si ce n'est celui-ci, que la volonté de vérité a pris en nous conscience d'elle-même en tant que problème... Point de doute, à partir du moment où la volonté de vérité devient consciente d'elle-même, la morale s'écroule : grand spectacle en cent actes, réservé aux deux prochains siècles de l'Europe, spectacle effrayant entre tous, plein d'inconnu, et peut-être aussi le plus riche d'espoirs… » ; F. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, *op. cit.*, « troisième dissertation », § 27, p. 346.

[38] F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, livre I, § 51, p. 78.

[39] « Je crois que cette identification sujet-conscience au niveau transcendantal est caractéristique de la philosophie occidentale depuis Descartes jusqu'à nos jours. Nietzsche a lancé l'une des premières attaques, ou du moins l'une des plus vigoureuses, contre cette identification » ; M. Foucault, « Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Preti », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 109, p. 1240.

Il faut donc non pas simplement le rejeter mais le troubler à travers sa déformation, à travers ses doubles et ses fictions plurielles, dans cette histoire parodique qu'est la généalogie[40]. « Cette identité, bien faible pourtant, que nous essayons d'assurer et d'assembler sous un masque, n'est elle-même qu'une parodie : le pluriel l'habite, des âmes innombrables s'y disputent ; les systèmes s'entrecroisent et se dominent les uns les autres »[41]. La généalogie nous aide à nous découvrir à la fois « nécessaires » et « modifiables »[42] : le produit de notre histoire mais en même temps – et précisément parce que provenant de cette histoire mobile – la virtualité et l'expression du changement. L'idéal de la fidélité à soi et à son être authentique est aujourd'hui davantage un obstacle qu'un moteur positif et vital. Il freine le plein déploiement des mouvements créateurs dans l'histoire – et à Foucault, en vrai nietzschéen, de dire : « nous ne devrions pas lier l'activité créatrice d'un individu au rapport qu'il entretient avec lui-même, mais lier ce type de rapport à soi que l'on peut avoir à une activité créatrice »[43].

L'histoire généalogique se chargera donc de mettre en œuvre un style philosophique qui empêche l'identification subjective : si, depuis Descartes, depuis même Platon et Augustin, l'écriture philosophique circonscrit soigneusement l'espace de son sujet et pose un "je", anonyme ou bien identifié, à la racine de son discours, il devient « impossible de dire je à la place de Nietzsche »[44]. Et dans cette fermeture de l'identification, un espace immense s'ouvre

---

[40] « Dans une philosophie comme celle de Sartre, le sujet donne sens au monde. Ce point n'était pas remis en question. Le sujet attribue les significations. La question était : peut-on dire que le sujet soit la seule forme d'existence possible ? Ne peut-il y avoir des expériences au cours desquelles le sujet ne soit plus donné, dans ses rapports constitutifs, dans ce qu'il a d'identique à lui-même ? N'y aurait-il donc pas d'expériences dans lesquelles le sujet puisse se dissocier, briser le rapport avec lui-même, perdre son identité ? N'est-ce pas cela qui a été l'expérience de Nietzsche avec l'éternel retour ? » ; M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], art. cit., p. 868.

[41] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1022.

[42] « Les études historiques développent l'attitude à cette sorte de peinture, elles qui, à propos d'une tranche d'histoire, de la vie d'un peuple ou d'un individu, nous invitent constamment à nous représenter un horizon de pensées bien défini, une force déterminée de sentiments, la prédominance de ceux-ci, le recul de celles-là. Être capable de reconstruire rapidement, à partir de certaines données, de tels systèmes d'idées et de sentiments, comme on reconstitue la vue d'un temple d'après quelques colonnes et pans de murs restés debout par hasard, c'est en cela que consiste le sens historique. Il a pour premier résultat de nous faire comprendre nos semblables comme autant de ces systèmes bien définis, en représentants de cultures diverses, c'est-à-dire comme autant de nécessités, mais variables » ; F. Nietzsche, *Humain, trop humain, un livre pour esprits libres*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. 3, I, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1968, V, § 274, p. 190-191.

[43] M. Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 326, p. 1212. Il s'agit d'un entretien de 1983, qui prouve donc que la réflexion foucaldienne sur le sujet est plus cohérente et de bien plus longue durée que ce que l'on pourrait habituellement penser. Foucault oppose sa conception du sujet et de son activité créatrice à celle de Sartre, par rapport à laquelle il veut inverser le rapport entre créativité et soi, en se débarrassant de la question de l'authenticité ou de l'inauthenticité.

[44] Voici la citation dans son intégralité : « Beaucoup de spécialistes sont […] déconcertés par les débuts philologiques de Nietzsche. C'est une voie inhabituelle pour un philosophe. La masse culturelle et philosophique lui a été transmise par manuscrits. Il reste que l'apparition de Nietzsche constitue une césure dans l'histoire de la pensée occidentale. Le mode du discours philosophique a changé avec lui. Auparavant, ce discours était un *Je* anonyme. Ainsi, les *Méditations métaphysiques* ont un caractère subjectif. Cependant, le lecteur peut se substituer à Descartes. Impossible de dire "je" à la place de Nietzsche. De ce fait, il surplombe toute la pensée occidentale

pour repenser notre rapport à nous-mêmes, à notre pensée et à notre langage, aux autres et à leurs vérités. L'« antihumanisme »[45] de Foucault, autant critiqué que mal compris, doit beaucoup à l'expérience philosophique de Nietzsche, radicalement dé-subjectivante car radicalement historique et plurielle dans cette immanence à l'histoire. Le style de Foucault lui-même se construit comme un mouvement expérimental, qui ne présuppose pas un sujet mais le trouve comme produit composite et hybride, toujours à repenser et réinventer. L'histoire généalogique est l'instrument-clé de cette extra-subjectivation, ou mieux de cette re-subjectivation toujours reprise, et c'est pour cela qu'elle est au cœur de la démarche foucaldienne, jusqu'à ses dernières réflexions sur les techniques de soi.

> À l'emplacement du sujet parlant de la philosophie – dont nul depuis Platon jusqu'à Nietzsche n'avait mis en cause l'identité évidente et bavarde – un vide s'est creusé où se lient et se dénouent, se combinent et s'excluent une multiplicité de sujets parlants. Depuis les leçons sur Homère jusqu'aux cris du fou dans les rues de Turin, qui donc à parlé ce langage continu, si obstinément le même ? Le Voyageur ou son ombre ? Le philosophe ou le premier des non-philosophes ? Zarathoustra, son singe ou déjà le surhomme ? Dionysos, le Christ, leurs figures réconciliées ou cet homme enfin que voici ? L'effondrement de la subjectivité philosophique, sa dispersion à l'intérieur d'un langage qui la dépossède, mais la multiplie dans l'espace de sa lacune, est probablement une des structures fondamentales de la pensée contemporaine. Là encore, il ne s'agit pas d'une fin de la philosophie. Plutôt de la fin du philosophe comme forme souveraine et première du langage philosophique[46].

Masque de la dispersion, singe et caricature de toute métaphysique, l'histoire généalogique nous montre ainsi (et c'est son troisième usage) le visage le plus violent, mesquin, cruel du notre « vouloir-savoir » : la connaissance, la science, ne naissent pas de la découverte pacifique du vrai, mais de toute une multitude enchevêtrée de batailles, désirs, falsifications, supercheries, instincts. La vérité elle-même, on l'a dit, n'est pas le dévoilement des essences des choses mais la victoire d'une forme bien précise de passion et d'erreur : un phénomène *moral* et

---

contemporaine » ; M. Foucault, « Michel Foucault et Gilles Deleuze veulent rendre à Nietzsche son vrai visage », art. cit., p. 579.

[45] « Plus que la mort de Dieu, — ou plutôt dans le sillage de cette mort et selon une corrélation profonde avec elle, ce qu'annonce la pensée de Nietzsche, c'est la fin de son meurtrier ; c'est l'éclatement du visage de l'homme dans le rire, et le retour des masques ; c'est la dispersion de la profonde coulée du temps par laquelle il se sentait porté et dont il soupçonnait la pression dans l'être même des choses ; c'est l'identité du Retour du Même et de l'absolue dispersion de l'homme » ; M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit*., p. 396-397.

[46] M. Foucault, « Préface à la transgression », art. cit., p. 270.

non pas une évidence rationnelle[47]. « La vérité, sorte d'erreur qui a pour elle de ne pouvoir être réfutée, sans doute parce que la longue cuisson de l'histoire l'a rendue inaltérable »[48]. Le savoir vrai blesse et tue, comme Foucault le montrera bien avec ses analyses de la tragédie grecque. Or dans ce mouvement de « désillusion », de désenchantement du monde à travers l'histoire, en montrant par le moyen des analyses généalogiques « qu'il n'y a pas de connaissance qui ne repose sur l'injustice »[49], la philosophie trouve sa nouvelle tâche. Nietzsche enseigne à Foucault – et à nous encore, aujourd'hui – que si la pensée n'est pas une forme de lutte et de résistance, un réservoir de problèmes, le « taon » de Socrate, elle n'est que conformisme et asservissement. Il n'y a pas de position moyenne possible, pas de compromis. Le vrai philosophe, le généalogiste, doit penser et écrire comme s'il chantait un hymne de bataille pour « les esprits libres ». « Il ne donne pas à l'homme une exacte et sereine maîtrise de la nature ; au contraire, il ne cesse de multiplier les risques ; partout il fait croître les dangers ; il abat les protections illusoires ; il défait l'unité du sujet ; il libère en lui tout ce qui s'acharne à le dissocier et à le détruire »[50]. Pour nous sortir de la « maladie » de la décadence, du nihilisme et de l'abstraction qui vident et stérilisent l'acte de pensée et la vie des corps, il faut prendre le contre-pied de nos croyances et habitudes de pensée, traversant l'histoire comme un bistouri la chair, comme une flèche, comme un « marteau » ou une « bombe ». Il faut avoir le courage de sacrifier la pureté de la vérité et la souveraineté du sujet de la connaissance. Il faut chercher la philosophie partout[51] – dans l'histoire, la littérature, les sciences, le théâtre, l'art –, pour construire un véritable diagnostic de l'actualité[52]. Et c'est dans ce geste d'ouverture et de coupure qui réside toute la profonde valeur

[47] « La croyance à la science qui est existe indubitablement, ne saurait avoir pris son origine dans pareil calcul d'utilité, elle est née bien plutôt en *dépit du fait* que l'inutilité et le danger de la "volonté de vérité", de "la vérité à tout prix" sont constamment démontrés. "À tout prix" : oh ! nous comprenons cela parfaitement, pour avoir sacrifié et égorgé une croyance après l'autre sur cet autel ! Par conséquent la "volonté de vérité" signifie *non pas* : "Je ne veux pas *me* laisser tromper", mais — il n'y a pas d'autre alternative — "je ne veux pas tromper, pas même me tromper moi-même" : — *nous voilà sur le terrain de la morale* » ; F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit*., livre V, § 344, p. 227-228.

[48] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1007.

[49] *Ibid.*, p. 1023.

[50] *Ibidem*.

[51] « Nietzsche a multiplié les gestes philosophiques. Il s'est intéressé à tout, à la littérature, à l'histoire, à la politique, etc. Il est allé chercher la philosophie partout. En cela […], il a génialement devancé notre époque » ; M. Foucault, « Michel Foucault et Gilles Deleuze veulent rendre à Nietzsche son vrai visage », art. cit., p. 580.

[52] « Nietzsche a découvert que l'activité particulière de la philosophie consiste dans le travail du diagnostic : que sommes-nous aujourd'hui ? Quel est cet "aujourd'hui" dans lequel nous vivons ? Une telle activité de diagnostic comportait un travail d'excavation sous ses propres pieds pour établir comment s'était constitué avant lui tout cet univers de pensée, de discours, de culture qui était son univers » ; M. Foucault, « Qui êtes vous, professeur Foucault » [entretien avec P. Caruso], art. cit., p. 641.

politique du travail du philosophe pour Nietzsche et Foucault : faire de nous-mêmes un *problème*[53].

Le Nietzsche de la généalogie, le Nietzsche repris par Foucault, met en jeu cette problématisation de nous-mêmes sous la forme d'une parodie subtile et ironique de la philosophie et de l'histoire traditionnelle. Contre le théâtre de la métaphysique, il met en scène un autre théâtre à travers l'histoire : dans ses « grand livres de philosophie » qui sont aussi « une histoire du théâtre »[54], il crée des grimaces des concepts de notre pensée et des héros de notre passé et les réinvestit ainsi en les vidant de leur sens habituel. C'est sur cet axe d'une pensée-théâtre historique comme arme de questionnement critique et ironique que réside, sans doute, la proximité la plus intéressante entre Nietzsche et Foucault. Les deux ont compris que, pour déjouer les conventions de la pensée, en ne pouvant pas sortir de l'espace que ces conventions ont façonnées et qui est l'espace de notre existence historique, la seule manière efficace est de demeurer dans cet espace mais de s'y déplacer de manière double, dans un faux mouvement de représentation, de reconstruction, qui en pousse en réalité les règles à leurs limites extrêmes[55]. Les archéologies, les généalogies, sont alors des théâtres philosophiques, car elles mettent en scène l'histoire de la constitution d'une série de noyaux conceptuels denses et problématiques pour le présent de Foucault, sans prendre jamais position sur leur valeur absolue de vérité, mais en montrant à travers les perspectives historiquement variables que le vrai n'est jamais là où on voudrait le fixer, qu'on peut toujours le faire miroiter pour rire des identités qu'on croit fondamentales, de nos vérités présumées[56].

---

[53] « Voici enfin qu'au midi de notre vie nous comprenons de quoi ce problème a eu besoin, préparations, détours, épreuves, tentatives, déguisements avant *d'oser* se dresser devant nous, et qu'il nous a fallu commencer par éprouver la plus grande multitude d'heurs et malheurs contradictoires dans notre âme et dans notre corps, en aventuriers et circumnavigateurs de ce monde intérieur qui s'appelle "l'homme", en arpenteurs de tous les niveaux et degrés, "l'un au-dessus de l'autre" et "plus haut", qui s'appellent également "l'homme" — pénétrant partout, presque sans peur, et sans rien dédaigner ni rien perdre, goûtant à tout, passant pour ainsi dire toutes choses au crible pour les purifier de l'accidentel — avant qu'il nous soit enfin permis de dire, à nous esprits libres : "Voici un problème *nouveau !*" » ; F. Nietzsche, *Humain, trop humain, un livre pour esprits libres*, *op. cit.*, « Préface », § 7, p. 20.

[54] M. Foucault, « La grande colère des faits », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 204, p. 281.

[55] « À ce point limite, le risque est grand. C'est pourquoi il faut sans cesse jouer : afin de ne pas sombrer – ni dans la métaphysique ni dans le non-sens et le sans-fond. À la limite entre les deux, le texte philosophique de Nietzsche […] se pare (parure du style et parade du guerrier). Il ne prend les concepts philosophiques qu'avec les pincettes des guillemets et n'aborde le sans-fond que recouvert du jeu artiste et protecteur des voiles : jeu du *galant* qui sait danser sur les abîmes et jouer avec la femme pour se jouer d'elle comme il se joue de la vérité ; C. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, *op. cit.*, p. 92.

[56] « Dans l'expérimentation de ces différents "jeux d'histoire", […] s'y joue en effet quelque chose comme un pliage de l'histoire sur elle-même : rien ne lui est étranger, tout y est plongé et produit, et pourtant, sa propre fécondité engendre ce qui, ne venant que d'elle, ne peut dès lors s'y réduire. C'est en ce sens que l'*attitude*, ou l'expérimentation d'un *êthos* qui serait – sur le bord extrême de l'histoire, c'est-à-dire au présent – la recherche de son ouverture toujours virtuelle, est simplement chez Foucault l'un des noms de l'histoire elle-même » ; J. Revel, *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, *op. cit.*, p. 109.

Le théâtre comme expression et expérience de la pensée nous permet ainsi de repenser aujourd'hui la question décisive de la philosophie – la vérité – dans un cadre qui n'est pas la pensée abstraite mais la « scène » présente de son affirmation historique. Et le fait même de prendre en compte cette scène déplace l'interrogation dans des espaces politiques vidés de toute essence (dans un sens philosophique traditionnel), mais habités par des corps, des pratiques, des conflits, des excès, des soustractions : l'histoire de la vérité que les généalogies foucaldiennes veulent reconstruire n'est pas la dialectique de son progrès continu ni une histoire « des "idées", des "structures", des "mentalités" », mais l'histoire qui « se fait et se construit autour et à partir d'événements, à l'intérieur de conflits, résistances, joutes entre adversaires qui luttent les uns avec les autres : *theatrum politicum* »[57], précisément. En retrouvant les scènes innombrables et différentielles, les scènes politiques de la vérité, il est donc possible de renverser complètement la détermination philosophique du vrai, et de parler de la vérité sans poser la question de sa vérité ou fausseté intrinsèques. Une analyse de ce genre permet de réfuter d'entrée de jeu les accusations de relativisme lancées contre la pensée foucaldienne (et on reviendra sur ce débat). Comme le dira Foucault lui-même dans son cours de 1983 :

> Aux objections qui postulent la disqualification du nihilisme/nominalisme/historicisme, il faudrait essayer de répondre en faisant une analyse historiciste nominaliste nihiliste de ce courant. Et par là je veux dire : non pas édifier dans sa systématicité universelle cette forme de pensée et la justifier en termes de vérité ou de valeur morale, mais chercher à savoir comment a pu se constituer et se développer ce jeu critique, cette forme de pensée[58].

Reconstruire les scènes et les jeux de vérité : voilà la réponse de Foucault à ceux qui l'accusent de ne pas s'intéresser ou de vider de sens la question de la vérité. Il faut alors relire dans cette perspective l'affirmation répétée par Foucault de n'avoir écrit que des « fictions ». La fiction n'est pas un concept qui exclut la dimension du vrai, mais qui la repense dans un contexte pluriel et politique, hasardeux et matériel : la vérité théâtrale des doubles et des simulacres contre l'impérialisme du *Logos*. De ce théâtre politique l'histoire du théâtre, des tragédies en particulier, est d'ailleurs l'expression artistique et rituelle la plus forte – *Œdipe roi* relu par Foucault nous le montrera parfaitement. Pour l'instant, pour conclure sur les rapports entre théâtre et histoire, revenons au Japon dont nous étions partis au début du paragraphe. Terminons sur un autre entretien que Foucault donne dans ce même pays, en 1978, avec le philosophe Watanabe. On y

[57] A. Fontana, « Il paradosso del filosofo », art. cit., p. 95, nous traduisons.

[58] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 7-8.

trouve la citation sans doute la plus efficace sur la force de la scène comme instrument d'une histoire politique de la vérité, ce qu'on pourrait considérer comme un manifeste de son *theatrum philosophicum* :

> La philosophie occidentale n'a guère été intéressée par le théâtre, depuis peut-être la condamnation du théâtre par Platon. Il faut attendre Nietzsche pour que, à nouveau, la question du rapport entre la philosophie et le théâtre soit posée dans toute son acuité à la philosophie occidentale. Je crois en effet que sont reliées la déconsidération du théâtre dans la philosophie occidentale et une certaine manière de poser la question du regard. Depuis Platon, et depuis Descartes encore plus, l'une des questions philosophiques les plus importantes est de savoir en quoi consiste le fait de regarder les choses, ou plutôt de savoir si ce qu'on voit est vrai ou illusoire ; si on est dans le monde du réel ou dans le monde du mensonge. Départager le réel et l'illusion, départager la vérité et le mensonge, c'est bien la fonction de la philosophie. Or le théâtre est quelque chose qui ignore absolument ces distinctions. Ça n'a pas de sens de se demander si le théâtre est vrai, s'il est réel, ou s'il est illusoire, ou s'il est mensonger ; le seul fait de poser la question fait disparaître le théâtre. […] Ce que je voudrais faire, c'est essayer de décrire la manière dont les hommes d'Occident ont vu les choses sans poser jamais la question si c'était vrai ou pas, essayer de décrire la manière dont ils ont monté eux-mêmes, par le jeu de leur regard, le spectacle du monde. […] Je voudrais faire une histoire de la *scène* sur laquelle on a […] essayé de distinguer le vrai et le faux, mais ce n'est pas cette distinction qui m'intéresse, c'est la constitution de la scène et du théâtre. C'est bien le théâtre de la vérité que je voudrais décrire. Comment l'Occident s'est bâti un théâtre de la vérité, une scène de la vérité, une scène pour cette rationalité qui est devenue maintenant comme une marque de l'impérialisme des hommes d'Occident[59].

[59] M. Foucault, « La scène de la philosophie », art. cit., p. 571-572.

CHAPITRE III

La scène de vérité de l'Occident : *Œdipe roi*

1. Sortir du complexe

Une pièce, une tragédie occupe une place spéciale au sein du parcours foucaldien. Il s'agit de l'*Œdipe Roi* de Sophocle : texte parmi les plus célèbres et célébrés, repris et réadapté d'innombrables fois au cours de plus de vingt-quatre siècles d'histoire[1]. Foucault ressent inévitablement le poids de cette longue tradition de la tragédie sophocléenne. Il paraît presque s'excuser d'y faire référence, lui aussi, encore une fois (« Aujourd'hui, je vais vous présenter ce qui est peut-être la millionième réflexion sur Œdipe, sur *Œdipe roi*, la pièce de Sophocle »[2]…). Mais il n'a jamais cessé lui-même de la reprendre, de revenir à Œdipe tout au long de ses quinze dernières années de travail. Il donne en effet (si on s'en tient aux textes publiés[3]) six versions différentes de son analyse d'*Œdipe roi*, de 1971 à 1983[4].

- 17 mars 1971, la dernière leçon de son premier cours au Collège de France, *Leçons sur la volonté de savoir*[5] ;
- mars 1972, une conférence à la State University of New York, à Buffalo, reprise à la Cornell University en octobre de la même année[6] ;

[1] Cf. M. Bettini, G. Guidorizzi, *Le mythe d'Œdipe*, trad. V. Jolivet, Paris, Belin, 2010.

[2] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonctions de l'aveu en justice*, F. Brion, B. Harcourt éd., Louvain-Chicago, Presses universitaires de Louvain-University of Chicago Press, 2012, p. 47.

[3] Des notes concernant Œdipe, utilisées peut-être pour d'autres conférences encore inédites, se trouvent dans la boîte LIX, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[4] Sur l'interprétation foucaldienne d'Œdipe, cf. G. Brindisi, *Potere e giudizio. Giurisdizione e veridizione nella genealogia di Michel Foucault*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2010 ; Id. « Il "bisogno di confessione" nei sistemi giuridici moderni. Su alcuni inediti di Michel Foucault », in *Kainos*, Annuario 5, 2010, p. 119-139 (www.kainos.it/numero9/ricerc...) ; Id., « Edipo re: una lettura politica e giuridica », *Annali 2011-2012*, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, vol. II, t. II, p. 403-457 ; Id., « Potere, diritto e verità nel pensiero di Michel Foucault », in A. Pirni (ed.), *Verità del potere, potere della verità*, Pisa, ETS, 2012, p. 229-238 ; L. Cremonesi, « La tragédie d'Œdipe dans l'œuvre de Michel Foucault », in A. I. Davidson et F. Gros (éd.), *Foucault. Nouveaux déploiements*, Cahiers Parisiens, The University of Chicago Center in Paris, 1, 2005, p. 275-294 ; Id. « L'*Edipo re* e lo *Ione*. Foucault lettore della tragedia greca », dans L. Bernini (éd.), *Michel Foucault, gli antichi e i moderni. Parrhesia, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, Pisa, ETS, 2011, p. 13-45 ; M.A. Gomes Nalli, « Édipo foucaultiano », *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2), novembre 2000, p. 109-128 ; R. Gori, « De quoi Œdipe est-il le nom ? », *Cliniques méditerranéennes*, 1/2010, n° 81, p. 149-166.

[5] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 177-193.

- mai 1973, la deuxième d'un cycle de cinq conférences prononcées à l'Université pontificale catholique de Rio de Janeiro[7] ;
- janvier 1980, premières leçons du cours au Collège de France *Du gouvernement des vivants*[8] (9, 16, 23, 30 janvier 1980) ;
- 28 avril 1981, troisième leçon du cours *Mal faire, dire vrai* à l'Université catholique de Louvain[9] ;
- leçons du 12, 19, 26 janvier et 2 février 1983 du cours au Collège de France *Le gouvernement de soi et des autres*[10].

Comme la succession chronologique le suggère, on peut regrouper ces analyses foucaldiennes en deux groupes, l'un remontant au début des années soixante-dix, l'autre au début des années quatre-vingt ; et il s'agira de remarquer les différences des points de questionnement et des approches méthodologiques entre les deux séries de lectures[11].

Or il est immédiatement évident, face à cette pléthore de reprises, que cette tragédie dit quelque chose d'essentiel pour le travail de Foucault. S'il pense et écrit, comme il aimait à le répéter, pour ne plus être le même, pour être toujours « autre » que soi, Œdipe l'accompagne dans cette recherche inlassable de déplacement intellectuel et existentiel. En guise de justification pour le fait de présenter l'énième version de la tragédie de Sophocle, Foucault affirme que sa « millionième réflexion » sur Œdipe « n'a pour elle qu'une excuse : c'est que cette réflexion, je ne la ferai pas porter sur cette chose extraordinaire, monstrueuse, unique, qu'a faite Œdipe, mais au contraire, sur la manière très régulière, j'allais dire très ordinaire, dont cette chose a été mise à jour par Œdipe et pour Œdipe »[12]. Œdipe n'est pas un monstre parmi les hommes – ou le symbole par ses actes criminels du fond obscur que nous portons tous cachés dans les plis de notre inconscient. C'est le représentant d'une procédure de « mise à jour »,

---

[6] M. Foucault, « Le savoir d'Œdipe », in *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 223-253.

[7] M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 139, p. 1421-1438.

[8] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*. *Cours au Collège de France. 1979-1980*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2012, p. 4-73.

[9] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit.*, p. 47-72.

[10] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 51-140. Il ne s'agit toutefois pas d'une analyse complète de la tragédie sophocléenne, mais de remarques accompagnant la lecture de *Ion* d'Euripide.

[11] Comme les interprétations de Foucault se recoupent et se répètent souvent (et inévitablement), on ne conduira pas une analyse systématique de chacune d'entre elles. On procédera plutôt par le repérage des nœuds essentiels de la lecture foucaldienne d'*Œdipe roi*. On fera pourtant une distinction assez nette entre le premier et le deuxième groupe d'analyse, entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt. Bien que le fond de la lecture de Foucault reste essentiellement le même, il y a un certain nombre de différences qu'il est important de souligner.

[12] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 47.

l'acteur d'un dévoilement « très ordinaire », très régulier. Pour comprendre l'importance d'Œdipe pour Foucault , il faudra donc explorer de plus près cette *procédure* : ce que la tragédie sophocléenne révèle au grand jour et comment elle arrive à le faire ; quelles méthodes, quelles stratégies, quelles relations discursives et politiques elle met en scène. S'il y a un « complexe d'Œdipe » chez Foucault, il se jouera non pas au niveau des vérités profondes de l'être humain, mais de la *dramaturgie* de ces vérités, de la manière dont elles émergent, s'affirment et prennent corps sur la scène tragique. Le théâtre va jouer contre Freud et contre toute lecture essentialiste de l'intériorité psychique ; la tragédie, le théâtre historique, contre la scène psychanalytique.

À propos de cet usage tactique, critique, du jeu théâtral, avant d'examiner de plus près le rapport que Foucault entretient avec celui qui a été le grand ré-activateur intellectuel de l'Œdipe au XX^e^ siècle (Freud, évidemment), il faut se pencher sur une première, brève mais significative lecture foucaldienne d'*Œdipe roi*, remontant à 1969. Il n'est pas possible de la considérer comme une analyse complète de la tragédie sophocléenne, de la même ampleur que celles que Foucault conduira à partir de 1971. On est ici dans un registre complètement différent, très allusif, profondément théorique, littérairement ainsi que philosophiquement dense. Il s'agit d'un petit passage du texte déjà cité « Ariane s'est pendue », sur *Différence et Répétition* de Gilles Deleuze. Foucault fait d'Œdipe le miroir à travers lequel lire la naissance et la portée de la « philosophie-théâtre » deleuzienne. Comme Deleuze a théâtralisé, dramatisé l'histoire de la philosophie, Foucault théâtralise le texte deleuzien :

> Je voudrais que vous ouvriez le livre de Deleuze comme on pousse les portes d'un théâtre, quand s'allument les feux d'une rampe, et quand le rideau se lève. Auteurs cités, références innombrables – ce sont les personnages. Ils récitent *leur* texte (le texte qu'ils ont prononcé ailleurs, dans d'autres livres, sur d'autres scènes, mais qui, ici, se joue autrement ; c'est la technique, méticuleuse et rusée, du « collage »). Ils ont leur rôle[13].

L'ouvrage de Deleuze est donc un « drame », dont les protagonistes de l'histoire de la philosophie sont les personnages, divisés sur trois registres, trois rôles : le tragique (Péguy, Kierkegaard, Nietzsche) ; le comique (Aristote, Platon, Duns Scot) ; le dramatique (Hegel, Hölderlin, encore Nietzsche). Le *trois* revient très souvent, chiffre magique de la dialectique ainsi que de son mime et double : le théâtre philosophique. La logique interne du drame deleuzien est tripartite, propre à former le miroir brisé de la logique hégélienne. Et le modèle de cette implosion de la dialectique, qui est aussi l'implosion de la royauté du sujet philosophique et

[13] M. Foucault, « Ariane s'est pendue », art. cit., p. 796.

de son rapport à la réalité sur le mode de la connaissance représentative, est précisément l'*Œdipe roi* de Sophocle. Les trois moments de l'affirmation de la différence contre l'identité se déroulent comme les trois passages-clé de la tragédie œdipienne.

Il y a d'abord une inquiétante attente des signes de la part des dieux, une prolifération de présages, rumeurs, oracles et vaticines. La souveraineté d'Œdipe est menacée, sous sa voix puissante et solennelle on commence à entendre des suspicions, des craquelures, comme si la différence qui court de manière souterraine sous les majestueux fondements de la philosophie traditionnelle la rongeait. « Écoutons les gouttes d'eau ruisseler dans le marbre de Leibniz. Regardons la fêlure du temps zébrer le sujet kantien »[14]. Le roi de la pensée et sa prise sur la réalité sont en danger : « La haute royauté du Sujet (je unique, moi cohérent) et de la Représentation (idées claires que je traverse du regard) est minée »[15]. Et voilà que – deuxième moment – les masques tombent : Œdipe n'est plus le souverain omnipuissant de Thèbes, il se découvre assassin incestueux. La philosophie n'est plus la recherche sereine et droite du Vrai – l'image qu'elle s'était construite d'elle-même pour dissimuler la dure réalité de son exercice. Elle devient action, affirmation, distance, fracture, danse. Le voile d'harmonie et pureté qui masquait la vérité se déchire, pour découvrir qu'elle n'est que dispersion et violence.

> Sous la voix monarchique, solennelle, calculatrice des philosophes occidentaux qui voulaient faire régner l'unité, l'analogie, la ressemblance, la non-contradiction et qui voulaient réduire la différence à la négation (ce qui est autre que A et non-A, on nous l'apprend depuis l'école), sous cette voix constamment tenue, on peut entendre le craquement de la disparité[16].

Le troisième moment, celui de l'errance, est ainsi venu. Mais ce n'est pas l'exil d'Œdipe, « roi sans sceptre, aveugle intérieurement illuminé », sur la voie de Colone. La pensée ne retrouvera plus sa divinité perdue, ne se réconciliera pas avec la transcendance. Elle va se disperser dans « la fête sombre de l'anarchie couronnée » : le jeu indéfiniment repris de la différence et de la répétition, qu'il ne faut pas se « représenter » mais « faire et […] jouer »[17]. Créer une philosophie-théâtre et faire jouer le théâtre contre les prétentions des grandes philosophies de l'Identité et de la Négation dialectique ; faire d'Œdipe le double scénique de la royauté déchue du Sujet et de la Représentation. Ce n'est pas un mince projet, on l'a vu : il s'agit de repartir à zéro, de réfuter d'un coup tout ce qui a fait la grandeur de la tradition philosophique.

[14] *Ibid.*, p. 797.

[15] *Ibid.*, p. 796.

[16] *Ibid.*, p. 796-797.

[17] *Ibid.*, p. 797.

Penser « l'anarchie » de la différence, c'est construire une pensée hors des privilèges de la conscience ; une altérité qui ne soit pas prise dans les pièges de la contradiction ; une vérité au-delà du rapport signifiant-signifié. Mais c'est dans cette tâche difficile que réside la nouveauté radicale, pour Foucault, de la philosophie deleuzienne. C'est là qu'Œdipe peut commencer à jouer comme un vecteur et une reprise de cette philosophie théâtralisée, devenue scènes et répétitions, au cœur de la pensée foucaldienne. Dans cette analyse de *Différence et répétition* à travers *Œdipe roi*, se dessine ainsi en creux toute l'importance qu'Œdipe aura pour Foucault : c'est le *drame de la connaissance*, de la volonté de vérité et de la complication multiple et hasardeuse, *politique*, du sujet et du vrai. À la fin des années soixante, Foucault voit en Œdipe la tragédie de la chute du Sujet souverain et du surgissement de la différence ; dans les années soixante-dix il sera la mise en scène et au jour d'une différence historique concrète, d'une nouvelle forme de vérité objective à travers la fixation du sujet connaissant à son inéluctable identité. Œdipe fera de la vérité cet élément dans lequel le sujet ne pourra plus éviter de se reconnaitre.

Or il est inévitable que cette dramaturgie du vrai que Foucault construit à travers Œdipe vise comme cible plus ou moins explicite la scène œdipienne par excellence du monde contemporain : l'analyse freudienne. Il n'est pas possible de comprendre la prolifération d'interprétations sur *Œdipe roi* au XX^e^ siècle si on ne prend pas en compte l'impact que les théories de Freud ont exercé sur la conception de l'homme, des limites de sa conscience, de la forme de ses actions. On ne peut pas saisir la valeur d'Œdipe pour Foucault si on n'interroge pas ses rapports (et le rapport d'une génération entière, à la frontière de mai 1968) avec celui qui a remis Œdipe au centre de la pensée contemporaine[18]. Il suffirait de mentionner l'importance que Freud a exercée sur les avant-gardes – le surréalisme en particulier – pour savoir que Foucault, penseur par excellence de la déconstruction de la conscience et du sujet, ne pouvait pas échapper à la confrontation avec la théorie psychanalytique. Et cela dans un but qui est à la fois très proche et très différent de celui des surréalistes, par exemple : il s'agit bien d'explorer des

[18] Freud ne donnera jamais une véritable théorie systématique du « complexe d'Œdipe ». La référence au protagoniste de la tragédie sophocléenne et aux forces affectives qu'il représente est esquissée et élaborée dans plusieurs de ses textes pendant presque trente ans, de ses études sur l'hystérie (J. Breuer, S. Freud, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. A. Berman, Paris, Puf, 1956 [1990]) jusqu'à celle que l'on peut considérer comme la formulation définitive du complexe parental, en 1923 (cf. S. Freud, « L'organisation génitale infantile » [1923] et « La disparition du complexe d'Œdipe » [1923], in *La vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche et collaborateurs, Paris, Puf, 1970, p. 113-116, 117-122). D'une manière très schématique (et sans aucune prétention d'exhaustivité) on peut affirmer qu'Œdipe devient pour Freud le véritable pilier d'une théorie générale du fonctionnement psychique, le noyau organisateur de la pratique psychanalytique, à travers trois passages fondamentaux : l'affirmation de l'étiologie sexuelle de l'hystérie (et ensuite, plus généralement, des névroses) ; l'autoanalyse de Freud et le dévoilement dans son inconscient de sentiments troubles par rapport à son père et à sa mère ; la « découverte » de la sexualité infantile et de ses dynamiques propres. Cf. R. Perron, M. Perron-Borelli, *Le complexe d'Œdipe*, Paris, Puf, 1994.

« expériences spirituelles », au sens qu'on a décrit dans le premier chapitre, à savoir des dimensions « aux limites » de la conscience (rêve, folie, etc.), en les arrachant pourtant à l'espace de la psychè et de ses dynamiques internes. Foucault essaie de maintenir toute expérience-limite au « niveau de la pensée – niveau énigmatique que les surréalistes avaient, au fond, enfoncé dans une dimension psychologique »[19]. Son enjeu est précisément (en forçant en peu les termes) de garder les potentialités critiques de la théorie de l'inconscient freudien, sa force de rupture par rapport aux théories positivistes et philosophiques de la subjectivité, sans pourtant construire une nouvelle théorie de l'homme, mais en replaçant Freud lui-même dans le contexte historique auquel il appartient et dans lequel on peut expliquer l'émergence de ses concepts et de sa pratique clinique. Si Foucault se réfère à Œdipe comme légende de l'inceste encore en 1964[20], il abandonnera vite toute interprétation de la tragédie sophocléenne centrée sur les désirs incestueux. Œdipe devient pour Foucault le pivot de ce qu'on pourrait appeler une « *sortie du complexe* » : il n'est pas l'archétype organisateur de la vie psychique ; c'est une expérience historique de pensée dont il faut retracer les axes porteurs, les enjeux, les points de transformation.

Tout le monde le sait, au cours de la progressive élaboration de la méthode psychanalytique Freud trouve en Œdipe, l'Œdipe du mythe et de la tragédie de Sophocle, l'analogue et la preuve de l'universalité des émotions ambiguës et puissantes qu'il ressent lui-même envers ses parents[21].

> J'ai trouvé en moi, comme partout ailleurs, des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants […]. S'il en est bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les objections rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'*Œdipe roi*. […] La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve

[19] M. Foucault, « Débat sur le roman », art. cit., p. 367.

[20] « Ce qui ne doit pas paraître au niveau de la parole n'est pas de toute nécessité ce qui est proscrit dans l'ordre du geste. Les Zuni, qui l'interdisent, racontent l'inceste du frère et de la sœur ; et les Grecs, la légende d'Œdipe » ; M. Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 25, p. 443-444.

[21] Cette intuition devient explicite lorsque Freud se consacre, pour vérifier la valeur de la méthode et des théories psychanalytiques qu'il était en train d'élaborer, à une tâche extrêmement difficile (car ce n'est guère évident « d'être tout à fait sincère envers soi-même »…). Il conduit une autoanalyse, surtout à travers l'analyse de ses propres rêves, au cours de laquelle il choisit pour confident et « transfert » son ami Wilhelm Fliess. L'événement de la mort de son père, en 1896, marque un tournant fondamental dans la vie du clinicien ; il est contraint d'admettre qu'il éprouve des sentiments d'ambivalence envers la figure paternelle, dont la mort avait été à la fois pour lui un énorme chagrin et, en quelque sorte, un soulagement. Il commence à réfléchir sur la généralisation possible de ces sentiments et sur les dynamiques complexes qu'ils engagent au sein des rapports familiaux. Cf. S. Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess*, Lettre n° 71 du 15 octobre 1897, in *La naissance de la psychanalyse*, *op. cit*., p. 198.

transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel. Mais une idée m'a traversé l'esprit : ne trouverait-on pas dans l'histoire d'*Hamlet* des faits analogues ? Sans penser aux intentions conscientes de Shakespeare, je suppose qu'un événement réel a poussé le poète à écrire ce drame, son propre inconscient lui ayant permis de comprendre l'inconscient de son héros. Comment expliquer cette phrase de l'hystérique Hamlet : « C'est ainsi que la conscience fait de nous tous des lâches ? » Comment comprendre son hésitation à venger son père par le meurtre de son oncle, lui qui n'a aucun scrupule à envoyer ses courtisans à la mort et qui n'hésite pas une seconde à tuer Laerte ? Tout s'éclaire mieux lorsqu'on songe au tourment que provoque en lui le vague souvenir d'avoir souhaité, par passion pour sa mère, de perpétrer envers son père le même forfait[22].

Œdipe et Hamlet laissent entrevoir, par les moyens de la poésie et de l'art, les mouvements les plus généraux et les plus profonds de notre désir. Comme Freud l'affirme aussi ensuite dans son ouvrage capital de 1900, *L'interprétation des rêves*, Œdipe dévoile ce que tous les enfants ressentent : une impulsion sexuelle, une inclination pour le parent du sexe opposé, et le sentiment d'avoir dans le parent du même sexe un rival qui empêche la réalisation de cet amour primordial[23]. Les parents aussi présentent de leur côté un désir incestueux envers leurs fils : « un attrait naturel fait que l'homme gâte sa petite fille, que la femme soutient son fils.

[22] *Ibidem*.

[23] En fait, la question du complexe d'Œdipe par rapport aux filles est extrêmement compliquée et pas entièrement élucidée par Freud. Les enfants des deux sexes éprouvent leur premier sentiment d'amour envers la mère. Les filles transféreraient donc, dans leur évolution psychique et libidinale, le complexe d'Œdipe de leur mère à leur père ; elles se déferaient de l'attachement primitif à la mère pour développer un désir incestueux pour leur père. « Comment s'accomplit le développement correspondant [au complexe d'Œdipe] chez la petite fille ? Ici, notre matériel devient – d'une façon incompréhensible – beaucoup plus obscur et lacunaire. […] Le complexe d'Œdipe de la fille est beaucoup plus univoque que celui du petit porteur de pénis ; d'après mon expérience, il va rarement au-delà de la substitution à la mère et de la position féminine à l'égard du père. Le renoncement au pénis n'est pas supporté sans une tentative de compensation. La fille glisse – on devrait dire : le long d'une équation symbolique – du pénis à l'enfant, son complexe d'Œdipe culmine dans le désir longtemps retenu de recevoir en cadeau du père un enfant, de mettre au monde un enfant pour lui. On a l'impression que le complexe d'Œdipe est alors lentement abandonné parce que ce désir n'est jamais accompli » (S. Freud, « La disparition du complexe d'Œdipe », art. cit., p. 121-122). Carl Gustav Jung parlera, par rapport aux filles, de « complexe d'Électre », notion pourtant récusée par Freud : « A daughter develops a specific liking for the father, with a correspondingly jealous attitude towards the mother. We could call this the Electra complex. As everyone knows, Electra took vengeance on her mother Clytemnestra for murdering her husband Agamemnon and thus robbing her – Electra – of her beloved father » (C.G. Jung, « Freud and Psychoanalysis », in *The collected Works of C.G. Jung*, t. IV, trad. R.F.C. Hull, London, Routledge & Kegan, 1961, p. 154). Sur la base de sa conviction de la bisexualité psychique de tout individu, Freud détaillera plutôt sa théorie du complexe d'Œdipe en parlant d'un « double Œdipe » : un complexe « direct » ou « positif », qui a comme objet de désir le parent du sexe opposé, et un complexe « inversé » ou « négatif », qui se structure autour du désir pour le parent du même sexe. Pour une première formulation du complexe d'Œdipe inversé, cf. S. Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile », in *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R.M. Lœwenstein, Paris, Puf, 1954 [1990], p. 325-420. « Le complexe d'Œdipe offrait à l'enfant deux possibilité de satisfaction, l'une active et l'autre passive. Il pouvait, sur le mode masculin, se mettre à la place du père et, comme lui, avoir commerce avec la mère, auquel cas le père était bientôt ressenti comme un obstacle, ou bien il voulait remplacer la mère et se faire aimer par le père, auquel cas la mère devenait superflue » ; S. Freud, « La disparition du complexe d'Œdipe », art. cit. p. 119.

L'enfant sent bien vite cette préférence et s'insurge contre celui des parents qui y fait obstacle »[24]. En fait, « l'Antiquité nous a laissé pour confirmer cette découverte une légende dont le succès complet et universel ne peut être compris que si on admet l'existence universelle de semblables tendances dans l'âme de l'enfant »[25]. La destinée d'Œdipe émeut les hommes depuis plus de deux mille ans « parce qu'elle aurait pu être la nôtre, parce qu'à notre naissance l'oracle a prononcé contre nous cette même malédiction »[26]. C'est la forme universelle de notre constitution psychique, le désir refoulé par excellence, qui nous parle à travers les paroles œdipiennes. « Nous nous épouvantons à la vue de celui qui a accompli le souhait de notre enfance, et notre épouvante a toute la force du refoulement qui depuis lors s'est exercé contre ces désirs. Le poète, en dévoilant la faute d'Œdipe, nous oblige à regarder en nous-mêmes »[27].

Le complexe d'Œdipe a donc une implication majeure au niveau de la psychologie infantile, – que Foucault réélaborera et problématisera à sa manière, en en critiquant la nouveauté radicale : pour que l'affirmation de la présence d'un désir universel de la première enfance envers les parents soit prouvée, il faut établir que les enfants ont une sexualité, éprouvent des pulsions et s'adonnent à des comportements sexuels, bien que non orientés à la fonction de reproduction. Associer l'enfance à des pulsions sexuelles universelles[28], affirmer que les composantes de la sexualité enfantine contiennent « les pulsions dynamiques de tous les symptômes névrotiques de la vie ultérieure »[29], paraît être la grande intuition et le grand scandale de Freud, bouleversant la Vienne très bourgeoise du début du XX^{e} siècle. Ces pulsions infantiles, s'organisant autour de dynamiques libidinales qui ont pour objet ses parents, deviennent ensuite le germe de la vie sexuelle adulte, dans sa forme normale ainsi que névrosée. C'est un autre point central de la théorie freudienne, que Foucault questionne déjà dans les années soixante au sein de sa critique archéologique des sciences de l'homme : les lois de la vie psychique « saine » dérivent de son état pathologique ; les lignes de partage du normal et du pathologique ont tendance à s'effacer[30].

---

[24] S. Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], trad. I. Meyerson, Paris, Puf, 1967, p. 225.

[25] *Ibid.*, p. 227.

[26] *Ibid.*, p. 229.

[27] *Ibidem*.

[28] Cf. S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* [1905], trad. B. Reverchon, Paris, Gallimard, 1949. La démonstration pratique de l'existence de cette sexualité enfantine peut être retrouvée dans un cas clinique qui est aussi le grand cas « œdipien » de Freud : l'histoire du petit Hans (cf. S. Freud, « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans » [1909], in *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*, p. 93-198). Hans « est vraiment un petit Œdipe, qui voudrait ''mettre de côté'' son père, s'en débarrasser, afin d'être seul avec sa jolie maman, afin de coucher avec elle » (*ibid*., p. 172).

[29] *Ibid*., p. 94.

[30] Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, « Les sciences humaines », p. 355-398.

Sans avoir alors aucune prétention d'explorer ici la richesse et l'importance des théories freudiennes, ces remarques hâtives sur le complexe d'Œdipe nous permettent toutefois immédiatement de comprendre par quels biais s'exercera le déplacement implicite de Foucault par rapport à la psychanalyse de Freud. La tragédie sophocléenne est utilisée par Freud comme l'analogue d'une grille de lecture de la vie psychique de l'individu qui est à la fois sexuelle, universelle et jouée sur les dynamiques de refoulement et de réémergence des désirs inconscients. Foucault construira au contraire toutes ses analyses d'*Œdipe roi* en essayant d'en montrer précisément l'*historicité* contre l'universalité ; la portée *politique* contre la valeur sexuelle et libidinale ; l'importance de ce texte pour les expériences de *pensée* qui ont façonné le visage de la vérité occidentale contre une interprétation psychologiste et psychologisante du mythe en tant que vérité profonde de l'homme. Son point principal de repère dans cette opération « œdipienne » n'est alors pas directement Freud ; il fait plutôt jouer contre la psychanalyse freudienne un penseur qui avait déjà réactivé philosophiquement la tragédie de Sophocle une trentaine d'années avant Freud : Nietzsche, encore une fois.

Il suffit de regarder l'analyse d'*Œdipe roi* dans les textes et les fragments de jeunesse nietzschéens (l'*Introduction aux leçons sur l'*Œdipe roi *de Sophocle*[31] et *La naissance de la tragédie* avant tout), pour comprendre que c'est l'Œdipe de Nietzsche que l'on retrouve dans l'Œdipe de Foucault : un Œdipe dévoilant bien à l'homme occidental son secret, qui n'est pas pourtant l'énigme de son désir mais de son *savoir*. On a souvent regardé, dans la modernité, *Œdipe roi* comme une mauvaise tragédie, car elle oppose sans solution possible, dans un écart terrifiant, la volonté individuelle et la destinée. On s'est hâté de rechercher une faute pour Œdipe : un « péché », une *hybris*, qui pouvait justifier les malheurs affreux qu'il est destiné à souffrir. Œdipe serait donc l'homme du défi aux dieux, de l'absence de sagesse et de modération. On se dit qu'il n'a pas prêté l'oreille à la parole des dieux, qu'il voulait rentrer à Corinthe même après avoir reçu l'oracle d'Apollon qui lui vaticinait son horrible destin, qu'il a insulté le devin et a poursuivi jusqu'à sa ruine une folle et aveugle recherche de la vérité. Le spectateur moderne de la tragédie se plaît à se faire juge, à pouvoir dire : « je remercie Dieu de n'être pas comme cet Œdipe », dans un mesquin « pharisaïsme du philistin »[32]. Or c'est précisément dans l'abîme de la souffrance qu'*Œdipe roi* est, pour Nietzsche, l'expression la plus haute de l'esprit tragique des Grecs[33] : de sa force de dissolution de toute convenance et de toute harmonie[34]. C'est dans

[31] F. Nietzsche, *Introduction aux leçons sur l'*Œdipe roi *de Sophocle* [1870], trad. F. Dastur, M. Haar, La Versanne, Encre marin, 1994.

[32] *Ibid*., p. 29.

[33] « L'*idée tragique* est celle du culte de Dionysos : la dissolution de l'individuation en un autre ordre cosmique, l'initiation à la croyance en la transcendance au moyen des épouvantables sources d'effroi que recèle l'existence. La

l'excès intolérable des malheurs que « toute loi, tout ordre naturel, le monde moral lui même, peuvent bien sombrer »[35]. « La vision du monde n'est *tragique* que chez Sophocle. Le *caractère immérité* du destin lui sembla tragique : les énigmes de la vie humaine, ce qui est vraiment effroyable, c'était là sa muse tragique. La *catharsis* apparaît comme le sentiment d'une consonance nécessaire dans le monde des dissonances »[36].

Œdipe nous manifeste le monde comme une énigme tragique, comme la profondeur obscure de souffrances sans justification et sans réponse. Mais il est significatif que cet abîme se mette à jour précisément par un procès de *résolution d'énigmes* : « Le poète, lui, commence par nous montrer l'écheveau prodigieusement embrouillé d'un procès que lentement, nœud par nœud, le juge démêle pour sa propre perdition », en répandant sur toute la pièce une sorte de sérénité supérieure, « le plaisir tout hellénique que provoque cette résolution *dialectique* »[37]. Pour étonnant que cela puisse nous paraître, l'absence la plus absolue de sens pour l'existence, la procédure de résolution des énigmes tout au long de la fable d'Œdipe, et les actes horribles dont Œdipe sera l'auteur involontaire – l'assassinat, l'inceste –, s'impliquent mutuellement, allant jusqu'à former la figure de l'homme tragique, dionysiaque, qui *brise les limites* de la nature, de la morale et de l'individualité.

> Œdipe meurtrier de son père, Œdipe époux de sa mère, Œdipe résolvant l'énigme du Sphinx ! Que nous dit en effet la mystérieuse triade de ces actes fatals ? Une très ancienne croyance populaire, surtout répandue en Perse, veut qu'un mage doué de sagesse ne puisse naître que d'un inceste[38]. Que l'on applique au mythe, à l'épisode de la résolution de l'énigme et des épousailles avec la mère, – et l'interprétation suit aussitôt : là où des forces prophétiques et magiques ont

faute et le destin sont *seulement* de tels procédés, de telles *mêkanai*, le Grec voulait l'évasion absolue hors [du] monde de la faute et du destin : sa tragédie ne le consolait par aucune promesse d'un monde après la morte » ; *ibid*., p. 36.

[34] « Ce serait mettre les poètes la tête en bas : eux qui, tel surtout Shakespeare, sont épris de la passion en soi et pas du tout des dispositions *morbides* qui l'accompagnent : lorsque le cœur ne tient pas plus à la vie qu'une goutte au bord d'un verre. Ils ne prennent pas à cœur la faute et son issue terrible, pas plus Shakespeare que Sophocle (dans *Ajax*, *Philoctète*, *Œdipe*) : autant il aurait été facile dans les cas précédentes de faire de la faute le levier du drame, autant, justement, ils ont pris soin de l'éviter. Le poète tragique souhaite tout aussi peu prévenir *contre* la vie par les images qu'il en donne ! Il s'écrie bien plutôt : "c'est le charme de tous les charmes, cette existence passionnante, changeante, dangereuse, sombre et souvent embrasée de soleil ! C'est une *aventure* de vivre, – prenez tel ou tel parti dans la vie, elle gardera toujours ce caractère !" » ; F. Nietzsche, *Aurore*, *op. cit*., livre IV, 240, p. 179-180.

[35] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 64.

[36] F. Nietzsche, *Introduction aux leçons sur l'*Œdipe roi *de Sophocle*, *op. cit*., p. 71.

[37] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 64 ; nous soulignons.

[38] « Puisse-t-il naître un mage [*magus*] de l'union abominable [*nefando coniugio*] de Gellius avec sa mère et puisse-t-il apprendre l'aruspicine des Perses ! Car il faut que la mère et le fils donnent le jour à un mage, s'il y a quelque vérité dans la religion impie des Perses, pour que le fils vénère les dieux qui acceptent son chant, lorsqu'il fera fondre sur la flamme les grasses entrailles des victimes » ; Catulle, *Poésies*, 90, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 173.

> aboli la frontière entre présent et futur, brisé la loi rigide de l'individuation et, de manière générale, rompu le charme propre de la nature, il faut en chercher la cause dans quelque monstrueuse transgression de la nature – comme ici l'inceste. Car comment pourrait-on contraindre la nature à livrer ses secrets, si ce n'est en lui opposant une résistance victorieuse, je veux dire par un acte contre nature ? […] Oui, le mythe semble nous chuchoter à l'oreille que la sagesse, et justement la sagesse dionysiaque, est une abomination contre la nature, et que celui dont le savoir précipite la nature dans l'abîme de l'anéantissement doit aussi faire sur lui-même l'épreuve de cette dissolution de la nature[39].

Œdipe l'incestueux est aussi l'Œdipe qui résout l'énigme du Sphinx, ou mieux : il peut résoudre cette énigme, il peut se faire maître de la recherche de la vérité dans la tragédie de Sophocle, il peut être l'emblème de la *gnômê*, de la sagesse, *précisément parce qu*'il est l'homme qui profane les interdits de la nature, qui se pose « par-delà bien et mal »[40]. Il n'y a de savoir que dans le viol de la nature, dans la rupture de ses lois, nous dit Nietzsche. C'est en cela qu'*Œdipe roi* devient la tragédie du savoir par excellence : violence de l'arrachement du savoir au monde ; énigme de l'homme pour lui même, perte de l'individualité dans une volonté qui est élan hors de ses propres limites. L'homme du savoir a un « penchant sublime […] qui aborde et *veut* aborder les choses de manière profonde, multiple, radicale : penchant qui est une espèce de cruauté de la connaissance et du goût intellectuel que tout penseur courageux reconnaîtra en lui »[41]. Le savoir est une blessure que l'on inflige au voile de sérénité que la nature pose sur le monde et à la perception corrélative de nous-mêmes en tant qu'individus faisant partie intégrante de ce monde. C'est le courage de regarder dans les yeux le chaos brûlant au dessous de toute représentation et connaissance.

« Œdipe symbole de la science »[42] : c'est sans doute cet Œdipe que Foucault veut questionner. Il reprend l'idée nietzschéenne d'*Œdipe roi* comme mise en scène de la *volonté de savoir* : l'expression de la bataille de vérité qui se cache sous la naissance du savoir scientifique, de la violence que cette lutte implique, des vérités autres que ce savoir a réduit au silence. « *Le jeu* que je voudrais jouer »[43], dit Foucault au début de son premier cours au Collège de

---

[39] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 64-65.

[40] « Œdipe, le parricide qui vit dans l'inceste est en même temps celui qui résout l'énigme du Sphinx, de la nature. Le mage perse était engendré par inceste : c'est la même représentation. C'est-à-dire qu'aussi longtemps que l'on vit selon les règles de la nature elle nous domine et nous cache son secret. Le pessimiste la précipite dans l'abîme en devinant son énigme » ; F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, fin 1870-avril 1871, 7 [22], in *Œuvres philosophiques complètes*, t. I, trad. M. Haar, J.L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 264.

[41] F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal* [1886], § 230, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000, p. 205.

[42] F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, fin 1870-avril 1871, 7 [22], *op. cit.*, p. 264.

[43] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 4.

France : ce jeu l'engage précisément à retrouver les racines « humaines, trop humaines » du savoir et de la vérité, les ruptures qu'elles impliquent. Contre l'homme du XX^e^ siècle, qui s'est conçu à travers les concepts freudiens (« Chaque époque a l'Œdipe qu'elle mérite »[44]…), il fait jouer un autre Œdipe, pour lequel il ne sera plus question de désir ni d'inconscient, mais de l'origine et de la valeur de notre volonté de vérité.

> La volonté de vérité, qui nous incitera encore par séduction à nous lancer dans bien des entreprises risquées, cette fameuse véracité dont tous les philosophes jusqu'à présent ont parlé avec respect : que de questions cette volonté de vérité nous a déjà opposées ! Quelles questions singulières, méchantes, problématiques ! C'est déjà une longue histoire, – et il semble pourtant qu'elle vienne à peine de débuter ? Quoi d'étonnant que nous finissions même par devenir défiants, perdre patience, et tournions le dos impatientés ? Que *nous* aussi, de notre côté, apprenions de ce sphinx à questionner ? *Qui* est-ce au juste, qui nous pose ici des questions ? *Qu*'est-ce qui en nous, au juste, veut « la vérité » ? – De fait, nous nous sommes longuement arrêtés face à la question de la cause de cette volonté, – jusqu'à ce qu'enfin nous nous trouvions complètement immobilisés face à une question encore plus fondamentale. Nous interrogeâmes la *valeur* de cette volonté. À supposer que nous voulions la vérité : *pourquoi pas plutôt* la non-vérité ? Et l'incertitude ? Même l'ignorance ? – Le problème de la valeur de la vérité est venu à notre rencontre, – ou bien est-ce nous qui sommes allés à la rencontre du problème ? Lequel de nous est ici Œdipe ? Lequel est sphinx ?[45]

[44] « Ogni epoca ha l'Edipo che si merita » ; A. Fontana, *Il vizio occulto*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1989, p. 43. Nous traduisons.

[45] F. Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, § 1, p. 47.

2. L'établissement des faits. Vérité et pureté

Foucault choisit de se focaliser non sur le mythe œdipien, non sur l'Œdipe incestueux qui hante notre sexualité, mais sur la tragédie de Sophocle, c'est à dire sur un texte précis et historiquement situé. Ce qui l'intéresse, dans ce discours, c'est la forme du savoir qu'il met en jeu – ou mieux : les luttes entre savoirs et les contraintes épistémiques et politiques de vérité que ces luttes construisent. *Œdipe roi* de Sophocle est un grand drame « policier » –, le premier de l'histoire, on pourrait dire, si ce terme avait un sens par rapport à l'Antiquité[1]. Le problème que le roi Œdipe, dans la tragédie sophocléenne, doit résoudre est assez simple : il doit découvrir qui a tué Laïos ; il doit trouver le meurtrier inconnu de son prédécesseur. Sa question fondamentale est : « Qui ? ». Comme Foucault l'affirme depuis 1971, si « le Prêtre et Œdipe parlaient encore au début en termes de "ce qu'il y a à faire" », déjà « la réponse au Sphinx indique clairement qu'Œdipe est l'homme qui répond à la question : *qui* ? »[2]. Or la question « Qui ? », que signifie et qu'engage-t-elle ? D'où nait-elle ? Pour répondre à ces interrogations, Foucault donnera, on l'a dit, plusieurs relectures de l'*Œdipe roi*, qui ne sont pourtant jamais des commentaires ou des exégèses : il interroge la tragédie de Sophocle selon la méthode archéologique qu'il avait dessinée tout au long des années soixante, en en faisant par ailleurs l'un des premiers champ d'application de la réélaboration généalogique de l'archéologie qu'il était en train de construire au début des années soixante-dix. *Œdipe roi* est un événement discursif dans un champ déterminé de savoir dont il faudra retracer les conditions d'émergence, les différences spécifiques, les effets politiques, les stratégies de formation et les tactiques de disqualification d'autres formes de discours[3]. C'est une pièce dans la dramaturgie de la volonté occidentale de vérité.

Et pourtant, *Œdipe roi* n'est pas un discours parmi les autres (les très nombreux reprises qu'en fait Foucault suffisent à le démontrer). Daniel Defert le dit très bien dans la « Situation du cours » de 1970-1971, le premier donné par Foucault au Collège de France : la tragédie de Sophocle joue par rapport à *La volonté de savoir* le même rôle que *Les Ménines* jouaient dans

[1] Cf. G. Brindisi, « Edipo re: una lettura politica e giuridica », art. cit. Pour une réactivation contemporaine de cette tragédie-enquête, cf. A. Robbe-Grillet, *Les gommes*, Paris, Éd. de Minuit, 1953.

[2] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 179.

[3] « Des études empiriques, portant sur la psychopathologie, sur la médecine clinique, sur l'histoire naturelle, etc., avaient permis d'isoler le niveau des pratiques discursives. Les caractères généraux de ces pratiques et les méthodes propres à les analyser avaient été inventoriés sous le nom d'archéologie. Les recherches entreprises à propos de la volonté de savoir devraient maintenant pouvoir donner à cet ensemble une justification théorique » ; M. Foucault, « Résumé du cours », in *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 218.

Les mots et les choses par rapport à la représentation classique[4]. C'est l'*emblème* d'une configuration précise de savoir, d'une forme de vérité dont Foucault veut tracer l'histoire. Or cette vérité « œdipienne » n'est pas du tout anodine : il s'agit de la vérité comme constat, de la vérité-représentation objective du monde par un sujet qui se fonde comme sujet *connaissant* grâce à sa capacité de *voir* les choses, d'en reconnaître incontestablement la vérité. Œdipe ouvre la généalogie de nos procédures de vérité (bien que le terme « généalogie » ne soit pas encore utilisé par Foucault dans le cours). Et cette longue histoire remonte immédiatement (Nietzsche, encore une fois, n'y est pas pour rien) jusqu'à l'Antiquité, à la Grèce archaïque et classique. Œdipe est l'homme qui doit répondre, face à un meurtre, à la question : « Qui ? », « Qui en est l'auteur et le responsable ? ». « Qu'est-ce qui s'est réellement passé au moment de la mort de Laïos ? ». Ces interrogations en entraîneront une autre, fondamentale, concernant l'identité du protagoniste : « Qui suis-je ? » ; « Moi, Œdipe, qui suis-je vraiment ? »

Pour Foucault, ces questions ne naissent pas avec l'homme, ne gisent pas au fond de son essence intime. Pour qu'elles deviennent possibles, une longue série d'événements historiques, socio-politiques et économiques a dû s'écouler, scellant l'avènement d'une vérité de « fait » : la représentation, pour un sujet de connaissance, de l'être sur le mode de la vérité. Reconstruire la généalogie de cette vérité jusqu'au monde ancien, c'est alors une manière pour Foucault de poursuivre sur le terrain de l'histoire matérielle ce même mouvement vers une pensée anti-représentative qu'il avait dessiné dans les années soixante à travers ses archéologies des sciences humaines et ses écrits sur la littérature (et c'est en cela que la généalogie ne substitue pas l'archéologie, mais en prend le relais). *Les Ménines* et *Œdipe roi* marquent vraiment deux moments d'un même parcours : la critique de la vérité comme adéquation, à travers son histoire épistémologique, juridique, économique, politique. Il faudra retracer alors brièvement cette histoire de notre vérité dont Œdipe est le nœud et l'emblème. Deux questions se poseront, qui font jouer sur deux niveaux différents l'importance de la dimension théâtrale pour Foucault : a) comment Œdipe (ou mieux, l'Œdipe de la tragédie de Sophocle) joue-t-il ce rôle clé dans notre conception du vrai, quel est le véritable « complexe d'Œdipe » qui marque la culture occidentale ? ; b) pourquoi la *tragédie* a-t-elle une valeur emblématique au sein de la généalogie foucaldienne, de quelle vérité spécifique la tragédie est-elle expression ?

[4] « Formellement […] elle [la tragédie de Sophocle] identifie et recompose tous les éléments constitutifs de la transformation de la vérité-épreuve juridico-religieuse dans la Grèce archaïque en vérité-constat juridico-politique de la Grèce classique, reconstituant ainsi l'un des processus les plus importants, d'après Foucault, dans l'histoire de la production de la vérité » ; D. Defert, « Situation du cours », in M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 277.

Partons de *La volonté de savoir*, cours « inaugural […] à plus d'un titre »[5]. Foucault commence son nouveau discours de Professeur au Collège de France par une véritable contre-histoire de la métaphysique occidentale, où Nietzsche joue contre Aristote (et contre la lecture nietzschéenne de Heidegger[6], indirectement) ; les tragiques et les sophistes contre Platon. Comme il l'avait fait déjà dans son premier ouvrage, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault dramatise son analyse et construit une scène à plusieurs personnages pour essayer de retracer ce que l'histoire traditionnelle de la philosophie empêche de voir ou de toute manière ne peut pas dire : les instances qui à la fois valident et limitent la valeur de vérité des discours, qui tracent leurs confins. Mais dix ans se sont écoulés depuis l'écriture de sa thèse, les enjeux politiques de son propre discours sont à Foucault de plus en plus évidents. La lecture conjointe de Nietzsche et Deleuze a été d'ailleurs, on l'a vu, un moment essentiel dans l'élaboration foucaldienne de la généalogie comme histoire des « scènes » disparates, fortuites, conflictuelles de la vérité. Le *theatrum philosophicum* devient pour Foucault un *theatrum politicum* : une pensée novatrice sous la forme d'une histoire critique de nous-mêmes, la mise en scène des entrelacements historiques entre nos discours, pouvoirs, vérités. « Théâtre de mimes aux scènes multiples, fugitives et instantanées […] ; théâtre où, sous le masque de Socrate, éclate soudain le rire du sophiste »[7]. C'est ce rire du sophiste et son oubli que Foucault veut questionner au début de son premier cours – Œdipe en sera la conclusion. C'est sous le signe de ces deux personnages – le sophiste et Œdipe –, qu'il inscrit sa réflexion sur la « volonté de savoir » qui anime la pensée de la vérité occidentale. De l'un à l'autre, l'histoire de notre vérité se révèle être l'histoire à la fois de mécanismes d'exclusion et de la naissance de formes nouvelles de savoir et de dire-vrai.

L'exclusion, d'abord. Elle s'opère à travers l'établissement d'une naturalité présumée du désir de la connaissance, dont la philosophie d'Aristote est l'expression la plus claire et la plus influente pour la pensée occidentale. C'est significatif que le désir soit d'entrée de jeu mis en question : sur la scène bariolée où Aristote s'affirme comme référence primordiale de la philosophie, Foucault déplace implicitement la question freudienne. Le désir et sa perversion œdipienne ne sont pas au cœur du fonctionnement psychique de l'individu : elles sont l'expression de conflits qui se jouent sur le champ hétérogène du savoir. Le début de *La*

[5] « Inaugural, ce cours l'est à plus d'un titre. Instauration du nouveau statut du locuteur ; inscription dans la longue durée des commencements archaïques de la philosophie, alors que l'intitulé de la chaire, 'Histoire des systèmes de pensée', dit un certain affranchissement de la philosophie ; alors aussi que la *doxa* associe seulement « le dernier Foucault » à la Grèce. Déplacement de la cible des recherches » ; D. Defert, « Situation du cours », art. cit., p. 257.

[6] M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.

[7] M. Foucault, « Theatrum philosophicum », art. cit., p. 967.

métaphysique est connu : « Tous les hommes désirent naturellement connaître [*eidenai*] ; ce qui le montre, c'est le plaisir causé par les sensations, car, en dehors même de leur utilité, elles nous plaisent par elles-mêmes et, plus que toutes les autres, les sensations visuelles »[8]. Aristote inscrit dans la nature humaine le désir de connaître, que confirmerait le plaisir « inutile », non-utilitariste, de la sensation. Tous les hommes désirent, par nature, connaître, et c'est pour cela qu'ils se plaisent à sentir le monde, à le *voir* surtout, à le contempler, selon une très ancienne primauté de la vision sur les autres sens. En fait, cette naturalisation de la connaissance a pour conséquence d'englober d'entrée de jeu le désir dans la connaissance elle-même : il n'existe pas un désir de savoir qui ne serait pas voué à la connaissance de la vérité ; à la racine même du désir il y a la connaissance, comme les sensations le démontrent – une connaissance en devenir, certes, encore liée à la concrétude de l'être vivant et sensible, mais tout de même une connaissance qui tend déjà à la réalisation de soi dans la contemplation de la vérité. Tout se déroule depuis le début dans l'ordre de la connaissance, à savoir dans l'ordre de la vérité. Et cette vérité « joue trois rôles : elle assure le passage du désir à la connaissance ; elle fonde en revanche et comme en retour l'antériorité de la connaissance sur le désir ; elle donne lieu à l'identité du sujet dans le désir et dans la connaissance »[9]. La vérité est garant et fondement de la connaissance ainsi que de son sujet – un sujet dont le désir n'est en soi-même, depuis ses premières formes, que curiosité, un élan vers l'acquisition de la vérité (Freud n'a fait, au fond, que renverser cet ancien modèle…).

Or, face à cette connaturalité de la connaissance, du désir et de la vérité, devenue le paradigme du savoir philosophique occidental, Foucault se demande s'il n'est pas possible « de passer de l'autre côté de la connaissance »[10], à savoir de dissocier les trois concepts en jeu et de retrouver un désir et une vérité qui ne seraient pas essentiellement, par nature, connaissance. Le désir ne serait-il pas, plutôt que curiosité de connaître, instinct, lutte, vie, passions multiples ? Est-il possible de lier le désir à une volonté de savoir sans en considérer la vérité comme cause et fondement mais comme effet ? Existe-t-il un « dehors » de la connaissance philosophique ? « Comment connaître la connaissance hors de la connaissance ? »[11] Ou encore : Est-il possible de « penser l'histoire de la vérité sans s'appuyer sur la vérité »[12] ? À travers ces questions, il est clair que Foucault mène toujours aussi une réflexion implicite sur le statut de son propre

[8] Aristote, *La métaphysique*, livre A, 1, 980 a21-24, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991 [2003], p. 2.

[9] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 24.

[10] *Ibid.*, p. 26.

[11] *Ibidem*.

[12] On paraphrase ici le sous-titre de la « Leçon sur Nietzsche. Comment penser l'histoire de la vérité avec Nietzsche sans s'appuyer sur la vérité », in M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 195-213.

discours, se mouvant sur « les bords » de la philosophie traditionnelle. Ce sont d'ailleurs ces questions qui ont traversé depuis le début notre travail sur la théâtralité chez Foucault, le théâtre étant lui-même, selon notre hypothèse, une manière de répondre à ces problèmes, de déplacer la question de la vérité sans pourtant l'évacuer. Dans le cours de 1970-1971, Foucault mobilise directement, contre Aristote, Nietzsche et son modèle des rapports entre savoir, vérité et désir[13]. Il s'agit donc d'abord de marquer une différence claire entre savoir et connaissance :

> Disons, pour fixer le vocabulaire, qu'on appellera connaissance le système qui permet de donner une unité préalable, une appartenance réciproque et une connaturalité au désir et au savoir. Et qu'on appellera savoir ce qu'on doit bien arracher à l'intériorité de la connaissance pour y retrouver l'objet d'un vouloir, la fin d'un désir, l'instrument d'une domination, l'enjeu d'une lutte[14].

Il faut ensuite pour Foucault établir une grille, une logique de fonctionnement de ce désir de savoir qui ne serait pas depuis toujours capturé à l'intérieur de la connaissance, mais qui se poserait à ses origines. Il repère pour cela quatre principes à l'œuvre dans l'analyse nietzschéenne : le principe d'*extériorité* (derrière le savoir, on retrouve toujours autre chose que le savoir lui-même – instincts, forces, batailles…[15]) ; le principe de l'*événement* (toute vérité est matérielle, la vérité n'existe que dans l'acte de discours qui l'énonce) ; le principe de la *fiction* (la vérité n'est pas un fondement idéal absolu mais l'effet de la construction d'un espace de véridiction et falsification) ; le principe de la *dispersion* (la vérité ne présuppose pas le sujet qui l'énonce, mais la subjectivité elle-même est le produit des dynamiques plurielles qui composent le champ du vrai et de la véridiction). Des savoirs matériels et hétérogènes ; des vérités stratégiques et fictionnelles, toujours créatrices de nouveaux mondes ; des subjectivités dérivées et dispersées[16]. Nietzsche permet à Foucault de repenser la question essentielle de toute

---

[13] Cf. M. Foucault, « Leçon sur Nietzsche », art. cit.

[14] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 18.

[15] « *Que signifie connaître — Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere !* – dit Spinoza de cette manière simple et sublime qui lui est propre. Cependant qu'est-ce, au fond, que cet *intelligere*, sinon la forme même dans laquelle les trois autres nous deviennent sensibles d'emblée ? Un résultat de ces différentes et contradictoires impulsions que sont les volontés d'ironiser, de déplorer et de honnir ? Avant qu'un acte de connaissance fût possible, il a fallu que chacune de ces impulsions manifestât préalablement son avis partiel sur l'objet ou l'événement ; ultérieurement se produisit le conflit entre ces partialités et à partir de là, parfois un état intérmediaire, un apaisement, une concession mutuelle entre les trois impulsions, une sorte d'équité et de pacte entre elles : car à la faveur de l'équité et du pacte, ces trois impulsions peuvent s'affirmer dans l'existence et garder mutuellement raison. Nous qui ne prenons conscience que des dernières scènes de conciliation, des derniers règlements de compte de ce long processus, nous pensons de ce fait qu'*intelligere* constituerait quelque chose de conciliant, de juste, de bien, quelque chose d'essentiellement opposé aux impulsions ; alors qu'il ne s'agit que d'un *certain comportement des impulsions entre elles* » ; F. Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, livre IV, § 333, p. 210.

[16] « Il n'y a donc pas, dans la connaissance, une adéquation à l'objet, une relation d'assimilation, mais plutôt une

philosophie – « qu'est-ce que c'est que penser, pour nous ? » –, dans un cadre conceptuel qui bouscule toute référence à la tradition, en faisant exploser les liens univoques entre sujet et objet, connaissance et représentation. Et quand Foucault affirme que c'est précisément la volonté de dissocier la connaissance et la vérité qui explique « la hardiesse et la naïveté avec laquelle Nietzsche utilise, pour passer de l'autre côté de la connaissance et pour en faire la critique, des contenus de savoir empruntés massivement aux sciences : à la biologie, à l'histoire, à la philologie »[17], on ne peut pas s'empêcher de penser à la même « hardiesse et naïveté » avec laquelle Foucault a toujours utilisé des donnés empiriques provenant des champs les plus disparates (médecine, psychiatrie, économie, droit, histoire sociale, etc.) pour construire sa propre critique de la connaissance, son « ontologie critique » de notre présent. « C'est à l'intérieur même de cette critique positiviste que l'essentiel se passera »[18].

Si on choisit d'utiliser le modèle nietzschéen, si l'histoire de la vérité est une histoire de pulsions et de luttes, il s'agit de retrouver « les adversaires », pour ainsi dire, l'autre pôle de ce combat dont Aristote serait le vainqueur. On trouve particulièrement pour Foucault deux conceptions de la vérité exclues, cachées, méconnues par le discours philosophique aristotélicien (et platonicien derrière lui) : la vérité *sophistique* et la vérité *tragique*. Il faut donc comprendre en quoi ces deux vérités sont devenues aux yeux des philosophes inadmissibles, scandaleuses. L'argument sophistique est refusé par Aristote, dans plusieurs de ses textes[19], comme un faux raisonnement. Il est pourtant intéressant de saisir la logique, le sens de cette fausseté. Car il ne s'agit pas d'un discours qui dit le faux sur la réalité, qui se trompe ou veut tromper, tout simplement, par ruse ou malignité. Le sophiste construit un discours qui a l'*apparence* du discours vrai, bien que les conclusions soient inacceptables pour le vrai philosophe. Il se pose non pas du côté de l'erreur vis-à-vis de la vérité, mais dans un espace qui est en dehors de la

---

relation de distance et de domination ; il n'y a pas, dans la connaissance, quelque chose comme bonheur et amour, mais haine et hostilité ; il n'y a pas unification, mais système précaire de pouvoir. Les grands thèmes traditionnellement présentés dans la philosophie occidentale ont été entièrement questionnés dans [les textes] de Nietzsche. La philosophie occidentale – et, cette fois, il n'est pas nécessaire de se référer à Descartes, on peut remonter à Platon – a toujours caractérisé la connaissance par le logocentrisme, par la ressemblance, par l'adéquation, par la béatitude, par l'unité. Tous ces grands thèmes sont maintenant mis en question. […] Nietzsche met au centre, dans la racine de la connaissance, quelque chose comme la haine, la lutte, la relation de pouvoir. […] Si on veut réellement connaître la connaissance, savoir ce qu'elle est, l'appréhender dans sa racine, dans sa fabrication, on doit s'approcher non pas des philosophes, mais des politiciens, on doit comprendre quelles sont les relations de lutte et de pouvoir. C'est seulement dans ces relations de lutte et de pouvoir, par la manière dont les choses entre elles, les hommes entre eux se haïssent, luttent, cherchent à se dominer les uns les autres, veulent exercer, les uns sur les autres, des relations de pouvoir que l'on comprend en quoi consiste la connaissance » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1417-1418.

[17] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 27.

[18] *Ibidem*.

[19] Cf. Aristote, *Organon*, t. III, *Les premiers analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1936 [1983] ; *Organon*, t. VI, *Les réfutations sophistiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1939 [1987].

distinction du vrai et du faux : le domaine de l'apparence, précisément, du mirage, de l'ombre. On pourrait se demander comment cette extériorité à la vérité est possible – selon le principe de non contradiction aristotélicien[20], se contredire équivaut à se délégitimer comme sujet de discours : l'argumentation, n'est-elle pas soit vraie soit fausse, *tertium non datur* ? En fait, l'existence des sophistes prouve que la contradiction comme principe logique et ontologique n'a pas une valeur absolue : si le discours philosophique se construit selon des critères spécifiques qui séparent la vérité de l'erreur, les sophistes restent en-deçà de ces critères car ils ne font pas référence au discours dans sa fonction signifiante mais au discours comme *matérialité*. Ils jouent avec les *corps* des mots[21]. Cette matérialité brise la possibilité pour le discours d'être une représentation, plus ou moins vraie selon son rapport de similitude avec la réalité qu'elle doit représenter. Si les mots sont des choses parmi les autres, « ils ne peuvent pas les signifier, ou les refléter ou les exprimer, il n'y a pas de ressemblance entre les mots et les choses dont ils sont censés parler. Tout au plus peuvent-ils être poussés, provoqués par ces choses »[22]. Aucun rapport de signifiance entre discours et réalité n'est valable, seul un rapport d'affirmation d'un certain discours dans l'exclusion d'un discours concurrent[23]. Le discours-matérialité déplace donc la question de la vérité de la référence réelle au sujet de la proposition : elle ne lie pas le locuteur aux contenus vrais qu'il énonce ; elle engage la volonté à tenir ce qu'elle dit. Elle se comprend sur la forme du *serment* plutôt que de la constatation.

> C'est une affirmation de fidélité plus que de réalité. Tenir pour vrai, dans le sophisme, c'est s'engager à tenir. De là le fait important que le sophisme emporte avec lui une ontologie bizarre, partielle, limitative, discontinue et boiteuse. […] Ce n'est pas, avec ses difficultés propres,

[20] « *Il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps, au même sujet et sous le même rapport*, sans préjudice de toutes les autres déterminations qui peuvent être ajoutées, pour parer aux difficultés logiques. Voilà donc le plus ferme de tous les principes […]. Il n'est pas possible, en effet, de concevoir jamais que la même chose est et n'est pas, comme certains croient qu'Héraclite le dit : car tout ce qu'on dit, on n'est pas obligé de le penser. Et s'il n'est pas possible qu'en même temps des contraires appartiennent au même sujet (et il nous faut ajouter, dans cette prémisse également, les déterminations habituelles), et si une opinion, qui est la contradiction d'une autre opinion, est son contraire, il est évidemment impossible, pour le même esprit, de concevoir, en même temps, que la même chose est et n'est pas, car on aurait des opinions contraires simultanées, si on se trompait sur ce point. C'est la raison pour laquelle toute démonstration se ramène à ce principe comme à une ultime vérité, car il est, par nature, un point de départ, même pour tous les autres axiomes » ; Aristote, *La métaphysique*, *op. cit.*, livre gamma, III, 1005b 19-34, p. 195-196.

[21] Cf. M Untersteiner, *Les sophistes*, 2 tomes, trad. A. Tordesillas, Paris, Vrin, 1993. Sur la matérialité incorporelle des mots, cf. E. Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, *op. cit*.

[22] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 62.

[23] « Qu'est-ce, en effet, que la parole pour le sophiste ? Pour lui, le discours est un instrument, certes, mais nullement un instrument de connaissance du réel. Le *logos* est une réalité en soi, mais il n'est jamais un signifiant qui tend vers un signifié. Dans ce type de pensée, il n'y a entre les mots et les choses nulle distance » ; M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1967 ; nouvelle éd. Paris, Librairie Générale Française, 2006, p. 207.

> l'ontologie nécessaire à la vérité des propositions, c'est l'ontologie perpétuellement défaite et recommencée qui permet d'établir l'imputation d'un énoncé à un sujet[24].

Le sophiste ne parle pas sur le mode de l'*apophantique*, du discours qui veut signifier la réalité dans son caractère de vérité[25]. Il se pose du côté de l'« *hylétique* » du discours : une parole qui naît d'événements réels ; qui joue sur la langue comme fait matériel ; qui fonde un sujet de combat et non de connaissance ; qui ne vise pas à démontrer le vrai, mais à réduire au silence les adversaires. C'est donc en cela que le sophiste est le double, l'ombre et le mime rongeant depuis des siècles la belle primauté de la raison philosophique.

> Dans la sophistique c'est le raisonnement qui sera une ombre ; mais non pas l'ombre résidu, l'ombre qu'on laisse derrière soi ; ce sera l'ombre scénique, le sosie et le mime derrière lequel on se cache. […] le Sophiste fait comme s'il raisonnait alors qu'il ne manipule que des mots ; il se place sur l'espace scénique d'un raisonnement qui n'est qu'une comédie et un jeu de masque par rapport à la matérialité du discours. Et cette matérialité du discours, Aristote sait bien qu'elle n'est qu'une ombre, qu'un résidu par rapport à la nécessité idéale de l'apophantique. De sorte que derrière son théâtre d'ombres sur lequel il fait semblant de raisonner, le Sophiste lui-même, dans la coulisse, ne tient jamais que l'ombre d'un discours[26].

Sur la scène historique de la naissance de la vérité philosophique, le sophiste avec son *théâtre de vérité* est alors l'un des grands exclus, des grands « autres », irréductible à la portée cognitive et à la consistance logique du raisonnement vrai. C'est « l'*alter ego* négatif du philosophe »[27]. Et une analyse qui voudrait en réactiver la puissance d'événement doit inévitablement en faire émerger le côté *théâtral* par rapport à la cohérence souveraine du *logos* occidental. Théâtre des ombres contre la lumière unique et différentielle de la vérité. Il faut défier par le jeu, par les masques et les doubles corporels, les contraintes de la morale et de la science. Il faut retrouver par l'« espace scénique » – le rire du sophiste, les blessures sans solution de grands tragiques –, la force euristique et véridique des mots comme matérialités multiples, comme armes de pouvoir. Il est possible de comprendre de ces rapports du sujet au

[24] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 61-62.

[25] « L'exclusion de la matérialité du discours, l'émergence d'une apophantique donnant les conditions auxquelles une proposition peut être vraie ou fausse, la souveraineté du rapport signifiant-signifié, et le privilège accordé à la pensée comme lieu d'apparition de la vérité, ces quatre phénomènes sont liés les uns aux autres et ils ont donné fondement à la science et à la philosophie occidentales dans leur développement historique » ; *ibid.*, p. 66.

[26] *Ibid.*, p. 49.

[27] B. Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 9.

discours, pourquoi la philosophie, la psychologie et la logique ont exclu en tant qu'« enfantillages frauduleux et anarchiques »[28] les « sophismes ». Les sophistes sont d'une certaine manière réactivés par tous les discours qui se soustraient à l'impérialisme du sens et du signifiant[29]. Ils se posent du côté de la subversion, des discours qui sont vrais non parce qu'ils recherchent le consensus universel mais au contraire parce qu'ils divisent, luttent, brisent. Le sophisme est une forme de vérité par *altération.*

> Le sophisme est au sens strict une perversité : les sujets parlants y ont, au corps, à la matérialité de leurs discours, un rapport indu, un rapport que réprouve l'ordre de la morale adulte. Les vrais sophistes aujourd'hui ne sont peut-être pas les logiciens mais Roussel, Brisset, Wolfson[30].

Or sa dimension théâtrale étant ce qui exprime au mieux l'étrangeté, la « perversion » du discours des sophistes, il n'est pas étonnant que le deuxième « autre » du savoir philosophique (du savoir scientifique et objectif plus en général) soit, selon Foucault, la vérité des tragédies – ennemi historique de Platon, encore plus que d'Aristote, forme concurrente d'éducation politique du citoyen. « Tous les hommes désirent naturellement connaître », affirme *La métaphysique* aristotélicienne. Mais la vérité neutre, pure, idéale est un mythe des philosophes. La connaissance du vrai est toujours une arme à double tranchant, Œdipe en est l'exemple le plus clair et le plus dramatique. Le cri de Jocaste retentit dans la tragédie sophocléenne : « Ah ! puisses-tu jamais m'apprendre qui tu es ! »[31]… La vérité libère et détruit, c'est salut et perte. Qu'en est-il donc, dans le modèle d'Aristote, du « savoir transgressif, interdit, redoutable » ? Du savoir comme piège, punition, destin impitoyable ? « Le savoir, le héros tragique est loin de le désirer par nature »[32]. Dans les tragédies anciennes, le savoir ne vient pas pour instruire ou élever l'âme, mais pour frapper, déchirer, venger, anéantir. La vérité tragique ne coïncide aucunement avec la connaissance telle qu'elle est décrite par le Stagirite. Elle est plutôt *véridicité*, dans le

---

[28] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 61.

[29] « Je pense que les sophistes sont très importants. Car nous avons là une pratique et une théorie du discours qui est essentiellement stratégique : nous bâtissons des discours et nous discutons non pas pour arriver à la vérité, mais pour vaincre. C'est un jeu : qui perdra, qui vaincra ? C'est pour cela que la lutte entre Socrate et les sophistes me paraît très importante. Pour Socrate, cela ne vaut la peine de parler que si l'on veut dire la vérité. En deuxième lieu, si pour les sophistes, parler, discuter, c'est chercher à remporter la victoire à n'importe quel prix, voire au prix des ruses les plus grossières, c'est que pour eux la pratique du discours n'est pas dissociable de l'exercice du pouvoir. Parler, c'est exercer un pouvoir, parler, c'est risquer son pouvoir, parler, c'est risquer de réussir ou de tout perdre. Et là il y a encore quelque chose de très intéressant, que le socratisme et le platonisme ont complètement écarté : le parler, le logos, enfin, à partir de Socrate, n'est plus l'exercice d'un pouvoir ; c'est un logos qui n'est qu'un exercice de la mémoire » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1500.

[30] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 61.

[31] Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 253.

[32] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 14-15.

sens qu'on a évoqué dans le premier chapitre et qu'on peut reprendre ici sur les trois axes de l'énigme, de l'aveuglement et de la mort. La véridicité tragique indique d'abord un savoir obscur, incompréhensible, jalousement détenu par les dieux : la connaissance n'a rien de naturel, elle est à conquérir dans une bataille indéfinie avec la nature, la divinité et le sort. Les exemples tirés des œuvres des grands dramaturges anciens sont innombrables. Foucault rappelle le rêve de la reine Atossa dans *Les Perses* d'Eschyle, lui annonçant par images et présages la défaite de son fils Xerxès[33] (mais elle, ainsi que le chœur, méconnaissent la valeur prophétique du rêve). Ou encore la prédiction faite à Déjanire dans *Les Trachiniennes*[34] de Sophocle : elle croit que les derniers mots du Centaure lui offrent un sortilège d'amour mais ils la rendront au contraire responsable de la mort de son mari Héraclès (Déjanire elle-même, ravagée par le désespoir et la culpabilité, se suicide). « Au point qu'il ne pourra te préférer ensuite aucune autre femme qu'il voie »… Le savoir tragique trompe et trahi, prend au piège les personnages dans les plis de ses énigmes fatales.

Il s'agit ensuite d'un savoir qui n'éclaire pas l'intellect humain, lui montrant ce qui est vrai. Il aveugle plutôt ceux qui le reçoivent : le héros tragique est souvent le dernier à se rendre compte de l'abîme de la vérité, comme Œdipe qui au final s'arrache les yeux pour ne pas avoir su voir qui réellement il était. Les dieux peuvent rendre fou ; ils leurrent et rabaissent, ils jouent avec les hommes pour poursuivre leurs projets, se venger, défendre leurs favoris. Le triste destin d'Ajax dupé par Athéna dans la tragédie de Sophocle est là pour nous rappeler qu'aucun mortel ne peut se croire à l'abri de la ruse impénétrable et aveuglante des dieux. Leur vérité a l'éclat du soleil, intolérable pour le regard humain.

---

[33] « Je vis chaque nuit au milieu de songes, depuis que mon fils, équipant une armée, est parti ravager la terre d'Ionie ; mais jamais encore je n'en vis, en traits nets, de pareil à celui de la dernière nuit : écoute. Deux femmes, bien mises, ont semblé s'offrir à mes yeux, l'une parée de la robe perse, l'autre vêtue en Dorienne, toutes deux surpassant de beaucoup les femmes d'aujourd'hui, aussi bien par leur taille que par leur beauté sans tache. Quoique sœurs du même sang, elles habitaient deux patries, l'une la Grèce, dont le sort l'avait lotie, l'autre la terre barbare. Il me semblait qu'elles menaient quelque querelle et que mon fils, s'en étant aperçu, cherchait à les contenir et à les calmer – cependant qu'il les attelle à son char et leur met le harnais sur la nuque. Et l'une alors de tirer vanité de cet accoutrement et d'offrir une bouche toute docile aux rênes, tandis que l'autre trépignait, puis, soudain, de ses mains met en pièces le harnais qui la lie au char, l'entraîne de vive force en dépit du mors, brise enfin le joug en deux. Mon fils tombe ; son père, prêt à le plaindre, Darios, paraît à ses côtés ; mais, dès qu'il le voit, Xerxès déchire les vêtements qui couvrent son corps ! Voilà d'abord mes visions de la nuit. Mais je me lève, je trempe mes mains au cours d'une onde pure et, les chargeant d'offrandes, je m'approche de l'autel, pout y consacrer le gâteau rituel aux dieux préservateurs à qui est dû l'hommage : et j'aperçois alors un aigle, qui fuit vers l'autel bas de Phoibos ! Muette d'effroi, je m'arrête, amis. Mais bientôt, sous mes yeux, un milan fond du ciel, à grands coups d'ailes rapides et, de ses serres, se met à déchirer la tête de l'aigle, qui ne sait plus que se pelotonner sans défense ! Tout cela fut, pour moi, terrible à contempler, et, pour vous, doit l'être à entendre » ; Eschyle, *Les Perses*, trad. P. Mazon, in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 68-70.

[34] « Fille du vieil Œnée, écoute quel profit tu peux, si tu m'en crois, tirer pour toi de cette traversée, puisqu'aussi bien tu seras la dernière que j'aurai passée. Que tes mains recueillent le sang de ma blessure coagulé tout autour de la flèche, à l'endroit même où celle-ci a jadis été teinte en noir par le monstre de Lerne, l'Hydre, et il te servira de charme à l'égard du cœur d'Héraclès, au point qu'il ne pourra te préférer ensuite aucune autre femme qu'il voie » ; Sophocle, *Les Trachiniennes*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. I, *op. cit.*, p. 35.

ATHÉNA.

Tu vois, Ulysse, la puissance des dieux. Personne montrait-il jamais plus de prudence [qu'Ajax]? plus de bravoure aussi au moment d'agir ?

ULYSSE.

Personne que je sache. Le malheureux a beau être mon ennemi, j'ai pitié de lui quand je le vois ainsi plier sous un désastre. Et, en fait, c'est à moi plus qu'à lui que je pense. Je vois bien que nous ne sommes, nous tous qui vivons ici, rien de plus que des fantômes ou que des ombres légères.

ATHÉNA.

Imprègne-toi de ce spectacle, et garde-toi bien à ton tour d'émettre à l'égard des dieux une parole insolente. Ne va pas non plus te gonfler d'orgueil, si tu tires quelque avantage ou de ta force ou d'un amas d'amples richesses. Un seul jour suffit pour faire monter ou descendre toutes les fortunes humaines. Les dieux aiment les sages, ils ont les méchants en horreur[35].

La vérité tragique est enfin (et les exemples de Déjanire, Ajax, Œdipe et Jocaste le montrent bien) un savoir qui tue, un poids auquel les personnages du drame ne peuvent pas résister. Elle est donc ce qu'il y a de plus éloigné de l'idée d'un désir-plaisir naturel lié à la connaissance. La vérité tragique blesse et détruit, condamne et partage. La véridicité est un puissant éclair de rupture et de mort : une vérité très distante du *logos* comme puissance de représentation neutre et rationnelle.

ŒDIPE.

Hélas ! hélas ! ainsi tout serait vrai ! Ah ! lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer ![36]

Cependant, la grandeur de la tragédie ancienne a été de mettre en scène non seulement cette véridicité-lutte, mais plus généralement les luttes de vérité au sein de la *polis* : les procédés de naissance et de validation des savoirs dans la société athénienne qui lui était contemporaine. La grande lutte dont le sophiste, le héros tragique et Aristote sont les personnages conceptuels principaux ne nous parle pas seulement de la défaite des premiers contre le dernier, de

[35] Sophocle, *Ajax*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. I, *op. cit*., p. 144.

[36] Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit*, p. 260.

l'exclusion de la matérialité du discours et de la véridicité de l'espace de la vérité. Elle nous raconte surtout l'invention de formes nouvelles de savoir et de vérité dont Aristote est un produit, plutôt que le découvreur, et dont l'*Œdipe roi* de Sophocle est l'expression emblématique. On comprend donc pourquoi Foucault, dans le cours de 1970-1971, fait suivre la description de la conception aristotélicienne de la connaissance d'une histoire de la vérité dans la société grecque pré-philosophique : « non pas ce qu'on a pu penser ou dire de la vérité, mais comment elle a trouvé son lieu d'émergence, sa fonction, sa distribution et sa forme obligées dans la société grecque »[37]. L'idée que la notion de vérité est historique, solidaire du cadre religieux, mythique, social et politique dans lequel elle naît, était d'ailleurs en train de s'affirmer dans la même période parmi les antiquisants et les historiens de la culture[38]. Foucault doit beaucoup à Marcel Detienne et à son hypothèse d'une préhistoire de la vérité philosophique incarnée dans les « Maîtres de vérité »[39], des figures capables de par leurs qualités intrinsèques de dire la vérité (l'aède, le devin, le roi de justice). La vérité est somme toute parole concrète, et un passage-clé dans l'histoire de la culture s'est opéré lorsque le savoir vrai s'est transformé de discours rituel et efficace en pensée rationnelle.

Une forme en particulier de parole vraie retient l'attention de Foucault : *le discours judiciaire*. L'histoire du droit croise inévitablement celle de la vérité : « Comment dire vrai et dire juste à la fois ; comment la parole de vérité peut-elle être le fondement de la parole de justice ; […] je pense que c'est là un des grands problèmes qui a traversé l'histoire de nos sociétés »[40]. Le droit est une dramaturgie de la vérité[41], dans le sens foucaldien du terme *drame* : le lien entre une pratique de la vérité, des procédures de pouvoir et la constitution du sujet[42]. Dans la première des conférences qu'il tient à Rio de Janeiro en 1973, Foucault affirme très nettement : « Il m'a semblé que, parmi les pratiques sociales, dont l'analyse historique permet de

---

[37] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 69.

[38] Cf. (la bibliographie n'est pas exhaustive) L. Gernet, « Les origines de la philosophie », *Bulletin de l'Enseignement public du Maroc*, n° CLXXXIII, 1945, p. 1-12, repris in Id., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, p. 415-430 ; C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 [1974] ; J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972 [nouvelle éd. Paris, La Découverte, 1986].

[39] M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, *op. cit*.

[40] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*. *Fonctions de l'aveu en justice*, *op. cit.*, p. 18.

[41] G. Brindisi, « Edipo re : una lettura giuridica e politica », art. cit., p. 412-413.

[42] Dans le cours de 1983, Foucault définit la « "dramatique" du discours » comme « l'analyse de ces faits de discours qui montre comment l'événement même de l'énonciation peut affecter l'être de l'énonciateur » (M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 66). Une autre définition très importante, que nous reprendrons par la suite, se trouve dans le cours que Foucault tient à l'université de Louvain en 1981 : « On peut appeler "dramatique" non pas une addition ornementale quelconque, mais tout élément qui, dans une scène, fait apparaître le fondement de légitimité et de sens de ce qui s'y déroule » (M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit.*, p. 210).

localiser l'émergence de nouvelles formes de subjectivité, les pratiques juridiques ou, plus précisément, les pratiques judiciaires sont les plus importantes »[43]. La *tragédie* est le lieu par excellence où cette *dramaturgie du droit* est mise en scène[44]. Il y a un lien essentiel pour Foucault entre les pratiques judiciaires et la tragédie, toutes les deux liées au projet d'une « ethnologie politique et institutionnelle du dire-vrai, de la parole vraie »[45] dans notre culture. Dans son journal intellectuel, encore inédit, on voit bien l'importance et l'extension pour Foucault de ce lien vérité / droit. La lecture et l'analyse d'*Œdipe roi* fait surgir en 1972 le projet d'une histoire des rapports entre *vérité, discours* et *crime* : non pas la représentation, juridique ou littéraire, du crime, mais sa mise en discours effective, le fait que le crime soit lié (d'une manière non linéaire mais historiquement très diversifiée) à la vérité par le discours. Et « si on songe à l'immense multiplicité des récits, des mythes, de toutes les pratiques ou rituels verbaux qui concernent le crime, qui se rapportent au problème qu'il apparaisse en vérité dans le discours »[46], on est étonné que le problème des rapports entre ces trois notions – discours, vérité et crime – ait été si rarement posé. L'étude des tragédies serait une partie essentielle de cette histoire (« La tragédie […] est elle-même une manière de mettre en œuvre les rapports de la vérité du discours et du crime »[47]). Le rôle fondamental de la tragédie dans l'ethnologie du dire vrai judiciaire est

[43] M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1408 ; plus loin : « Les pratiques judiciaires, la manière par laquelle, entre les hommes, on arbitre les torts et les responsabilités, le mode par lequel, dans l'histoire de l'Occident, on a conçu et défini la façon par laquelle les hommes pouvaient être jugés en fonction des erreurs commises, la manière par laquelle on a imposé à des individus déterminés la réparation de quelques-unes de leurs actions et la punition d'autres, toutes ces règles ou, si vous voulez, toutes ces pratiques régulières, bien sûr, mais aussi modifiées sans cesse à travers l'histoire, me semblent l'une des formes par lesquelles notre société a défini des types de subjectivité, des formes de savoir et, par conséquent, des relations entre l'homme et la vérité qui méritent d'être étudiées » ; *ibid.*, p. 1409. J'utiliserai dans mon discours les termes de juridique et de judiciaire comme étant presque synonymes ; sur leur différence, cf. B. Harcourt, « Situation du cours », in *Théories et institutions pénales. Cours au Collège de France. 1971-1972*, B. Harcourt éd., avec la collaboration de E. Basso (transcription du texte), C.O. Doron (notes et appareil critique), et le concours de D. Defert, Paris, Seuil/Gallimard, 2015, p. 272-274.

[44] « De la tragédie grecque à la philosophie moderne, c'est toute une doctrine du jugement qui s'élabore et se développe. Ce qui est tragique est moins l'action que le jugement, et la tragédie grecque instaure d'abord un tribunal » ; G. Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », art. cit., p. 158.

[45] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit.*, p. 17.

[46] Boîte XCII [note du 1er octobre 1972], Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France. Dans les mêmes passages de son journal intellectuel, Foucault envisage le plan d'un cours sur les rapports entre discours, vérité et crime, à travers les trois figures d'Œdipe, Sade et Genet : Œdipe serait la mise en scène à la fois des rituels d'intronisation et d'expulsion du bouc émissaire et des techniques d'enquête ; Sade est l'exemple de textes qui décrivent leur auteur comme criminel et qui formulent les rapports entre vérité et crimes dans les discours (les personnages ont besoin de connaître la vérité pour accéder au criminel réciproquement) ; chez Genet, le criminel devient criminel par essence – le détenteur de la vérité comme vérité des actes criminels (cf. *Le journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949). Il faut pour cette « ethnologie » des rapports entre discours, vérité et crime « envisager du coup le discours littéraire comme procédure, c'est-à-dire : non pas dans ce qu'il représente ni dans sa structure signifiante, mais dans ses effets : le mode de connaissance qu'il ouvre à ce dont il parle ; la qualification du sujet parlant ; les rites où il nait ; les instruments qu'il déploie » ; *ibidem*.

[47] *Ibidem*.

confirmé encore, dix ans après, par un passage du cours tenu à la faculté de criminologie de l'Université de Louvain :

> Il me semble […] que d'une façon générale, dans la plupart des sociétés dites indo-européennes, en tout cas dans le théâtre que nous connaissons depuis le théâtre grec jusqu'au théâtre du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, cette question de la représentation du droit dans le théâtre a été quelque chose de constant. […] Il me semble qu'il pourrait être intéressant d'étudier tout le théâtre, toute l'histoire du théâtre dans nos sociétés en fonction de ce problème de la représentation du droit. On a un peu l'impression – enfin, il me semble, ce serait une piste à étudier – que depuis le théâtre grec jusqu'au moins à la fin du XVIII^e^ siècle, le théâtre dans les sociétés européennes a eu, non pas pour fonction unique, mais pour une de ses fonctions, de devenir le lieu, de donner une scène à un débat autour du problème du droit. Ce que n'a pas été le roman. Ce qu'a peut-être été l'épopée. Ce qu'est peut-être le western américain qui, après tout, est aussi un problème de droit, d'affrontement de droits, d'affrontement de la loi et de la vengeance, de droit de conquête. Il me semble qu'il y a tout un côté des institutions de représentation, des arts représentatifs dans les sociétés européennes, qui [est] ordonné à cette question de la fondation du droit[48].

Or quel droit est-il mis en scène par la tragédie la plus étudiée par Foucault, la tragédie œdipienne ? Tout au long de son cours de 1971, Foucault montre une érudition étonnante dans son analyse de la préhistoire du droit grec[49]. Il pose en particulier une différence entre le jugement homérique et le jugement selon le *nomos*, décrit premièrement dans les vers d'Hésiode. Chez Homère, les pratiques judiciaires n'ont rien à voir avec l'établissement des faits et la découverte du coupable. Il s'agit plutôt de pratiques ordaliques visant la victoire de l'un des deux plaideurs dans une controverse, comme dans la scène du bouclier d'Achille[50]. La justice est l'affirmation d'une supériorité, l'expression d'une puissance à travers la pratique rituelle du serment. Dans les conférences prononcées à Rio de Janeiro en 1973, un nouvel exemple tiré toujours de l'*Iliade* vient enrichir cette reconstruction foucaldienne du droit homérique : la scène de la course des chars organisée lors des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle[51]. Ménélas et

---

[48] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 48-49.

[49] Cf. L. Gernet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris, Ernest Leroux, 1917 [deuxième éd. Paris, Albin Michel, 2001] ; Id., « Le temps dans les formes archaïques du droit », *Journal de psychologie*, t. LIII, juillet-septembre 1956, p. 379-406 ; rééd. in *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris, Flammarion, 1982, p. 121-156 ; Id., *Anthropologie de la Grèce antique*, *op. cit*. ; G. Glotz, *L'ordalie dans la Grèce primitive*, Paris, A. Fontemoing, 1904 ; Id., *Études sociales et juridiques sur l'Antiquité grecque*, Paris, Hachette, 1906.

[50] Cf. Homère, *Iliade*, XVIII, trad. P. Mazon, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 186. Sur cette scène, cf. J. Gaudemet, *Les institutions de l'Antiquité*, Paris, Éd. Montchrestien, 1972, p. 61-62.

[51] Cf. Homère, *Iliade*, XXIII, trad. P. Mazon, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 108-123.

Antiloque se disputent la victoire : Antiloque est arrivé premier mais Ménélas dénonce une anomalie dans la compétition. Bien qu'il y ait un témoin, chargé par les organisateurs de veiller sur la régularité de la course, pour bizarre que cela nous puisse paraître on ne fait pas appel à lui et à ce qu'il a vu dans sa position privilégiée. Ménélas lance un défi à son adversaire, l'entraîne dans une joute rituelle en lui demandant de prêter serment devant Zeus. C'est à ce point qu'Antiloque renonce au défi, ne jure pas, en reconnaissant ainsi la justesse des accusations que Ménélas lui avait lancées. La procédure juridique ici décrite – l'*épreuve* – est pour Foucault typique de la société grecque archaïque (elle sera réactivée par les pratiques ordaliques du Moyen Age – et une histoire de l'Inquisition sur le modèle de l'épreuve reste pour lui à écrire). L'épreuve mobilise une parole vraie qui ne se valide pas par la référence à la réalité, aux témoins, mais par l'engagement du sujet : celui qui jure rend vraie par son courage sa propre vérité et s'expose, dans le cas d'un faux serment, à la possible vengeance de la divinité. Plutôt que d'être au fondement de la décision de justice, la parole vraie fait la décision dans l'acte même de son affirmation.

Le point de transformation de ce modèle est marqué par l'émergence, au cœur des procédés judiciaires, des deux notions de *dikaion* et de *nomos*[52] (que Foucault lie, dans une analyse historique et socio-économique complexe, à la naissance de la monnaie : la recherche d'une *juste mesure* dans les échanges commerciaux et dans les rapports sociaux). Le *dikaion* indique ce qui est juste, l'objectif à rechercher dans les pratiques de justice ; ce *dikaion* se constitue par rapport au *nomos* : l'ordre vrai du monde, scandé par le cycle des temps et des saisons, leur perpétuel retour annoncé par la mémoire, et la règle que ces cycles imposent à l'homme et à ses actions. Il ne s'agira plus de rechercher, dans les procès judiciaires, le vainqueur, le plus fort acceptant de s'exposer à la colère des dieux. Il faudra respecter *Dikê*, à savoir : interroger les faits pour comprendre si et dans quelle mesure la justice du monde a été endommagée par un crime, et comment la rétablir. Par conséquent, la conception du discours vrai lié à l'exercice de la justice change : on passe de la vérité qui jure et affronte à la vérité qui (r)établit un ordre et qu'il est nécessaire de remémorer et de connaître. « Au serment décisoire s'est substitué le jugement-mesure (ou du moins commence à se substituer…). En même temps, à la vérité-défi, à la vérité ordalique se substitue la vérité-savoir. (La vérité qui foudroie ou protège. La vérité qu'on sait) »[53]. Entre le VIII^e^ et le VI^e^ siècle av. J.C., à travers l'histoire des pratiques judiciaires, la Grèce archaïque a découvert un nouveau savoir, non plus exprimant des

[52] Cf. Hésiode, *Les travaux et les jours*, v. 35-39 ; 255-263, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 87 ; 95-96. La notion de *dikaion* comme ce qui est juste n'est pas présente, pour Foucault, chez Homère.

[53] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 103.

rituels religieux et faisant paraître une vérité-événement, mais s'ordonnant à la découverte et au maintien d'une vérité-ordre immuable.

Cette vérité-savoir, la vérité qu'on sait, est une vérité *pure*[54], car elle ne peut être atteinte que par un sujet qui reste à l'intérieur du *nomos* : tout élément de souillure est exclu de l'espace social où règne *Dikê*, et empêche donc de connaître la réalité sur le mode de la vérité et de la justice. Les notions de vérité, pureté et innocence se confondent[55]. La vérité devient corrélative d'un côté d'un sujet de connaissance *neutre et purifié* ; de l'autre côté d'une réalité dans laquelle il faut absolument établir si, où, comment et *par qui* un crime (à savoir, une impureté) a été commis, pour expulser le coupable de la communauté. La vérité est précisément ce qui permet de distinguer le pur de l'impur : « du crime à sa punition, le passage [s'opère] par l'intermédiaire d'une réalité montrée et d'un fait dûment constaté »[56]. Le vrai est un fait capable de tracer la limite entre pur et impur, innocent et coupable, ce qui reste à l'intérieur et ce qu'il faut rejeter à l'extérieur du *nomos*. « La vérité désormais fait partie des grands rituels juridiques, religieux, moraux requis par la cité. Une cité sans vérité est une cité menacée »[57]. Pour assurer cette vérité-fait, naît une nouvelle pratique judiciaire qui est aussi une nouvelle forme de savoir : l'*enquête*. Les questions d'*Œdipe roi* (« Qui ? » ; « Que s'est-il réellement passé ? ») prennent toute leur importance historique et épistémique par rapport à ce changement de paradigme au sein des institutions judiciaires de la Grèce archaïque.

En fait, Œdipe est l'incarnation et le point limite des tensions qui ont porté à ce changement capital dans la conception de la vérité. Il est l'homme du *nomos*, de la loi, le *nomothète* qui a reporté l'ordre dans la cité grâce au savoir exceptionnel qu'il a déployé face à l'énigme du Sphinx. Mais il est aussi celui qui est resté aveugle au *nomos* le plus fondamental, la loi du sang, en se faisant en même temps mari et fils, père et frère. Il est à la fois le sauveur de Thèbes et le criminel le plus abject, hors de toute légalité et moralité humaine. Il proclame en tant que souverain et garant de l'ordre le bannissement de l'espace social du *nomos* pour l'assassin de Laïos, avant de reconnaître que le meurtrier impur qu'il recherche n'est autre que lui-même. Œdipe nous montre que l'impureté rend aveugle et disqualifie le pouvoir : sa ruine est la chute d'un roi qui n'a pas su s'ordonner à la pureté de la vérité. Mais *Œdipe roi* est aussi la grande tragédie de cette nouvelle pratique judiciaire – l'enquête – en train de s'établir. C'est le drame de la recherche factuelle de la vérité. Il devient alors clair qu'Œdipe ne parle pas des

[54] Pour l'analyse des notions de pur et impur, Foucault s'appuie sur le texte de L. Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs, d'Homère à Aristote*, Paris, C. Klincksieck, 1952.

[55] Cf. G. Brindisi, « *Edipo re* : una lettura giuridica e politica », art. cit., p. 414-415.

[56] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 180.

[57] *Ibidem*.

formes universelles de notre désir, mais d'une double contrainte imposée à la vérité à partir du VII^e^-VI^e^ siècle av. J.C. D'une part, le « joug du fait constaté » : la nécessité de transformer l'évènement de la vérité-foudre en une évidence témoignée, acquise et conservée par la mémoire. D'autre part, « l'exigence de la distribution [du pouvoir] au savoir purifié – purificateur de la loi »[58] : seul peut exercer le pouvoir celui qui connaît la vérité, mais pour connaître la vérité il faut être pur, donc posséder une sagesse-vertu qui n'est que le respect de la vérité elle-même, du *nomos* du monde. « Toute une éthique de la vérité est en train de se nouer à laquelle nous n'avons encore pas échappé »[59]. Le système du signifiant, ce qui marque le discours-événement et l'introduit dans un système ordonné de distribution du sens, est ce qui permet le passage d'une exigence discursive à l'autre. C'est donc ce système la vraie « contrainte œdipienne »[60], qu'il faut renverser pour penser une forme de vérité différente de celle qui a dominé l'Occident depuis plus de vingt-cinq siècles – la tâche des sophistes, de Roussel, de Wolfson… *Œdipe roi* est la tragédie de la nécessité juridique, politique et religieuse de fonder la connaissance de la vérité sur le respect d'un ordre « juste et vrai » des choses. C'est la mise en scène de notre vérité-connaissance, le point de départ de son interrogation critique.

> Si bien que Freud, en avançant dans la direction du rapport entre le désir et la vérité se trompait ; il a cru qu'Œdipe lui parlait des formes universelles du désir, alors que, à voix basse, la fable d'Œdipe lui racontait la contrainte historique qui pèse sur notre système de vérité, ce système auquel Freud lui-même appartenait. […] Nous sommes soumis à une détermination œdipienne, non pas au niveau de notre désir, mais au niveau de notre discours vrai[61]

[58] *Ibid.*, p. 185.

[59] *Ibid.*, p. 182.

[60] *Ibid.*, p. 190.

[61] *Ibid.*, p. 189.

3. Œdipe le double. Sauveur, monstre, tyran.

Œdipe roi joue un rôle capital dans le parcours foucaldien en tant qu'expression de mécanismes spécifiques d'établissement et de verbalisation de la vérité, cela est déjà très clair dans la toute première analyse détaillée que Foucault en fait dans le cours de 1971. Mais plusieurs points restent à éclairer : comment ces procédures se mettent-elles en place ? Quel est, à l'intérieur de ces dispositifs, le rôle spécifique d'Œdipe ? Pour cerner de plus près ces questions[1], il faut revenir brièvement sur l'histoire racontée par Sophocle. La tragédie s'ouvre sur la nécessité pour Œdipe de libérer la cité dont il est le souverain, Thèbes, d'une peste effroyable et dévastatrice. Pour comprendre les raisons de ce fléau, il charge son beau-frère, Créon, d'interroger l'oracle d'Apollon à Delphes. La réponse est apparemment très claire : il faut découvrir et châtier le meurtrier du prédécesseur d'Œdipe, le roi Laïos (cet assassinat est resté impuni car la ville était à l'époque des faits ravagée par le Sphinx et aucune recherche sérieuse n'avait pu être conduite). Œdipe, qui a déjà sauvé une fois Thèbes en tuant le Sphinx et qui est présenté depuis le début de la tragédie comme un roi sincèrement soucieux du bonheur de ses sujets[2], se charge immédiatement de mener une *enquête*. Il demande quelles informations on possède sur le meurtre, et il découvre que seul un homme, un esclave, a survécu parmi les servants du cortège accompagnant Laïos, mais qu'il s'est enfui à la campagne après cet épisode. Cet unique témoin a raconté que le roi a été tué sur la voie de Delphes par plusieurs personnes : des brigands, très probablement, que l'oracle d'Apollon a révélé vivre encore à Thèbes et qu'il faut par conséquent expulser ou tuer pour libérer la population de la peste qui la décime. Les deux axes principaux de la tragédie sont donc d'une part la recherche de la *vérité des faits* ; d'autre part les efforts qu'Œdipe fait pour garder et renforcer son propre *pouvoir*, en soignant pour la deuxième fois la ville des maux qui l'affligent. Ces deux axes sont clairement liés et engagent tous les deux le roi lui-même : comme il est le seul responsable de Thèbes, Œdipe est déterminé à découvrir personnellement la vérité, il veut conduire l'enquête en première

[1] Pour ce paragraphe, on se réfère d'abord à M. Foucault, « Annexe », in *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 189-193. Il s'agit d'un fragment conservé de la transcription du cours de 1970-1971 qui approfondit l'analyse d'Œdipe contenue dans le manuscrit. Cette analyse sera reprise et réélaborée dans la conférence de 1972 à Buffalo (« Le savoir d'Œdipe », art. cit.) et dans la deuxième conférence tenue en 1973 à l'Université pontificale de Rio de Janeiro (« La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1421-1438).

[2] « Vous souffrez tous, je le sais ; mais quelle que soit votre souffrance, il n'est pas un de vous qui souffre autant que moi. Votre douleur, à vous, n'a qu'un objet : pour chacun, lui-même et nul autre. Mon cœur à moi gémit sur Thèbes et sur toi et sur moi tout ensemble. Vous ne réveillez pas ici un homme pris par le sommeil. Au contraire, j'avais, sachez-le, répandu déjà bien des larmes et fait faire bien du chemin à ma pensée anxieuse. Le seul remède que j'aie pu, tout bien, pesé, découvrir, j'en ai usé sans retard. J'ai envoyé le fils de Ménécée, Créon, mon beau-frère, à Pythô, chez Phœbos, demander ce que je devais dire ou faire pour sauvegarder notre ville. […] Dès qu'il sera là, je serais criminel, si je refusais d'accomplir ce qu'aura déclaré le dieu » ; Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 205.

personne ; cette enquête est un acte de justice, certes, une manière de sauver la ville et honorer les dieux, mais c'est aussi une nécessité pour Œdipe en vue d'assurer sa propre souveraineté (« Et ce n'est pas pour des amis lointains, c'est pour moi que j'entends chasser d'ici cette souillure. Quel que soit l'assassin, il peut vouloir un jour me frapper d'un coup tout pareil. Lorsque je défends Laïos, c'est moi-même aussi que je sers »[3]). Œdipe est le sujet de chaque étape de la recherche : c'est lui qui se charge de lancer la malédiction rituelle sur le coupable[4], d'envoyer Créon consulter l'oracle, de convoquer quiconque pourrait connaître des éléments utiles à l'enquête. En fait, ce sera précisément la détermination d'Œdipe qui conduira à sa perte, à la *catastrophe*, au renversement tragique à la fin de la pièce. Celui qui était le sujet, le maître de la recherche se découvrira être l'objet qu'il recherchait : l'établissement de la vérité coïncide avec l'auto-reconnaissance d'Œdipe comme le meurtrier et le fils de son père Laïos ; le fils et le mari de sa mère/femme Jocaste. Ce n'est pas par hasard qu'Aristote voit en *Œdipe roi* la tragédie la plus achevée de son temps : les deux parties qui constituent selon lui le cœur de l'intrigue dramatique, la *péripétie* (le changement de la situation, le « coup de théâtre ») et la *reconnaissance* (l'*anagnôrisis*, le passage de l'ignorance au savoir), se recouvrent[5], amenant toutes les deux à la chute de l'héros tragique.

Or Foucault souligne que le renversement au sein d'*Œdipe roi* ne concerne pas seulement l'*objet du savoir* déployé (objet qui, on l'a dit, se trouvera coïncider avec le sujet même de ce savoir, Œdipe : celui qui cherche est cherché ; celui qui maudit est maudit ; celui qui veut purifier est banni)[6]. Il y a un renversement aussi dans la *modalité du savoir* auquel reviendra la

---

[3] *Ibid.*, p 209.

[4] « Comme je me trouve en fait un des derniers citoyens inscrits dans cette cité, c'est à vous, c'est à tous les Cadméens, que j'adresse solennellement cet appel : "À quiconque parmi vous sait sous le bras de qui est tombé Laïos, le fils de Labdacos, j'ordonne de révéler tout. S'il craint pour lui-même, qu'il se libère sans éclat de l'inculpation qui pèse sur lui : il n'aura nul ennui et partira d'ici en pleine sûreté. S'il connaît l'assassin comme étant un autre – voire un homme né sur une autre terre – qu'il ne garde pas le silence, je lui paierai le prix de sa révélation, et j'y joindrai ma gratitude. Mais en revanche, si vous voulez rester muets, si l'un de vous, craignant pour un des siens ou pour lui-même, se dérobe à mon appel, apprenez en ce cas comme j'entends agir. Quel que soit le coupable, j'interdis à tous, dans ce pays où j'ai le trône et le pouvoir, qu'on le reçoive, qu'on lui parle, qu'on l'associe aux prières ou aux sacrifices, qu'on lui accorde la moindre goutte d'eau lustrale. […] Je voue le criminel, qu'il ait agi tout seul, sans se trahir, ou avec des complices, à user misérablement, comme un misérable, une vie sans joie ; et, si d'aventure je venais à l'admettre consciemment à mon foyer, je me voue moi-même à tous les châtiments que mes imprécations viennent à l'instant d'appeler sur d'autres. Tout cela, je vous somme de le faire pour moi, pour Apollon, pour cette terre qui se meurt, privée de ses moissons, oubliée de ses dieux" » ; *ibid.*, p. 212-213.

[5] Cf. Aristote, *Art poétique*, 11, 9 : « Deux parties constituent la fable : péripétie et reconnaissance » ; 11, 5-6 : « La plus belle des reconnaissances est celle qui survient au cours d'une péripétie, comme il arrive dans *Œdipe* » ; in *Art rhétorique et Art poétique*, trad. J. Voilquin, J. Capelle, Paris, Garnier, 1944, p. 455 (traduction utilisée par Foucault lui-même, selon Daniel Defert : cf. M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit*., p. 251n1).

[6] « Il n'est pas homme à se contenter de demi-mesures, à s'accommoder d'un compromis. Œdipe va jusqu'au bout. Et au bout du chemin qu'il a envers et contre tous tracé, Œdipe découvre qu'en menant le jeu du début à la fin, c'est lui-même du début à la fin, qui a été joué » ; J.P. Vernant, « Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », in *Échanges et communications, Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Paris, Mouton, 1970, tome II, p. 1253-1279; repris in J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*,

tâche d'établir et d'affirmer la vérité. Au sein de l'enquête menée par Œdipe, un affrontement entre deux formes de savoirs concurrents se met en place. Il y a d'une part un discours oraculaire, divinatoire. Ce premier savoir (propre à la tradition archaïque) a plusieurs caractéristiques : il se fonde sur l'écoute ; provient d'un dieu distant et s'exprime par énigmes obscures ; prend la forme de la prescription / prédiction concernant les actions futures ; il est prononcé par des « maîtres de vérité » – les oracles, les devins, les rois de justice. D'autre part, émerge un deuxième et nouveau type de savoir, totalement « humain » : il s'appuie sur la vision, le témoignage ; il s'autorise seulement de ce rapport direct à la vérité et peut donc appartenir aussi aux hommes les plus bas dans l'échelle sociale, les esclaves et les bergers ; il s'exprime dans la forme du souvenir du passé ; il n'est caché que parce qu'il est à faire avouer, car ceux qui le possèdent ont souvent peur de le révéler. « Savoirs donc cinq fois différents : par leur support, par leur origine, par leur messagers, par leur rapport au temps, par le principe de l'obscurité qui les voile »[7]. Un savoir mystérieux, prédictif, validé par le statut du locuteur, contre un savoir factuel, remémorant, dont la valeur ne dépend pas de la position sociale et politique de celui qui parle. Si le premier ouvre la tragédie, le deuxième marque le dénouement de l'intrigue, sa conclusion tragique. La question foucaldienne concerne dès lors précisément le rapport entre ces deux savoirs : à travers quels passages de l'un à l'autre la vérité peut venir au jour.

Pour Foucault (qui reprend sur plusieurs points les analyses de Jean-Pierre Vernant[8]), le procès de révélation de la vérité se construit au sein d'*Œdipe roi* selon une « loi des moitiés » : un mécanisme dans lequel deux parties disjointes d'un même ensemble viennent à s'ajuster et s'emboîter pour reconstituer un tout cohérent. Œdipe met en scène une procédure *symbolique* d'établissement de la vérité, dans laquelle le mot symbole (*symbolon*) doit être pris dans son sens littéral. Le *symbolon* n'était pas dans la Grèce ancienne seulement un instrument rhétorique. Il était le signe d'une pratique réelle, religieuse et politique, selon laquelle le détenteur d'une certaine autorité, voulant confier un ordre ou un message, divisait en deux un objet et en assignait une moitié à son messager ou allié. Seul l'ajustement des deux moitiés pouvait authentifier le contenu du message et rétablir à travers lui la continuité de l'exercice du pouvoir.

---

op. cit., p. 87-119. Réédité in J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Éd. Complexe, 2006, p. 27.

[7] M. Foucault, « Le savoir d'Œdipe », art. cit., p. 226.

[8] Cf. J.P. Vernant, « Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », art. cit. Cf. aussi J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, *op. cit*. Vernant veut replacer la tragédie *Œdipe roi* dans son contexte historique, social et culturel : faire un travail de « psychologie historique » contre une lecture psychanalytique du mythe œdipien, comme celle par exemple de D. Anzieu, « Œdipe avant le complexe ou l'interprétation psychanalytique des mythes », *Les temps modernes*, n° 245, 1966, p. 675-715.

> Le pouvoir se manifeste, complète son cycle, maintient son unité grâce à ce jeu de petits fragments – séparés les uns des autres – d'un même ensemble, d'un unique objet, dont la configuration générale est la forme manifeste du pouvoir. L'histoire d'Œdipe est la fragmentation de cette pièce dont la possession intégrale, réunifiée, authentifie la détention du pouvoir et les ordres donnés par lui[9].

Dans la tragédie œdipienne, la vérité est mise au jour par un jeu de symboles, de moitiés entrecroisées, qui ne scellent donc pas seulement l'affirmation d'une certaine forme de savoir mais surtout l'exercice d'un certain pouvoir – et en particulier l'impossibilité tragique du pouvoir incarné par Œdipe. C'est l'un des points essentiels de l'analyse que Foucault fait de la pièce de Sophocle : le cœur de la tragédie n'est pas le crime d'Œdipe, mais son *pouvoir*. Il est en effet clair depuis le titre : non pas *Œdipe meurtrier* ou *Œdipe incestueux*, mais *Œdipe roi* (*Oidipous tyrannos*). La royauté d'Œdipe est en jeu tout au long du drame. C'est pour renforcer son pouvoir qu'Œdipe s'engage dans l'enquête ; c'est son pouvoir qu'il perçoit comme menacé dans les violentes discussions avec Tirésias et Créon[10] ; c'est enfin à son pouvoir qu'il sera obligé de renoncer une fois que son identité aura été révélée[11]. À travers les procédés de dévoilement de la vérité, dans cette énorme mise en scène judiciaire, religieuse et politique qu'est la tragédie de Sophocle, la question centrale est celle du *pouvoir* et de ses rapports avec les formes rituelles et « laïques » de savoir faisant partie de la vie de la *polis*. Il ne s'agira donc pas seulement de déterminer quel est le « savoir d'Œdipe », mais aussi quel en est le pouvoir propre, et comment il court à sa perte.

---

[9] M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1428.

[10] Cf. Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 215-234.

[11] « CRÉON.

Tu as assez pleuré, rentre dans la maison.

ŒDIPE.

Je ne puis qu'obéir, même s'il m'en coûte.

CRÉON.

Ce qu'on fait quand il faut est toujours bien fait. […]

CRÉON.

Viens alors, et laisse tes filles.

ŒDIPE.

Non, pas elles ! non, ne me les enlève pas !

CRÉON.

Ne prétends donc pas triompher toujours : tes triomphes n'ont pas accompagné ta vie » ; *ibid.*, p. 271-273.

Or en prenant le terme de symbole dans ce sens historiquement et politiquement dense, la « loi des moitiés » fonctionne dans la tragédie de Sophocle selon un triple mécanisme symbolique. Par trois fois, deux couples de discours viennent s'agencer et fonctionnent comme les deux fragments d'un même *symbolon*, ne révélant totalement la vérité que dans leur point de contact. Ces couples représentent les deux modalités concurrentes de savoir, humain et divin, qui s'affrontent tout au long de la pièce. Il y a d'abord le discours des dieux et des devins, la vérité rapportée par les oracles. Il est significatif que, dans la première partie de la tragédie, Apollon et son prophète, Tirésias, énoncent déjà toute la vérité à la recherche de laquelle est Œdipe : la peste est due à l'impureté d'un crime non puni, le meurtre de Laïos (la vaticination référée par Créon) ; le meurtrier de Laïos est Œdipe lui-même, qui s'est en plus souillé du plus horrible des crimes en partageant le lit avec sa mère (la vérité révélée par Tirésias). La prophétie faite par l'oracle d'Apollon à Œdipe lui-même, avant son arrivée à Thèbes (« J'entrerais au lit de ma mère, je ferais voir au monde une race monstrueuse, je serais l'assassin du père dont j'étais né »[12]), s'est réalisée, ainsi que celle faite plusieurs années auparavant à Laïos (mourir de la main de son propre fils). La parole des dieux se révèle inéluctable, destinée à être réalisée dans l'effort même de s'y soustraire. Et pourtant, elle a beau être fatale, elle n'a plus pour autant la force de s'affirmer de sa propre autorité. Œdipe ne croit pas à Tirésias et l'agresse violemment, le croyant complice de Créon dans une tentative de renverser son pouvoir. Mais qui plus est le chœur – représentant symbolique du peuple, tribunal des citoyens[13] – n'accepte pas sans en douter la vérité de la parole du devin : il reconnaît son statut privilégié d'émissaire du dieu, mais il dit très clairement que, pour condamner un roi juste et bienveillant comme Œdipe, il a besoin de *preuves concrètes*. Le discours de Tirésias, n'étant pas une description des faits mais une pure accusation, ne peut pas déterminer avec certitude ce qui s'est passé. Même la parole prophétique, si elle n'est pas soutenue par des témoignages, n'est qu'un soupçon sans consistance.

[12] *Ibid.*, p. 239.

[13] L'instance de validation publique de l'enquête est clairement, dans *Œdipe roi*, le *chœur*. C'est en fait le chœur – « comme dans toutes les pièces grecques » (M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit.*, p. 53) – qui représente l'assemblée des citoyens, la seule instance judiciaire qui pourra décider de ce qui est vrai, et valider ainsi la production légitime de vérité. La reconnaissance de la part d'Œdipe de son identité va de pair avec la reconnaissance de la validité de ce qu'on dit de la part du chœur. « Si, effectivement, Œdipe cherche la vérité, il la cherche pour que le chœur puisse la reconnaître – le chœur, c'est-à-dire les citoyens, c'est-à-dire encore l'assemblée du peuple, c'est-à-dire ce qui est constitué comme l'instance judiciaire qui a à découvrir, établir la vérité, et finalement la valider » ; *ibidem*.

LE CHŒUR.

Si Zeus et si Apollon sont sans doute clairvoyants et s'ils sont bien instruits du destin des mortels, parmi les hommes en revanche, un devin possède-t-il, lui, des dons supérieurs aux miens ? Rien ne l'atteste vraiment. Oui, un savoir humain peut en dépasser d'autres ; mais, tant que je n'aurai pas vu se vérifier les dires de ses accusateurs, je me refuse à les admettre. Ce qui demeure manifeste, c'est que la Vierge ailée [le Sphinx] un jour s'en prit à lui, et qu'il prouva alors et sa sagesse et son amour pour Thèbes. Et c'est pourquoi jamais mon cœur ne lui imputera un crime[14].

La vérité devra donc être établie au niveau très matériel des faits, des témoignages. C'est là que la « moitié humaine » du savoir se déploie dans toute sa valeur. En réalité, le savoir humain se divise à son tour en deux moitiés : le discours des rois et le discours des esclaves. Après les combats verbaux avec Tirésias et Créon, Œdipe entame en effet un dialogue très important avec sa femme, la reine Jocaste. La vérité est à nouveau entièrement dite dans l'entrelacement de leurs deux discours : Jocaste, pour lui prouver que la parole des oracles ne possède aucune certitude, lui raconte que Laïos n'a pas été tué par son fils, comme Apollon l'avait prédit, mais par des bandits au carrefour de deux chemins. Œdipe se souvient alors avoir lui-même frappé à mort un homme à un carrefour sur la voie de Thèbes. Le doute s'insinue : Œdipe commence à s'interroger sur l'identité de cet inconnu qu'il a tué avant de devenir roi, il craint d'être lui-même le criminel impur qu'il recherche[15]. Bien qu'il ait toujours agi seul et qu'on raconte que Laïos a été assassiné par *des* voleurs (cette contradiction entre un ou plusieurs assassins ne sera en fait jamais résolue au cours de la pièce), Œdipe envisage désormais avoir tué

[14] Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit.*, 225.

[15] JOCASTE.

Va, absous-toi toi-même du crime dont tu parles, et écoute-moi. Tu verras que jamais créature humaine ne posséda rien de l'art de prédire. Et je vais t'en donner la preuve en peu de mots. Un oracle arriva jadis à Laïos, non d'Apollon, mais de ses serviteurs. Le sort qu'il avait à attendre était de périr sous le bras d'un fils qui naîtrait de lui et de moi. Or Laios, dit la rumeur publique, ce sont des brigands qui l'ont abattu, au croisement de deux chemins ; et d'autre part, l'enfant une fois né, trois jours ne s'étaient pas écoulés, que déjà Laïos, lui liant les talons, l'avait fait jeter sur un mont désert. Là aussi, Apollon ne put faire ni que le fils tuât son père, ni que le père, comme il le redoutait, périt par la main de son fils. C'était bien pourtant le destin que des voix prophétiques nous avaient signifié ! De ces voix-là ne tiens donc nul compte. Les choses dont un dieu poursuit l'achèvement, il saura bien les révéler lui-même.

ŒDIPE.

Ah ! comme à t'entendre, je sens soudain, ô femme, mon âme qui s'égare, ma raison qui chancelle !

[…]

Malheureux ! je crains bien d'avoir, sans m'en douter, lancé contre moi-même tout à l'heure d'étranges malédictions.

[…]

Je perds terriblement courage à l'idée que le devin ne voie trop clair » ; *ibid.*, p. 235-237.

Laïos. Mais il ne possède pas encore de preuve décisive. Il n'y a qu'une seule solution à cette impasse : trouver et interroger l'esclave qui a survécu à l'assassinat du premier roi. Lui seul, ayant été *présent*, ayant *vu* de ses propres yeux les faits qu'on veut reconstruire, pourra dire d'une manière certaine et irréfutable si Œdipe est bien l'assassin qu'on cherche et si l'enquête doit se poursuivre.

Le troisième couple de moitiés peut à ce point entrer en scène. Il se compose d'un côté de la parole d'un messager qui vient de Corinthe, annonçant la mort du vieux roi Polybe, le père présumé d'Œdipe. Cette nouvelle paraît redonner espoir à Œdipe, car son père est mort de mort naturelle et non à cause de son fils, comme le voulait l'oracle. Mais l'étranger a pourtant une autre et plus décisive vérité à énoncer : il révèle qu'Œdipe n'est pas le fils biologique des rois de Corinthe, mais qu'il fut adopté et c'est lui-même, pasteur sur le Cithéron, qui apporta l'enfant à la cour, l'ayant reçu des mains d'un autre pasteur, un serviteur de Laïos. Aucun mot supplémentaire n'est nécessaire pour celle qui avait autrefois livré son enfant au berger afin qu'il fût exposé : Jocaste a tout compris, et dans ses dernières paroles sur scène, elle supplie son époux de ne pas poursuivre ses recherches. Œdipe, au contraire, est encore aveugle à la vérité : dans un délire désespéré de puissance, il veut connaître toute son histoire pour pouvoir exercer pleinement sa souveraineté sur les deux cités de Thèbes et Corinthe. Il pense que Jocaste a honte de découvrir que son mari pourrait avoir des origines serviles – fils et petit-fils d'esclaves[16] –, alors qu'il se sent le fils de *Tukê*, le protégé du sort : que vienne donc l'ancien serviteur de Laïos, il n'a pas peur de la vérité. Mais l'éclair du vrai sera pour lui terrible : le berger terrorisé, sous menace de torture, est contraint à avouer que c'est bien le petit Œdipe qu'il a remis entre les mains du berger du Cithéron, n'ayant pas le courage de le tuer comme l'avait ordonné le roi Laïos. Cet enfant était en effet le fils des rois de Thèbes, et aurait dû mourir pour qu'il ne tue son propre père, selon la prophétie d'Apollon. Mais le destin ne peut pas être contourné : le berger a été aussi le témoin de l'assassinat de Laïos par Œdipe, du père par le fils, et quand Œdipe vainquit le Sphinx en devenant le roi de Thèbes et le mari de sa mère Jocaste, il ne put que se taire et s'exiler volontairement dans une campagne solitaire. Il est vrai que Jocaste n'est plus là, à la fin de la tragédie, pour confirmer que l'enfant donné au berger était bien le fils qu'elle avait eu avec Laïos (la malheureuse s'est entretemps pendue dans le palais royal). La vérité n'est pas moins prouvée, aux yeux d'Œdipe ainsi que du chœur et donc de la *polis* toute entière. Et la conséquence immédiate n'est pas la punition d'Œdipe, selon ce qu'il avait lui-même annoncé pour l'assassin de Laïos. La perte d'Œdipe est avant tout la perte de son pouvoir et la ruine de sa

[16] « Mon origine, si humble soit-elle, j'entends, moi, la saisir. Dans son orgueil de femme, elle rougit sans doute de mon obscurité : je me tiens, moi, pour fils de la Fortune, Fortune la Généreuse, et n'en éprouve point de honte » ; Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 254.

descendance. Le roi n'est plus roi. Il se crève des yeux qui ont trop vu, mais il ne peut pas se percer les oreilles : il sera pour toujours obligé d'entendre sa douleur, pour n'avoir pas voulu écouter la vérité divine prononcée par les oracles et le prophète d'Apollon.

La vérité, dans *Œdipe roi*, est donc dite trois fois. « Il y a dans Œdipe une pléthore de savoirs. Trop de savoir »[17]. Il ne s'agit aucunement d'une tragédie de l'ignorance, de l'inconscient. Il y a une redondance de savoirs, une prolifération de discours s'ajustant selon un schéma symbolique. Œdipe lui-même est un symbole ; il est le symbole par excellence, au croisement de toutes les moitiés de savoir énoncées dans la tragédie. Son discours est souvent ironiquement double[18], annonçant, pour l'assassin qu'il recherche, le triste destin qu'il sera contraint de subir, et faisant sans s'en rendre compte référence à l'inceste avec sa mère (le public devait saisir immédiatement cette ambiguïté tragique) :

> Je me vois à cette heure en possession de son pouvoir [de Laïos], en possession de son lit, de la femme qu'il avait déjà rendue mère ; *des enfants communs seraient aujourd'hui notre lot commun*, si le malheur n'avait pas frappé sa race. […] C'est moi dès lors qui lutterai pour lui, *comme s'il eût été mon père*[19].

Son nom même est double : « *Oidipous* » indique d'un côté l'enfant au pied gonflé (*oîdos-pous*), marque de l'exposition qui aurait dû lui coûter la vie, fils maudit et rejeté ; de l'autre côté, il désigne l'homme du savoir (*oîda* = j'ai vu, je connaîs), le savant qui a su déchiffrer l'énigme du Sphinx mais aussi l'enquêteur acharné (et, ironiquement, le dernier à saisir la vérité). « Toute la tragédie d'Œdipe est donc comme contenue dans le jeu auquel se prête l'énigme de son nom »[20]. Il est « un double monstrueux [qui] multiplie autour de lui d'intolérables redoublements »[21] – comme un catalyseur et un point de relais de *symboloi*. Tous les savoirs se concentrent autour d'Œdipe, et ils se révèleront être des savoirs *sur* lui, disant son destin et sa vérité. La technique du *symbolon*, instrument de pouvoir qui aurait dû authentifier le pouvoir d'Œdipe, provoquera au contraire son éclatement. Parcourant toute la parabole de la

---

[17] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 245.

[18] Cf. sur la dualité et l'ironie dans *Œdipe roi* : J.P. Vernant, « Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », art. cit. ; B. Knox, *Oedipus at Thebes*, New Haven and London, Yale University Press, 1957. Daniel Defert affirme que Foucault ne connaissait pas le texte de Knox lors de son analyse d'*Œdipe roi* en 1971 : « Ce livre n'a pas été utilisé par Foucault ; il l'a lu tardivement aux États-Unis, à la suggestion de ses auditeurs » ; D. Defert, « Situation du cours », art. cit., p. 279. Il existe une fiche détaillée du texte de Knox rédigée par Foucault, probablement autour de 1972 (cf. boîte LIX, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France).

[19] Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit*., 213 ; nous soulignons.

[20] J.P. Vernant, « Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », art. cit., p. 35.

[21] M. Foucault, « Le savoir d'Œdipe », art. cit., p. 231.

souveraineté – du roi divin et tout-puissant (*krastistos*) au roi déchu –, Œdipe paraît incarner à la fois le souverain et son double : le *pharmakon*[22], le bouc émissaire rituel qu'il est nécessaire d'expulser pour que la *polis* se libère de son impureté[23]. Cette thématique du *pharmakon* a été suggérée à Foucault en particulier par la lecture de *La violence et le sacrée* de René Girard[24] (qui était d'ailleurs professeur à Buffalo[25] lors de la conférence foucaldienne de 1972 « Le savoir d'Œdipe » ; la référence à Girard se retrouve en effet plusieurs fois dans les notes de travail de Foucault sur Œdipe[26]). La tragédie œdipienne pourrait être interprétée comme la survivance, sous une forme judiciaire moderne, d'anciens rites de purification magico-religieux :

> L'enquête tout entière est une chasse au bouc émissaire qui se retourne, en fin de compte, contre celui qui l'a inaugurée. […] Toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au "bouc émissaire". Instinctivement, on cherche un remède immédiat et violent à la violence insupportable. Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il sera facile de se débarrasser. […] Le parricide et l'inceste procurent à la communauté très exactement ce dont elle a besoin pour effacer la crise sacrificielle. Le texte du mythe est là pour nous prouver qu'il s'agit d'une opération mystificatrice, certes, mais formidablement réelle et permanente sur le plan de la culture, fondatrice d'une nouvelle vérité. […] Aucune lecture n'a jamais accédé à l'essentiel ; même celle de Freud, la plus géniale et la plus trompeuse, n'est pas parvenue au vrai "refoulé" du mythe qui n'est pas un désir du parricide et de l'inceste mais la violence qui se dissimule derrière ces thèmes trop visibles, la menace de destruction totale écartée et dissimulée par le mécanisme de la victime émissaire. […] Plutôt

[22] Cf. *ibid*., p. 36 sq. ; M. Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris-Liège, E. Droz, 1944.

[23] Athènes ainsi que d'autres cités grecques avaient connu à l'âge archaïque des rites annuels de purification de la souillure à travers le sacrifice (réel ou symbolique) d'une ou plusieurs personnes, choisies probablement parmi les criminels et les condamnés à mort. Cette cérémonie avait lieu, à Athènes, le premier jour de la fête des *Thargélies*, le 6 du mois *Thargéliōn* – le jour de la naissance de Socrate, quand « les Athéniens purifient la cité » ; Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Livre II, 44, « Socrate », trad. sous la direction de M.O. Goulet-Cazé, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 247.

[24] R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, B. Grasset, 1972.

[25] Cf. M. Foucault, « Le savoir d'Œdipe », art. cit., p. 252n9.

[26] Cf. boîte LIX, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France. Dans la boîte XCII, Foucault parle d'*Œdipe roi* comme d'une pièce centrée autour de la problématique du bouc émissaire : « Dans Œdipe, il s'agit des rituels du bouc émissaire d'une part et de l'avent des souverains de l'autre : double rituel qui formait originairement une unité. Et qui sert de support à des pratiques politico-juridiques comme la consultation de l'oracle, l'enquête organisée par le souverain, l'audition des témoignages. Finalement, l'audition du témoignage à la fois chasse le bouc émissaire et découvre les procédures d'avent du roi. Le témoignage reprend en compte les anciens rituels mais avec une transformation capitale : – le rituel d'avent du roi est transformé en vérité d'un crime accompli dans le secret (et l'inconscient), puis découvert ; – le rituel du bouc émissaire devient exhibition du roi se soumettant lui-même non pas au décret des dieux mais à la procédure d'enquête et à cette voix d'en bas, cette voix du peuple qui parle dans le témoignage. Ainsi l'enquête recueille la force des rituels du bouc émissaire : elle découvre en ''vérité'' ce que reconstruisent les vieux récits » ; boîte XCII [note du 2 octobre 1972], Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

qu'une survivance, un signe d'archaïsme, il faut voir dans l'exhumation tragique de l'anathème religieux une "archéologie". […] Le poète met dans la bouche du héros des paroles extrêmement révélatrices : "Vite, au nom des dieux, cachez-moi quelque part loin d'ici : tuez-moi ou jetez-moi à la mer en un lieu où vous ne me voyiez jamais"[27].

Cependant, dans la tragédie de Sophocle, il n'est pas question de la punition d'Œdipe, de la violence rituelle qu'il devrait subir pour libérer la ville de ses crimes. C'est Œdipe lui-même qui, dans la dernière affirmation désespérée de sa volonté, se crève les yeux – non pas pour se punir mais parce qu'il ne tolère plus de voir ce qu'il est et ce qu'il a fait. C'est toujours Œdipe qui demande à Créon d'être exilé, tandis que son beau-frère voudrait suspendre la décision pour demander une dernière fois conseil à la divinité. De toute manière, l'exil du roi ne fait pas partie de l'intrigue d'*Œdipe roi* (il sera au centre d'*Œdipe à Colone*[28]). À la fin de la pièce, Œdipe reste dans le palais royal de Thèbes, au cœur même de la ville. La violence, l'exclusion ou la punition ne sont jamais représentées sur scène ; on peut même dire qu'elles ne sont pas nécessaires pour que la pureté soit réaffirmée. Foucault soulignera attentivement ce point dans son cours au Collège de France de 1980[29] : la découverte de la vérité suffit pour dénouer le drame et guérir Thèbes. Le mécanisme symbolique de révélation de la vérité mis en jeu par Œdipe, tout en le condamnant, est parfaitement conforme à la procédure et achève son but : trouver le meurtrier inconnu[30]. La ville est sauvée, l'ordre rétabli. Il n'est pas question de « crise sacrificielle » mais de boucler le cercle de la vérité. Œdipe doit disparaître non pas comme bouc émissaire de Thèbes, mais comme le moteur même du *symbolon* – l'incarnation d'un savoir *double*.

---

[27] R. Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 116, 123-124.

[28] Sophocle, *Œdipe à Colone*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 423-508. Foucault avancera une hypothèse de lecture sur le couple tragique œdipien (*Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*) dans le cours *L'herméneutique du sujet*, à travers la notion d'épreuve : « L'épreuve dans la tragédie grecque est une sorte de bras-de-fer entre les hommes et les dieux. […] Rien de plus clair pour cela que l'*Œdipe à Colone*, ou si vous voulez la comparaison entre *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*. […] Partie de bras-de-fer où il y a […] eu un vaincu (Œdipe), mais où finalement, la défait ayant été consommée, l'homme retrouve son pouvoir et se réconcilie avec les dieux qui maintenant le protègent » ; M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit*., p. 426.

[29] « Œdipe reste à Thèbes. On voit les portes du palais qui se referment sur lui à la fin de la pièce, et c'est là, dans le palais, au lieu même de sa souillure, au cœur même de Thèbes, au centre de cette ville dont son crime a provoqué – ou a failli provoquer – la destruction, c'est là qu'Œdipe va rester, et pourtant Thèbes est libérée, Thèbes est affranchie et la peste a disparu. C'est à dire que ce n'est pas, comme l'avait demandé l'oracle, l'exil, la suppression, l'élimination, le meurtre du coupable qui a été nécessaire pour libérer Thèbes. Pour que Thèbes soit libérée, la condition nécessaire et suffisante était que la vérité se fasse jour. L'histoire de la libération de Thèbes, c'est simplement un effet de lumière, et rien de plus. Que les choses viennent à la lumière, et du coup la peste disparaît et l'ordre est rétabli. […] On n'a pas simplement besoin de la vérité pour découvrir un coupable que l'on pourra par conséquent punir. Il suffit que la vérité se montre, se montre dans son rituel, se montre dans ses procédures convenables, […] pour que du coup le problème de la punition ne se pose plus et que Thèbes soit du fait même libérée » ; M. Foucault, *Le gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 73.

[30] Problème juridique parfaitement codifié dans Platon, *Les Lois*, livre IX, 874 a 4 – 874 b 5, in *Œuvres complètes*, t. XII, 1ère partie, *op. cit*., p. 128-129.

Entre savoir divin et savoir humain, Œdipe représente en fait une troisième forme de savoir, qu'est comme l'union des deux précédentes[31] : le savoir du *tyran*, d'un homme qui se pose en dieu parmi les hommes, qui défie la Fortune et veut être le maître à la fois de la découverte de la vérité et de l'exercice du pouvoir. *Oidipous tyrannos*. Œdipe se propose d'utiliser la vérité qu'il découvrira lui-même pour garder son pouvoir sur la cité. Son savoir tyrannique se caractérise pour Foucault à travers trois concepts : la *gnômê*, la *tekhnê* et la soumission à la *Tukê*. La *gnômê* indique le savoir spécifique utilisé par Œdipe face au Sphinx : c'est le nom pour une sagesse pratique et adroite, une éthique de la vérité fondée sur l'utilisation personnelle et stratégique de l'habilité de pensée et de discours (elle peut signifier aussi l'avis donné en assemblée, la capacité de participer activement aux délibérations politiques[32]). La *tekhnê* est une notion fondamentale car elle sera reprise par Foucault au sein de ses analyses sur les techniques de gouvernement : elle indique un savoir-faire, l'art circonstanciel et prudentiel de celui qui guide les hommes (on parle de *tekhnê* non seulement pour l'homme politique mais aussi pour le médecin, le pilote de navires, etc.). *Gnômê* et *tekhnê* sont donc les « deux attributs majeurs [du pouvoir] – qui en sont à la fois les instruments, les conditions, et les manifestations : l'abondance des biens et des ressources de l'art, la suprême habilité, le savoir-faire supérieur ». Cette habilité et cet art ne dépendent pas d'une investiture surnaturelle. Ils impliquent au contraire de se démarquer des décrets-secrets divins pour se rendre libre dans sa pensée et son action : ce ne sont plus les dieux d'en haut mais les dieux d'en bas – rois, savants et tyrans – qui gouvernent le monde. *Gnômê* et *tekhnê* portent « attention à ces inégalités, à ces détours, à ces hauts et ces bas qui constituent la Fortune. Le savoir d'Œdipe est du côté de la *Tukê* […]. Œdipe pourra se proclamer orgueilleusement fils de *Tukê* »[33]. Le savoir d'Œdipe est donc l'exemple parfait de ce savoir « humain » dont la tragédie de Sophocle raconte l'émergence et l'affirmation. C'est la recherche d'une vérité qui se pose entièrement du côté du *voir* : une vérité qu'il ne s'agit pas d'écouter (*akouein*) ou d'apprendre (*ekmathein*), mais de chercher (*zêtein*). *Oidipous-oida* : Œdipe est celui qui veut arriver à saisir la vérité à travers son regard, par et pour

[31] « Le langage d'Œdipe apparaît […] comme le lieu où se nouent et s'affrontent dans la même parole deux discours différents : un discours humain, un discours divin. Au début, les deux discours sont bien distincts et comme coupés l'un de l'autre ; au terme du drame, quand tout est éclairci, le discours humain s'inverse et se transforme en son contraire ; les deux discours se rejoignent : l'énigme est résolue » ; J.P. Vernant, « Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », art. cit., p. 28.

[32] « Après avoir entendu ce message, Cyrus convoqua les principaux d'entre les Perses ; et, quand il les eut réunis, il leur soumit l'affaire et mit en délibération le choix de la conduite à tenir. Les avis [*âi gnômai*] concordèrent […] Mais Crésus le Lydien, qui était là, blâma cette opinion [*gnômên*] et développa un avis [*gnômê*] contraire à celui qu'on avait exprimé […] Telles furent les opinions [*gnômai*] qui s'opposèrent » ; Hérodote, *Histoires*, livre I – « Clio », 206-208, trad. Ph.E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 197-199.

[33] M. Foucault, « Le savoir d'Œdipe », art. cit., p. 242-243.

lui-même. Il ne faut pas se soumettre au savoir (comme le font et l'imposent les devins et les oracles) ; il faut savoir pour commander.

Il y a un mot qui nomme très bien cette exaltation tyrannique du savoir : *euriskein*, la capacité de trouver seul la vérité, de se l'approprier et de renforcer à travers elle son propre pouvoir. *Euriskein* est proprement un terme juridique, comme le montre bien Bernard Knox[34] : il se réfère à l'enquête en tant que procédure judiciaire. On retrouve ici l'importance pour Foucault de l'imbrication droit / tragédie pour une histoire critique de nos modèles de véridiction. *Œdipe roi*, dans sa mise en scène d'un affrontement entre formes de savoir, est en effet aussi le lieu d'un conflit entre trois paradigmes juridiques différents. Il est possible de repérer, dans la tragédie sophocléenne, trois modalités de jugement, chronologiquement successifs : la consultation religieuse de l'oracle ; le serment rituel ; l'enquête. Ces paradigmes correspondent aux trois couples de discours de vérité qui marquent l'intrigue dramatique. La *consultation*, pratique rituelle archaïque pour purifier la ville d'une souillure, se compose d'un côte de l'envoi de messagers au temple de la divinité (la mission de Créon à Delphes), de l'autre de l'interprétation de l'oracle par le serviteur du dieu (la parole de Tirésias). La procédure, elle aussi archaïque, du *serment* se déploie dans l'affrontement entre Œdipe et Créon : comme on l'a déjà vu pour la dispute entre Ménélas et Antilochos, Créon, pour récuser nettement les accusations de complot, se déclare prêt non pas à fournir les preuves de son innocence, mais à jurer solennellement face à Jocaste et au chœur, s'exposant ainsi au jugement des dieux et entraînant Œdipe dans un défi qu'il ne peut pas refuser sans se déclarer, implicitement, vaincu. Mais, comme c'est le cas pour les discours de vérité, le problème au cœur de la tragédie n'est résolu que par la troisième procédure juridique : l'enquête, l'interrogation du peuple, la convocation et l'interrogatoire des témoins, la recherche des preuves. *Œdipe roi*, on l'a dit, met en scène le passage des formes primitives du droit grec aux pratiques judiciaires les plus récentes, s'établissant à Athènes entre les VI^e^ et V^e^ siècles et corrélatives de nouvelles formes de savoir[35]. Dans cette grande épopée du droit et de ses vérités, Œdipe est l'homme par excellence

[34] Cf. B. Knox, *Oedipus at Thebes*, *op. cit*..

[35] « Plusieurs pièces de Sophocle, comme *Antigone* et *Électre*, sont une espèce de ritualisation théâtrale de l'histoire du droit. Cette dramatisation de l'histoire du droit grec nous présente un résumé de l'une des grandes conquêtes de la démocratie athénienne : l'histoire du processus à travers lequel le peuple s'est emparé du droit de juger, du droit de dire la vérité, d'opposer la vérité à ses propres maîtres, de juger ceux qui le gouvernent. Cette grande conquête de la démocratie grecque, ce droit de témoigner, d'opposer la vérité au pouvoir, s'est constitué dans un long processus né et instauré de façon définitive à Athènes, au long du V^e^ siècle. Ce droit d'opposer une vérité sans pouvoir à un pouvoir sans vérité a donné lieu à une série de grandes formes culturelles caractéristiques de la société grecque. Premièrement, l'élaboration de ce qu'on pourrait appeler les formes rationnelles de la preuve et de la démonstration : comment produire la vérité, dans quelles conditions, quelles formes observer, quelles règles appliquer. Ces formes sont : la philosophie, les systèmes rationnels, les systèmes scientifiques. En deuxième lieu, et entretenant une relation avec les formes précédentes, on a développé un art de persuader, de convaincre les gens de la vérité de ce qu'on dit, d'obtenir la victoire pour la vérité ou, encore, par la vérité. On a ici le problème de la rhétorique grecque.

de l'*euriskein*, son promoteur et son défenseur. Mais il est significatif que la perte d'Œdipe ne coïncide pas avec la disqualification de la méthode de l'enquête qu'il a contribué à mettre au jour. Au contraire, Œdipe est l'homme par lequel se valide le savoir comme recherche humaine et rationnelle. C'est plutôt le côté *politique* de cette nouvelle technique de savoir, l'utopie d'un savoir complètement laïcisé, instrument du pouvoir, qui tombera en disgrâce avec Œdipe.

La tragédie de Sophocle montre en effet que, au final, les trois formes de savoir composant la pièce (divin, royal, populaire), ainsi que les trois procédures judiciaires, disent une même et seule vérité. La « victoire » du savoir populaire n'implique absolument pas le refus de la parole divine. Au contraire, la tragédie d'Œdipe est au fond l'exemple le plus célèbre dans la culture occidentale de l'inéluctabilité du sort : personne ne peut échapper à la volonté des dieux, quels que soient les efforts qu'on déploie à cette fin. Le désir d'Œdipe d'être le maître de son propre destin, le « fils de la fortune », n'est au final qu'arrogance vouée à l'autodestruction. Si la parole divine ne constitue plus une certitude inébranlable, jamais l'homme ne peut affirmer une vérité contraire aux décrets des dieux. Les *symboloi* s'agencent parfaitement pour donner forme à une vérité qui est trouvée et confirmée (et *doit* être trouvée et confirmée) par la raison humaine, mais qui avait déjà depuis toujours été annoncée par les oracles des dieux. À la fin de la tragédie, l'ordre divin du monde, le *nomos*, est rétabli, et ce *nomos* se trouve coïncider avec les résultats de l'enquête humaine. Mais, pour que cet ajustement entre *logos* et *nomos* ait lieu, il faut quand même que quelque chose soit sacrifié. Et ce quelque chose, c'est Œdipe lui-même. Il faut que disparaisse sa volonté de savoir, qui empêchait avec sa démesure l'apaisement irénique des conflits, l'intégration au sein de la vie politique des nouveaux mécanismes de vérité dont l'enquête est le symbole et le produit. Il faut que disparaisse son pouvoir tyrannique.

La tyrannie était, dans l'Athènes du V^e^ siècle une réalité concrète et bien vivante dans la mémoire collective (elle n'avait été déposée qu'en 510 avant J.C.). Il ne s'agit pas d'un modèle politique entièrement négatif, comme la tradition politique occidentale nous a habitués à le penser. La tyrannie grecque avait aussi des côtés positifs, liés à sa force de renouvellement des structures politiques. Le pouvoir du tyran se construit d'abord sous le signe de la *Tukê* (on l'a bien vu dans la tragédie œdipienne), à savoir un pouvoir caractérisé par un destin fortuit et aventureux. Œdipe n'était pas prédestiné par sa lignée à devenir le roi de Thèbes : il a gagné le

---

En troisième lieu, il y a le développement d'un nouveau type de connaissance : la connaissance par témoignage, par souvenir, par enquête. Savoir d'enquête que les historiens, comme Hérodote, peu avant Sophocle, les naturalistes, les botanistes, les géographes, les voyageurs grecs vont développer et qu'Aristote va totaliser et rendre encyclopédique. Il y a eu en Grèce, donc, une espèce de grande révolution qui, à travers une série de luttes et de contestations politiques, a eu pour résultat l'élaboration d'une forme déterminée de découverte judiciaire, juridique de la vérité. Celle-ci constitue la matrice, le modèle à partir duquel une série d'autres savoirs – philosophiques, rhétoriques et empiriques – ont pu se développer et caractériser la pensée grecque » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1439.

pouvoir par ses seules forces, son intelligence et sa chance. Il n'est pas né roi, il l'est devenu. Et sa capacité de changer son propre destin se reflète sur la cité dont il devient le souverain. La tyrannie est souvent décrite comme un pouvoir qui redresse la cité (*anorthosan polin*), la libère de ses misères et y (ré)instaure l'ordre social, juridique et économique. Œdipe a sauvé la *polis* une première fois lorsqu'il a accédé au pouvoir. Il voudrait la sauver encore face à la peste qui la dévaste (il le fera, en fait, mais malgré lui). Comme Solon pour Athènes, le tyran est, dans l'histoire grecque, le *nomothète*, le chef qui donne de nouvelles lois à la *polis*. La cité « redressée » développe ainsi un rapport très étroit et privilégié avec son roi et devient presque une sorte de « propriété » de son sauveur. Or les côtés négatifs de la tyrannie dérivent précisément de ce lien exclusif et hors mesure, *démagogique*, entre la population et son chef : le tyran exerce son pouvoir tout seul, dans un rapport direct avec ses sujets, et vise à renforcer ce pouvoir autocratique par un savoir qui est lui aussi autonome, non-médiat et personnel (l'*euriskein*). *Œdipe roi* est alors clairement la tragédie des limites et de l'*hybris* de cette autocratie tyrannique. Ce n'est pas par hasard que sous le personnage œdipien, plus d'un commentateur a reconnu le visage de Périclès ; le destin tragique d'Œdipe pourrait être une critique indirecte de la tyrannie cachée péricléenne et de l'impérialisme d'Athènes sur la Grèce et la Méditerranée[36].

Foucault n'est pas le seul à mettre en relation le roi Œdipe, son savoir et son inceste même, avec un exercice tyrannique du pouvoir. Pour Claude Lévi-Strauss[37], les noms d'Œdipe et de toute sa famille font référence à un défaut dans la manière de marcher (Œdipe = pied enflé ; Laïos = gauche ; Labdacos [père de Laïos] = boiteux.) Or la claudication, le fait d'être boiteux, est un trait typique du tyran, le marque de sa triple démesure : c'est la somatisation du rapport difficile avec la terre d'origine, symbole de rupture de l'autochtonie et d'une nouvelle fondation ; c'est le signe d'un savoir ambigu et non conventionnel, ne procédant pas en ligne droite mais comme bégayant ; c'est enfin le renvoi à un pouvoir excessif, sinistre et qui vacille[38].

---

[36] Cf. B. Knox, *Oedipus at Thebes*, *op. cit*. Sur l'interprétation politique d'*Œdipe roi*, cf. aussi C. Diano, « Edipo figlio della Tyche », *Dioniso*, 15, 1952, p. 56-89 ; V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles*, Oxford, B. Blackwell, 1954 ; E. R. Doods, « On Misunderstanding the *Oedipus Rex* », in *G&R*, 13, 1966, p. 37-49 ; M. Gigante, « Dalla parte di Edipo. Lettura dell'Edipo re », *Studi classici e orientali*, 37, 1987, p. 61-96 ; G. Serra, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia, Marsilio, 1994 ; M. Vegetti, « Forme di sapere nell'Edipo re », in U. Curi, M. Treu (éd.), *L'enigma di Edipo*, Padova, Il Poligrafo, 1997, p. 57-70 ; M. Stella, « Edipo o la verifca dei poteri », in Sofocle, *Edipo re*, trad. M. Stella, Roma, Carocci, 2010, p. 9-40 ; D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma, Carocci, 2011.

[37] Cf. C. Lévi-Strauss, « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, *op. cit*., p. 235-265 ; « Le champ de L'anthropologie », dans *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973 [1996], p. 11-44.

[38] Lévi-Strauss insiste sur le rapport entre claudication et autochtonie dans sa première analyse du mythe d'Œdipe (« La structure des mythes », art. cit.), en le mettant en relation avec de mythes de fondation amérindiens. Il modifie et enrichit sa lecture en 1973, grâce à l'idée d'un rapport symbolique entre la boiterie et la pensée énigmatique, le défaut de communication entre les locuteurs (cf. « Le champ de l'anthropologie », art. cit.). Pour une analyse

Le tyran est un homme qui ne marche pas droit, c'est-à-dire : qui a des déséquilibres, « des distorsions ou des blocages de la communication aux différents niveaux de la vie sociale : communication sexuelle, transmission de la vie […], communication entre générations successives […], échanges verbaux, communication de soi avec soi »[39]. Communication sexuelle : le tyran et le boiteux sont en effet unis aussi par le caractère d'une puissance sexuelle démesurée[40], comme Héphaïstos, le dieu difforme qui épouse la plus belle femme de l'Olympe, la déesse de l'amour Aphrodite. La débauche sexuelle des tyrans (pour lesquels l'inceste n'est pas une pratique rare) est un thème répandu dans l'historiographie et la mythographie anciennes[41], signe de leur pouvoir excessif et désordonné, « hors-loi ». Le tyran, selon les mots de Platon, est destiné à « manger ses propres enfants et à d'autres horreurs »[42]. Le rapport incestueux d'Œdipe avec sa mère est probablement à replacer dans ce cadre tyrannique (et d'ailleurs, comme le révèle l'étude de l'*Onirocritique* d'Artémidore[43], les Grecs étaient beaucoup moins obsédés par l'inceste que nous ; le rêve de l'inceste d'un fils avec sa mère avait même une signification positive, prédisant richesse et puissance[44]). L'inconscient freudien, structuré autour du désir universel d'épouser sa mère et de tuer son père, est mis hors jeu.

---

ponctuelle du rapport entre tyrannie et boiterie, à partir d'Œdipe, cf. J.P. Vernant, « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *Le temps de la réflexion*, II, 1981, p. 235-255 ; repris in J.P. Vernant, P. Vidal Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, La découverte, 1986, p. 45-69.

[39] J.P. Vernant, « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », art. cit., p. 47.

[40] « Le tyran, tout ensemble égal au dieu et égal à une brute féroce, incarne dans son ambivalence la figure mythique du boiteux, avec ses deux aspects contraires : au delà de la démarche humaine parce que en roulant, plus véloce et agile, dans toutes les directions à la fois, il transgresse les limitations auxquelles est soumis le marcher droit ; mais aussi bien en deçà du mode normal de locomotion parce que mutilé, déséquilibré, vacillant, il n'avance en claudicant à sa façon singulière que pour mieux tomber à la fin » ; J.P. Vernant, « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », art. cit., p. 69.

[41] « Chez les Grecs […], on [remarque] l'importance, le souci de ce problème du rapport entre l'exercice du pouvoir et l'activité sexuelle de celui qui l'exerce. On en trouverait bien des traces. C'est la figure très traditionnelle que vous voyez apparaître dès la littérature du IVe siècle avant notre ère, et que vous trouverez jusque chez Lucien, Plutarque, Maxime de Tyr, du tyran qui abuse de son pouvoir pour exercer, du haut de son pouvoir et à partir de lui, une activité sexuelle violente, illégitime, littéralement violatrice. Le thème du viol du jeune garçon libre ou de la jeune fille libre par le tyran est un thème constant et multiséculaire dans la littérature grecque. Mais ce n'est pas le seul aspect. Vous aviez même, dans la législation grecque, des choses très précises là dessus, par exemple l'interdiction effective et légale de l'exercice du pouvoir politique par quelqu'un qui aurait eu dans sa jeunesse une vie de débauche et aurait été, en somme, prostitué – quoique, à "prostitué", il faille donner un sens sans doute assez large » ; M. Foucault, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1981-1982*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2014, p. 281-282.

[42] Platon, *La république*, 619 c, in *Œuvres complètes*, t. VII, 2ème partie, *op. cit.*, p. 121. Cf. aussi 571 c-d : « Ceux qui s'éveillent pendant le sommeil […], quand la partie de l'âme qui est raisonnable, douce et faite pour commander à l'autre est endormie, et que la partie bestiale et sauvage, gorgée d'aliments ou de boissons se démène, et, repoussant le sommeil, cherche à se donner carrière et à satisfaire ses appétits. Tu sais qu'en cet état elle ose tout, comme si elle était détachée et débarrassée de toute pudeur et de toute raison ; elle n'hésite pas à essayer en pensée de violer sa mère ou tout autre, quel qu'il soit, homme, dieu, animal ; […] il n'est pas de folie ni d'impudeur qu'elle s'interdise » ; *ibid*., p. 47-48.

[43] Cf. Artémidore, *La clef des songes. Onirocriticon*, I 79, trad. A.J. Festugière, Paris, Vrin, 1975, p. 89.

[44] « Pratiquement tous les exemples cités par Artémidore de rêve avec la mère sont favorables, comme si finalement

Foucault peut donc à juste titre affirmer que la tragédie de Sophocle questionne la souveraineté d'Œdipe et se réfère en particulier à une forme archaïque et orientale de pouvoir[45] : « le fameux roi assyrien »[46], le roi qui possède à la fois le pouvoir et le savoir, l'idée, diffuse dans les peuples européens de l'Est de la Méditerranée, que l'exercice du pouvoir coïncide avec la possession d'une forme spéciale et privilégiée – presque divine, magique –, de savoir (jalousement détenu par la classe dominante)[47]. Ce rêve d'une unité entre pouvoir politique et savoir avait été réactivé dans l'Athènes des tyrans, et puis au V^e^ siècle par la figure du sophiste et sa tentative de construire un savoir qui est aussi une manière d'accéder au pouvoir politique (et qui en tant que tel peut être acheté). Mais il était destiné à disparaître avec la naissance de la culture philosophique et scientifique, éminemment représentée par la pensée socratico-platonicienne et sa conception idéalisée et pure du savoir. Dans sa généalogie de la vérité, Foucault reprend indirectement l'idée de Nietzsche, affirmée dans *La naissance de tragédie*, selon laquelle la science moderne, nos procédures d'établissement du vrai, trouvent leurs origines dans la philosophie et la tragédie de la Grèce classique : chez Sophocle, avant même que chez Euripide ; chez Socrate ; chez Platon[48]. La chute d'Œdipe incarne et inaugure le grand mythe occidental d'une dissociation fondamentale, d'une antinomie entre savoir et pouvoir : l'idée que le savoir est une connaissance idéale, éternelle, purifiée, opposée à l'exercice aveugle, obscur et essentiellement impur, du pouvoir. Ce mythe a été à l'origine de nouvelles formes de savoir, fondées sur une méthode rationnelle visant l'évidence et la démonstration. Mais il a fait équivaloir le pouvoir politique à l'absence de vérité : la violence aveugle, l'ignorance. Le but de Foucault, à travers ses longues et détaillées analyses d'*Œdipe roi*, est précisément de montrer que l'hétérogénéité entre savoir et pouvoir est une invention historique, et donc un paradigme

---

il y avait, dans toute cette histoire de la sexualité, quelque chose qui ne préoccupait pas beaucoup les Grecs, et qui est l'histoire d'Œdipe. L'histoire d'Œdipe n'apparaît pas tellement terrifiante quand on la lit à travers ces documents. Or si vous voyez les allusions, relativement nombreuses dans la littérature grecque, au rêve avec la mère, vous savez parfaitement que cette valeur positive du rêve avec la mère est quelque chose qui revient avec insistance, et qui, par conséquent, appellerait peut-être une certaine réévaluation de l'interprétation fondamentalement dramatique donnée à l'inceste mère-fils à partir de la tragédie de Sophocle » ; M. Foucault, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1981-1982*, *op. cit.*, p. 66. Cf. sur ce point F. Héritier-Augé, « L'inceste dans les textes de la Grèce classique et post-classique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, 1994, p. 99-115.

[45] « Le mage perse était engendré par inceste » ; F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, fin 1870-avril 1871, 7[22], in *Œuvres philosophiques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 264.

[46] Cf. L. Gernet, « Mariage des tyrans », in *Éventail de l'histoire vivante. Hommage à Lucien Febvre*, F. Braudel (éd.), Paris, Colin, 1953, p. 41-53 ; repris in *Droit et institutions en Grèce antique*, *op. cit.*, p. 229-249.

[47] Foucault cite à ce propos les recherches de Georges Dumézil sur les sociétés indo-européennes : cf. *Jupiter, Mars, Quirinus. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*, Paris, Gallimard, 1941 ; *Mythe et Épopée*, t. I, « L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens », Paris, Gallimard, 1968.

[48] Cf. A. Cutrofello, « Foucault on tragedy », *Philosophy & Social Criticism*, vol. 31, n° 5-6, September 2005, p. 573-584.

questionnable. Toute vérité est d'abord et constitutivement *politique* : elle émerge des luttes matérielles entre discours et stratégies de pouvoir que Nietzsche nous a enseigné à voir dans la trame de l'histoire, et que la tragédie a magistralement mis en scène.

> Dans un système de pouvoir comme le nôtre, il nous est fort difficile de penser le savoir en termes de pouvoir, donc d'excès, donc de transgression. Nous le pensons – et justement depuis la philosophie grecque du V^e^ et VI^e^ siècles – en termes de justice, de pureté de « désintéressement », de pure passion de connaître. Nous le pensons en termes de conscience. C'est pourquoi nous avons négativisé Œdipe et sa fable. Peu importe qu'on parle d'ignorance et de culpabilité ou d'inconscience et de désir : de toute façon, nous le plaçons du côté du défaut de savoir – au lieu de reconnaître l'homme du pouvoir-savoir, que les oracles des dieux et les témoignages de la cité, selon leurs procédures spécifiques et les formes de savoir qu'elles produisent, chassent comme l'homme de l'excès et de la transgression[49].

[49] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit*., p. 251.

4. L'Anti-Œdipe

Le XX^e^ siècle a connu une autre grande contre-lecture du complexe œdipien, une autre reprise philosophico-politique d'Œdipe, née dans le même contexte social et culturel que l'analyse foucaldienne : l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari[1]. Foucault en fait un résumé aigu au début de sa deuxième conférence à Rio de Janeiro en 1973 :

> Deleuze et Guattari ont essayé de montrer que le triangle œdipien père-mère-fils ne révèle pas une vérité atemporelle, ni une vérité profondément historique de notre désir. Ils ont essayé de montrer que ce fameux triangle œdipien constitue, pour les analystes qui le manipulent à l'intérieur de la cure, une certaine façon de contenir le désir, d'assurer que le désir ne vient pas s'investir, se répandre dans le monde qui nous entoure, dans le monde historique, que le désir reste à l'intérieur de la famille et se déroule comme un petit drame presque bourgeois entre le père, la mère et le fils. Œdipe ne serait donc pas une vérité de la nature, mais un instrument de limitation et de contrainte que les psychanalystes, depuis Freud, utilisent pour contenir le désir et le faire entrer dans une structure familiale définie par notre société à un moment déterminé. En d'autres termes, Œdipe, selon Deleuze et Guattari, ce n'est pas le contenu secret de notre inconscient, mais la forme de contrainte que la psychanalyse essaie d'imposer, dans la cure, à notre désir et à notre inconscient. Œdipe est un instrument de pouvoir, est une certaine manière par laquelle le pouvoir médical et psychanalytique s'exerce sur le désir et l'inconscient[2].

Œdipe est une forme de pouvoir exercée sur les individus et les familles à travers la psychanalyse[3] ; Œdipe a à voir avec la longue histoire de nos pratiques politiques et de leurs rapports avec la notion de vérité. Il est très significatif de retrouver « la contrainte œdipienne » tel un fil rouge qui relie Deleuze, Guattari et Foucault dans l'espace de quelques années, au début des années soixante-dix. Dans la critique du modèle psycho-dynamique et familier freudien[4] se passe évidemment quelque chose d'essentiel pour l'engagement politique des

---

[1] G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, *op. cit*. Deleuze s'était déjà confronté avec Œdipe dans *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 228-244.

[2] M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1421.

[3] « L'enregistrement du désir passe-t-il par les termes œdipiens ? Les disjonctions sont la forme de la généalogie désirante ; mais cette généalogie est-elle œdipienne, s'inscrit-elle dans la triangulation d'Œdipe ? Ou bien Œdipe n'est-il pas une exigence ou une conséquence de la reproduction sociale, en tant qu'elle se propose de domestiquer une matière et une forme généalogiques qui lui échappent de toutes parts ? » G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, *op. cit.* p. 22.

[4] « La singularité de l'*Anti-Œdipe*, des problèmes précis qu'il pose et de l'effort théorique pour le résoudre, tient à la tentative de nouer trois lignes de questionnement fort différentes, dans une certaine mesure incompatibles : une critique sociale d'un code familiariste d'enregistrement des individus et des conduites ; une critique à la fois externe et interne à la psychanalyse de l'œdipianisation de l'inconscient ; une critique politique des structures d'exploitation

intellectuels français d'après mai 1968[5]. « Il est venu un moment où le tout-venant du psychanalyste psychanalysant, le tout-venant de ses clients se mirent à fonctionner comme agents de normalisation et de reconduction des pouvoirs de la famille, du mâle et de l'hétérosexualité »[6]… Dans la présentation d'une série de notes privées écrites par Deleuze à Foucault en 1977 (« Désir et plaisir »[7]), François Ewald se trompe sur un point qui n'est pas anodin : Foucault n'a pas commencé à s'intéresser à Œdipe après la publication du texte de Deleuze et Guattari en 1972, impressionné par leurs analyses[8] : ses cours sur Œdipe remontent à 1971, sont donc antérieurs à la sortie de l'*Anti-Œdipe*. Les trois penseurs ont dû se mettre au travail sur la question œdipienne à peu près à la même période, remontant probablement à l'enseignement au Centre universitaire expérimental de Vincennes, où avait été constitué le premier département de psychanalyse à l'université[9]. Il y avait une exigence commune de repenser non seulement théoriquement mais politiquement le complexe d'Œdipe, avec des perspectives certes très différentes dans les méthodes, les buts et le style, mais convergentes sur

---

et de domination de la société capitaliste et des modes de subjectivation aménagés dans la reproduction de ces structures » ; G. Sibertin-Blanc, *Deleuze et l'*Anti-Œdipe, Paris, Puf, 2010, p. 6.

[5] « Dans les années 1970, en France, il y a une foison de publications d'intellectuels interrogeant les "invariants" de la psychanalyse et son dispositif. La fonction paternelle, le féminin, la jouissance féminine, le complexe d'Œdipe, le désir et sa perversion sont des notions critiquées, historicisées, politisées. Le corps pulsionnel freudien devient alors aussi un corps politique inscrit dans une histoire ; les pratiques sexuelles sont considerées comme politiques, voire révolutionnaires, et non plus pathologiques et relevant du champ médical » ; L. Laufer, A. Squverer, « Introduction. "*Open to Revision*" », in L. Laufer, A. Squverer (éd.), *Foucault et la psychanalyse : quelques questions analytiques à Michel Foucault*, Paris, Hermann, 2015, p. 7.

[6] La citation se poursuit ainsi : « Si les deux grands vaincus de ces quinze dernières années [*c'est un entretien de 1975*] sont le marxisme et la psychanalyse, c'est parce qu'ils avaient beaucoup trop partie liée, non pas à la classe au pouvoir, mais aux mécanismes du pouvoir. C'est précisément sur ces mécanismes qu'ont porté les secousses populaires : faute de s'être départis de ceux-là, ils n'ont eu aucune part à celles-ci » ; M. Foucault, « Sur la sellette », in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 152, p. 1592. Et encore : « Ce qui était noble, c'était la relecture de Marx, la psychanalyse, la sémiologie. […] Et puis, en 1968, brusquement, ces problèmes de santé, de folie, de sexualité, de corps sont entrés directement dans le champ des préoccupations politiques » ; M. Foucault, « Michel Foucault, l'illégalisme et l'art de punir », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 174, p. 88-89.

[7] G. Deleuze, « Désir et plaisir », *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p. 59-65 ; repris in Id., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éd. de Minuit, 2003, p. 112-122.

[8] « Le texte qu'on va lire n'est pas seulement inédit. Il y a quelque chose d'intime, de secret, de confidentiel. Il s'agit d'une série de notes – classées de A à H – que Gilles Deleuze m'avait confiées pour que je les transmette à Michel Foucault. C'était en 1977. […] L'*Anti-Œdipe*, paru trois ans avant *Surveiller et punir*, a sans doute été un ouvrage contraignant pour Foucault que l'on voit bientôt proposer sa propre version de l'Œdipe (« La vérité et les formes juridiques »), un texte et un thème qu'il reprendra plusieurs fois » ; F. Ewald, in *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p. 58.

[9] « Novembre [1968]. Le Parlement transfère une partie du pouvoir de l'État sur l'Université à des conseils élus d'enseignants et d'étudiants et substitue au découpage du savoir en facultés des combinaisons pluridisciplinaires. La nouvelle université de Vincennes doit expérimenter cette organisation des pouvoirs et des savoirs. Edgar Faure, nommé ministre de l'Éducation nationale, souhaite que Foucault prenne la responsabilité de l'expérience. Ce qu'il refuse, se contentant de recruter les enseignants du département de philosophie, avec le conseil d'Alain Badiou, alors proche d'Althusser. Avec Serge Leclair, psychanalyste lacanien, il crée le premier département de psychanalyse à l'université » ; D. Defert, « Chronologie », art. cit., p. 44. Cf. aussi E. Roudinesco, « Préface », in S. Leclaire, *Œdipe à Vincennes*, Paris, Fayard, 1999, p. 7-15. Foucault enseignera à Vincennes de fin 1968 à son élection au Collège de France.

l'importance de ce thème pour une pensée nouvelle du pouvoir et des subjectivités politiques en jeu. Sur la portée de cette *politicisation* d'Œdipe, laissons encore une fois Foucault s'exprimer, en reprenant un passage de la « Préface » qu'il a rédigée pour l'édition américaine de l'*Anti-Œdipe* en 1977 :

> En rendant un modeste hommage à Saint-François-de-Sales[10], on pourrait dire que L'*Anti-Œdipe* est une *Introduction à la vie non fasciste*. Cet art de vivre contraire à toutes les formes de fascisme, qu'elles soient déjà installées ou proches de l'être, s'accompagne d'un certain nombre de principes essentiels, que je résumerais comme suit si je devais faire de ce grand livre un manuel ou un guide de la vie quotidienne :
> - libérez l'action politique de toute forme de paranoïa unitaire et totalisante ;
> - faites croître l'action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale ;
> - affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisé comme forme du pouvoir et mode d'accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniformité, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire mais nomade ;
> - n'imaginez pas qu'il faille être triste pour être militant, même si la chose qu'on combat est abominable. C'est le lien du désir à la réalité (et non sa fuite dans les formes de la représentation) qui possède une force révolutionnaire ;
> - n'utilisez pas la pensée pour donner à une pratique politique une valeur de vérité ; ni l'action politique pour discréditer une pensée, comme si elle n'était que pure spéculation. Utilisez la pratique politique comme un intensificateur de la pensée, et l'analyse comme un multiplicateur des formes et des domaines d'intervention de l'action politique ;
> - n'exigez pas de la politique qu'elle rétablisse les « droits » de l'individu tels que la philosophie les a définis. L'individu est le produit du pouvoir. Ce qu'il faut, c'est « désindividualiser » par la multiplication et le déplacement des divers agencements. Le groupe ne doit pas être le lien organique qui unit des individus hiérarchisés, mais un constant générateur de « désindividualisation » ;
> - ne tombez pas amoureux du pouvoir[11].

Foucault rend certes hommage à la force révolutionnaire et transformatrice du texte de Deleuze et Guattari. Mais comme toujours, penser sur et à partir des travaux d'autrui, c'est aussi

[10] François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Lyon, Pierre Rigaud, 1609.

[11] M. Foucault, « Préface » [in G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus : Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press, 1977, p. XI-XIV], in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 189, p. 135-136.

pour lui une manière de repenser sa propre démarche intellectuelle. « La pratique politique comme un intensificateur de la pensée, et l'analyse comme un multiplicateur des formes et des domaines d'intervention de l'action politique » ; la réflexion sur la valeur politique intrinsèque de la pensée comme antidote à l'« amour du pouvoir » : ce sont les mêmes exigences qu'on retrouve au cœur de la pratique généalogique foucaldienne, dont la tragédie d'Œdipe est à la fois l'emblème et l'un des points de départ privilégiés. La relecture critique d'Œdipe est un instrument *antifasciste* : une manière de rendre multiple ce qui passe pour un ; de sortir de la contradiction réductrice pour la pensée entre pouvoir et vérité ; de réfuter les polarités dialectiques et leur « amour du négatif » pour voir dans l'histoire une grande positivité inventive – l'émergence de savoirs, formes d'existence, modalités d'être[12]. Foucault, Deleuze et Guattari partagent une vision radicalement immanente, singulière et créatrice de la réalité, toujours analysable en termes de relations stratégiques. Les notions guattaro-deleuziennes de production, désir et « machines désirantes » ont des traits communs avec la conception foucaldienne du pouvoir comme agencement immanent et positif de dispositifs, à étudier au niveau microphysique bien avant que dans les réseaux institutionnels[13]. Mais Foucault oppose toujours l'histoire à toute tentation ontologique : sa critique de l'actualité psycho-freudienne passe par une généalogie des jeux entre pouvoirs, vérités et subjectivités[14] mis en scène par la tragédie œdipienne, non pas par une philosophie du désir, analytique matérialiste de la « production désirante » comme « multiplicité pure, c'est-à-dire affirmation irréductible à l'unité »[15].

---

[12] « La pensée de Deleuze est profondément pluraliste. Il a fait ses études en même temps que moi et il préparait un mémoire sur Hume. J'en faisais un sur Hegel. J'étais de l'autre côté, car, à cette époque j'étais communiste, tandis qu'il était déjà pluraliste. Et je pense que ça l'a toujours aidé. Son thème fondamental : comment peut-on faire une philosophie qui soit non humaniste, non militaire, une philosophie du pluriel, une philosophie de la différence, une philosophie de l'empirique au sens plus ou moins métaphysique du mot » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1495.

[13] Cf. M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 ; G. Deleuze, « Désir et plaisir », art. cit.

[14] Ne pourrait-on considérer alors précisément la dimension de la véridiction – la vérité au niveau de l'énonciation et les formes de véridiction propres à son époque – comme un axe de rapprochement entre Foucault et Freud ? « Les discours respectifs de Foucault ou de Freud portent sur des objets distincts, articulant des paradigmes parfois divergents : le registre de la psyché, des mécanismes de défense ou de l'inconscient paraît peu congruent avec celui des dispersions de pouvoirs, des pratiques sociales, des régimes de la peine ou de la vérité. Toutefois, chez les deux, véridiction et vérité restent indissociables, et président, dans la lecture qu'effectue Foucault de la psychanalyse, autant à une *épistémè* psychanalytique interrogeant les modalités d'énonciation de tout discours, qu'à l'inscription de son propre discours de véridiction de la psychanalyse dans ses irréductibles conditions discursives. Toute théorie, fût-elle généalogique, n'échappe pas, en effet, à sa situation énonciative. Mais l'étude de la véridiction reste une perspective inchoative : si l'imaginarisation qui guette toute théorie est un supplément d'historicité qu'il convient de pointer, il n'y a toutefois pas d'analyse sans reste de cette historicité » ; T. Ayouch, « Foucault pour la psychanalyse : vérité, véridiction, pratiques de soi », in L. Laufer, A. Squverer (éd.), *Foucault et la psychanalyse : quelques questions analytiques à Michel Foucault*, *op. cit*., p. 120-121.

[15] G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, *op. cit.*, p. 52.

En fait, la relecture foucaldienne d'Œdipe ne se limite pas à l'analyse de la matérialité textuelle d'*Œdipe roi*. Elle se poursuit sur un deuxième axe, bien distinct mais parallèle au premier : une mise en question historique de la pratique psychanalytique, en particulier de son discours sur la sexualité[16] au sein de la famille bourgeoise. Si d'un côté Foucault revient à la tragédie de Sophocle comme discours historiquement situé et moment-clé dans une généalogie de la vérité occidentale, de l'autre côté il poursuit à partir des années soixante-dix une histoire critique multiforme de la famille mononucléaire, concentrée autour du corps sexualisé de l'enfant. « Mon thème, et là dessus je suis Deleuze, c'est : Œdipe n'existe pas »[17]. Le cours au Collège de France de 1974-1975, *Les Anormaux*, et les parties conservées du manuscrit du troisième tome de l'*Histoire de la sexualité* selon le projet initial de Foucault[18] (*La croisade des enfants*[19]) sont deux lieux capitaux de cette problématisation familiale à travers l'histoire – l'histoire de *l'enfant masturbateur* en particulier. Au milieu du XVIII^e^ siècle une campagne médicale intense est menée contre la masturbation des enfants et des adolescents[20], une véritable « croisade » anti-onaniste qui ne prend pourtant pas la forme d'un discours moralisateur, mais « d'une somatisation, d'une pathologisation »[21]. Se répand la fiction scientifique de la masturbation comme maladie totale : l'établissement de son primat étiologique absolu et la diffusion lente d'une hypochondrie généralisée. Le corps de l'onaniste est construit comme manifestation des signes de la *maladie comme telle* : corps « décharné et ravagé », « corps inerte, diaphane et émoussé »[22], finalement un corps épuisé dont aucun fragment n'échappe aux effets

[16] En 1969, Foucault tient à Vincennes un cours sur « "Sexualité et individualité", qui répond au programme de recherche annoncé dans *L'archéologie du savoir* et qui porte sur l'histoire de l'hérédité et de l'hygiène raciale » ; D. Defert, « Chronologie », art. cit., p. 45. Dans les notes préparatoires pour ce cours, on retrouve plusieurs fiches de lecture des textes freudiens (cf. boîte XXXIX, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France). Dans la boîte LI du même fonds Foucault à la BnF se trouvent aussi des notes qui ont en réalité presque la forme d'une conférence ou d'un cours (impossible de dire si Foucault les a effectivement prononcées), et portent sur « Le discours de la sexualité ».

[17] M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1494.

[18] Le projet initial par Foucault de son *Histoire de la sexualité* annonçait six volumes, dont les titres étaient donnés à lire sur la quatrième de couverture de la première édition de *La volonté de savoir* : 1. *La volonté de savoir* ; 2. *La chair et le corps* ; 3. *La croisade des enfants* ; 4. *La femme, la mère et l'hystérique* ; 5. *Les pervers* ; 6. *Populations et races*.

[19] Cf. boîte LI, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[20] Cf. par exemple *Onania or the Heinous Sin of Self-Pollution and All its Frightful Consequences in Both Sexes Considered*, London, ~1710 [la date exacte de la première publication et l'auteur sont inconnu ; l'ouvrage, qui eût un succès retentissant à l'époque, a été attribué à un certain Bekker par Tissot, même si cette attribution n'a jamais trouvé de confirmation] ; S.A.A.D. Tissot, *Tentamen de morbis ex manu stupratione,* in *Dissertatio de febribus biliosis*, Losannae, M. M. Bousquet, 1758 ; J.B. Basedow, *Das Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker*, Altona-Bremen, 1770.

[21] M. Foucault, *Les anormaux*. *Cours au Collège de France. 1974-1975*, V. Marchetti, V. Salomoni éd., Paris, Seuil/Gallimard, 1999, p. 223.

[22] *Ibidem*.

destructeurs de la masturbation. L'onanisme est tout autant considéré comme la causalité secrète et récurrente de toutes les pathologies possibles. Il devient une constante dans les études étiologiques, une catégorie incontournable de la nosographie médicale[23]. Finalement, ce complexe discursif autour de la masturbation suscite chez les patients jeunes un « véritable délire hypocondriaque »[24]. La nécessité s'y fonde de livrer le récit détaillé et précis de son corps, des sensations innocentes et des attouchements coupables. À travers cette somatisation, la masturbation aménage, au sein du corps sexuel de l'enfant, une causalité médicale supplétive et intégratrice, par rapport à la causalité lésionnelle que l'anatomopathologie[25] était en train de découvrir et fonder au même moment. Le problème de la masturbation inscrit donc la sexualité comme causalité universelle et secrète de tout l'inexpliqué de la clinique : « elle superpose aux causes visibles, assignables dans le corps, une sorte d'étiologie historique, avec responsabilité du malade lui-même vis-à-vis de sa propre maladie »[26].

L'importance que prend le corps de l'enfant onaniste au sein des discours médicaux du XVIII^e siècle ne s'explique pourtant pas seulement par cette possibilité d'une causalité supra-anatomique. Il est constitué comme le relais d'un mécanisme plus large de pouvoir qui structure l'organisation physique et socio-politique du *corps de la famille*. Le corps sexuel de l'enfant devient une instance à la fois d'intensification et de contrôle des relations familiales. La campagne contre la masturbation vise moins, en effet, à culpabiliser les enfants que leur entourage. L'enfant est, pour ainsi dire, « innocent » de son onanisme : c'est le corps lui-même qui le pousse à des attouchements dangereux, ce sont des pulsions naturelles et des ressentis fortuits qui lui font découvrir le vice masturbatoire. Si une faute est à retrouver du côté de l'enfant, elle réside dans le consentement et dans l'attachement au plaisir de son propre corps, auquel l'enfant est pourtant initié par un aléa presque incontrôlable. Jeu trouble entre le hasard et la naturalité des mouvements physiques et les conséquences médicales démesurées de ces mouvements : sans être vraiment responsable de ses pratiques onanistes, du moins à l'origine, l'enfant est ensuite rendu coupable par le plaisir qu'il peut y éprouver et se retrouve à porter le poids des aberrations et des maladies qui en dériveront. « C'est là, dans cette invention de la fatalité somatique, d'un court circuit presque inévitable, [dans] un plaisir systématiquement

[23] L. Deslandes, *De l'onanisme et des autres abus vénériens considérés dans leurs rapports avec la santé*, Paris, A. Lelarge, 1835 ; J.L. Doussin-Dubreuil, *Lettres sur le danger de l'onanisme*, Paris, Moreau, 1806 ; Id., *Des égarements secrets, ou de l'Onanisme chez les personnes du sexe*, Paris, Audin, 1828 ; Id., *Nouveau manuel sur les dangers de l'onanisme*, nouvelle éd. revue, corrigée et augmentée par J. Morin, Paris, Roret, 1839 ; Dr. Rozier, *Des habitudes secrètes ou des maladies produites par l'onanisme chez les femmes*, Paris, Peytieux, 1830 [3^e éd.].

[24] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*., p. 225.

[25] Cf. M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Puf, 1963 ; Id., *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*.

[26] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 227.

recherché que se glisse la culpabilité de l'enfant »[27]. Or le désir de masturbation étant décrété simultanément irrépressible et dangereux, c'est la responsabilité des adultes qui est engagée, particulièrement celle des parents. Le risque de la masturbation vient en effet plus de l'entourage que de l'enfant lui-même ou du monde extérieur à la dimension domestique. Il y a toute une possibilité énorme d'incitation sexuelle qu'on découvre au sein des relations familiales, possibilité d'autant plus vaste que la famille elle-même est élargie. Les gestes imprudents des nourrices et des mères ; les caresses impropres qu'elles font aux enfants pour les calmer et les faire dormir ; les titillements, les allusions, les postures, les initiations même des servantes et des précepteurs ; les jeux entre frères et cousins, surtout si différentes couches d'âge se mêlent : voilà des foyers indéfinis de propagation du danger de la masturbation. Le XVIII[e] siècle découvre l'onanisme comme un *danger social*, dont la *famille* est responsable. « Affaire du corps avec lui-même, sans doute, mais aussi de l'enfant avec son milieu. Ce même onanisme qui éclot comme un effet de nature à l'intérieur d'une anatomie, est transmis également comme un vice à l'intérieur d'une société »[28].

Il revient donc aux parents de surveiller le corps de l'enfant. Il ne faut cesser de le regarder, de l'espionner. Il faut y cerner le moindre signe de faiblesse et de maladie : des joues qui pâlissent ; des muscles qui s'amollissent ; des yeux humides ; un regard qui fuit, qui se fait trouble et timide ; les mouvements du visage qui deviennent difficiles ; un rire qui n'éclate qu'à moitié ; l'ensemble du corps languissant et sans vigueur. Les attitudes psychiques aussi doivent être soigneusement inspectées – et encore une fois, à peu près n'importe quel trait de caractère pourrait être le symptôme d'attouchements coupables : un comportement effronté, l'hardiesse, la curiosité, le désir d'être avec d'autres enfants, de jouer en groupe, un manque de goût pour le travail, mais aussi la timidité ou une excessive docilité et tranquillité de l'âme. Même sous l'enfant parfait, il faut toujours soupçonner l'enfant vicieux. Ne jamais laisser une marge de risque. Une alerte perpétuelle est nécessaire. Les manuels d'éducation et d'hygiène pour les enfants recommandent surtout de ne laisser en aucune occasion les enfants seuls. Il faut les surveiller pendant la journée, lorsqu'ils travaillent ou jouent. Il est indispensable de les épier la nuit, dans leurs lits, en contrôlant la position des mains, le rythme de la respiration, la température et la couleur des joues (quels secrets inavouables se cachent sous la rougeur et la

[27] Boîte LI, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France. « En plaçant l'onanisme au principe des perversions, en ne manquant jamais de le mentionner à leur origine, les premiers cliniciens de la sexualité opèrent à la fois une disculpation générale (puisque seule la nature, l'anatomie et le hasard en sont responsables) et une culpabilisation générale (puisque l'enfant de son côté et l'entourage de l'autre doivent porter la faute de l'onanisme et la responsabilité des fautes qui surviendront ensuite). […] La médecine se trouve donc disposer ainsi d'une causalité culpabilisante, qu'elle peut utiliser à son gré » ; *ibidem*.

[28] *Ibidem*.

chaleur du visage !). Un sommeil trop calme et silencieux est aussi très suspect – car l'innocence est facile à simuler… Les parents devront même dormir avec l'enfant pour empêcher l'acte fatal et pathogène. On arrive au point de conseiller de suivre les enfants aux cabinets : les besoins naturels sont un danger énorme de curiosité pour les organes sexuels, ils peuvent susciter le désir de se toucher dans le geste d'uriner, par exemple. Examiner les linges, détecter les odeurs. Attacher les bras aux lits, si nécessaire. Les parents deviennent les instances de surveillance de l'enfance jusqu'au moindre détail matériel, jusqu'à la plus insignifiante activité quotidienne.

Or il est évident que cette vigilance rapproche insidieusement, dans une proximité trouble, les corps des parents et des enfants. Tout un immense champ de *sexualisation* se met en place. La campagne anti-onaniste fait surgir le corps de l'enfant, sous les yeux et entre les mains des adultes, comme quelque chose d'*éminemment sexuel* : « une chose imprégnée d'une sexualité qui transpire à travers lui »[29].

> Combien d'impudeurs, de proximités louches, de contacts, au sens strict, "ignobles", ont été non seulement tolérés, mais requis et rendus obligatoires dans la forme d'une nouvelle médecine et d'une autre morale. On a mis les adultes […] tout autour des enfants et des adolescents. On les a contraints à regarder, palper, sentir. On a fixé leur attention à toute une matérialité infime[30].

Le mythe d'un puritanisme de la société bourgeoise, que Freud aurait scandalisée avec ses affirmations sur la sexualité des enfants, est alors clairement renversé. La sexualité enfantine n'a pas été découverte par Freud, nous montre bien Foucault à travers son immense travail sur les archives médicales et pédagogiques des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. C'est plutôt la généalogie du « petit Hans », remontant à l'enfant masturbateur des manuels pour les éducateurs du XVIII^e^, qui a rendu possible le discours psychanalytique sur la sexualité. Dans cet épisode qui pourrait paraître marginal – la croisade contre la masturbation des enfants –, Foucault retrouve le lieu génétique et le foyer critique du discours sur la sexualité qui est devenu indispensable pour la définition de l'homme moderne.

> La sexualité comme domaine de savoir s'est constituée à partir de l'onanistique […] Domaine encore indécis, avant que la psychanalyse n'opère des précipitations et des partages essentiels. Domaine dont la rationalité est encore incertaine, flottante, décalée par rapport à celle de la médecine qui lui est contemporaine ; mais ces incertitudes mêmes – ses oscillations entre l'hérédité et la genèse individuelle, la spontanéité naturelle et la corruption sociale, la normalité et

[29] *Ibidem*.

[30] *Ibidem*.

> la symptomatologie morbide, la pathologie et la jurisprudence – marquent et garantissent l'immense extension sur les individus, leur vie, leur corps, […] leur entourage, leurs relations, d'un pouvoir d'information, de contrôle et d'intervention autoritaire et corrective[31].

Sous le discours de la sexologie, on retrouve « le développement d'une sexotechnique, et des formes de pouvoir qui lui sont liées »[32]. L'onanistique construit une « technologie de la sexualité juvénile », une technique préventive d'une pathologie potentiellement universelle, qui deviendra avec Freud une thèse pour un discours théorique. Mais le constat de la quasi universalité de la masturbation et toute la panoplie des techniques pour la prévenir et la combattre supposent déjà le constat d'une sexualité enfantine diffuse, non procréatrice et donc extérieure, hétérogène à la morale sexuelle courante, civile ainsi qu'ecclésiastique. C'est cette sexualité, « mettant en place, au niveau des rapports entre enfants et adultes, tout un réseau d'éléments sexuellement signifiants »[33], que la psychanalyse, la psychologie, la psychiatrie prendront en charge. « Il s'agit d'une extraction indéfinie de la sexualité. Le corps de l'enfant, par le soupçon qui l'entoure, par le regard qui doit guetter tout ce qui apparaît en lui, est devenu la mine inépuisable d'une sexualité qu'il est facile de découvrir »[34].

Par le biais de cette sexualité enfantine, la famille, qui autrefois se concevait comme nœud d'alliances, se redéfinit comme un corps englobant et inquisiteur. C'est la famille bourgeoise moderne, une « famille-kangourou » enveloppant le corps de l'enfant[35] : une famille « substantielle, […] affective et sexuelle »[36], constitutivement « incestueuse »[37]. Naît la *famille œdipienne*. La sexualité des enfants fonctionne ainsi dans la famille comme un opérateur de rapprochement nécessaire, intime et toujours un peu coupable. Mais elle oblige simultanément les parents à en appeler à une instance de contrôle et d'autorité extérieure : la médecine. Comme la masturbation relève du registre pathologique, seuls les médecins seront autorisés à dire la sexualité, à la faire parler, et à donner aux familles les prescriptions convenables. La sexualité est donc l'instrument à travers lequel la médecine pénètre le champ familial et le constitue comme

---

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*.

[34] *Ibidem*.

[35] « La mère d'une semblable malade sera donc pour ainsi dire comme le vêtement, l'ombre de sa fille. Lorsque quelque danger menace les petits de la sarigue elle ne se borne pas à craindre pour eux ; elle les place dans son sein même » ; Dr. Rozier, *Des habitudes secrètes ou des maladies produites par l'onanisme chez les femmes*, *op. cit.*, p. 230.

[36] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 234-235.

[37] M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 143.

espace d'observation, d'examen et de repérage des conduites sexuelles, normales ou déviantes. La famille devient le principal vecteur social d'une entreprise de *normalisation*. On va lui demander de prendre en charge de manière toujours plus stricte et plus directe « les enfants dans leur corporéité même, dans leur corps même, c'est-à-dire dans leur vie, dans leur survie, dans leur possibilité de dressage »[38]. La croisade contre la masturbation pourrait être lue comme reflétant la pure exigence économique et socio-politique d'une lutte contre le gaspillage inutile d'énergies vives (éviter l'épuisement ou la mort des enfants et des adolescents ; former des adultes sains). Mais cette intensification du rôle familial a surtout un rôle préparatoire : assurer, à travers un dressage familial, la production de ce « corps de performance ou d'aptitude »[39] dont se chargeront ensuite d'autres instances disciplinaires[40] (l'école, l'armée, l'usine, l'hôpital etc.). Et comme la sexualité est immédiatement un vecteur, discursif et politique, de création et d'imposition d'une normalité corporelle et psychologique, elle ne pourra jamais devenir un élément de libération, comme le voudraient les « freudo-marxismes »[41].

Médicalisation et sexualisation du corps se rassemblent autour du foyer familial : la « famille incestueuse » n'est alors pas une constante du développent psychique de l'individu mais le produit historique de technologies déterminées de discours et de pouvoir, nées entre XVIII^e^ et XIX^e^ siècle. Freud ne découvre pas le schéma secret de notre inconscient. Le complexe d'Œdipe est l'explicitation d'instances de gouvernement des corps et de la sexualité qui avaient été préparées pendant des années par les développements de la psychiatrie et de la psychopathologie[42]. Avec la psychanalyse freudienne, le médecin-analyste a finalement prise, du point de vu théorique, sur cette sexualité, sur ce corps sexuel, qu'il gérait depuis longtemps à travers les techniques anti-masturbatoires. Et la médecine même, par conséquent, se sexualise, se « sensualise ». Le pouvoir qui « prend en charge la sexualité, se met en devoir de frôler les corps ; il les caresse des yeux ; il en intensifie des régions ; il électrise des surfaces ; il dramatise

[38] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 240-241.

[39] *Ibid*., p. 242.

[40] Sur la notion de discipline, cf. M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 159-264.

[41] Cf. entre autres, W. Reich, *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*, trad. C. Sinelnikoff, Paris, Plon, 1968 ; H. Marcuse, *Eros et civilisation*, trad. J.G. Nény, B. Fraenkel, Paris, Éd. de Minuit, 1963. Pour une critique de l'« hypothèse répressive » et de la libération sexuelle comme vecteur d'émancipation politique, cf. M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit*.

[42] « Il faut faire attention aux mots. Si vous dites que le système d'existence familiale, d'éducation, de soins dispensés à l'enfant amène le désir de l'enfant à avoir pour objet premier - premier chronologiquement - la mère, je pense que je peux être d'accord. Cela nous renvoie à la structure historique de la famille, de la pédagogie, des soins dispensés à l'enfant. Mais si vous dites que la mère est l'objet primordial, l'objet essentiel, l'objet fondamental, que le triangle oedipien caractérise la structure fondamentale de l'existence humaine, je dis non » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1495-1496.

des moments troubles »[43]. Le psychiatre, le psychanalyste, le médecin, l'éducateur, la famille, toutes les instances de gestion du corps sexuel se trouvent exposées au désir et au plaisir qu'elles tâchent de maîtriser. Le complexe d'Œdipe peut ainsi devenir la hantise de l'individu contemporain, le fantasme refoulé qui fait de la sexualité l'élément central de la nature psychique de l'homme. Il est, en réalité, la clé de voûte des dispositifs disciplinaires et biopolitiques. La généalogie des corps sexuels, l'histoire de l'enfant onaniste en particulier, est l'Anti-Œdipe foucaldien.

[43] M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 61.

5. Véridiction, aveu, alèthurgie. Quel sujet est Œdipe ?

Foucault se concentre, dans la deuxième moitié des années soixante-dix, plutôt sur l'axe corporel et sexuel, « contre-psychanalytique », de la généalogie du complexe d'Œdipe. Mais il n'abandonne pas pour autant la réflexion sur l'Œdipe de la tragédie sophocléenne. Il reprend et réélabore sa lecture d'*Œdipe roi* au tournant des années quatre-vingt, au début du cours au Collège de France *Du gouvernement des vivants*[1] ; il y inaugure une nouvelle série d'analyses qui passent par le cours à Louvain en 1981[2], et se termineront en 1983, au sein du cours *Le gouvernement de soi et des autres*[3]. Le schéma fondamental reste le même que dans les années précédentes : *Œdipe roi* est l'expression d'une procédure symbolique de mise au jour de la vérité, scellant à la fois l'affirmation d'un nouveau savoir « humain », laïque (l'enquête) et l'élimination de la démesure tyrannique (l'utopie d'une unité dans l'exercice du pouvoir et du savoir) de l'espace politique et culturel de la *polis* athénienne du V^e^ siècle. Il y a pourtant au moins deux points majeurs de changement à souligner, concernant d'une part le cadre conceptuel général dans lequel la tragédie est analysée, d'autre part l'angle spécifique sous lequel cette étude est menée.

Foucault introduit d'abord un nouveau concept qui sera essentiel pour ses dernières réflexions, celui d'*alèthurgie*, de manifestation du vrai, de mise en scène de la vérité : « l'ensemble des procédés possibles, verbaux ou non, par lesquels on amène au jour ce qui est posé comme vrai par opposition au faux, au caché, à l'indicible, à l'imprévisible, à l'oubli »[4]. La notion d'alèthurgie lui permet de surmonter méthodologiquement le couple savoir-pouvoir : aucun pouvoir ne s'exerce sans des manifestations de vérité, mais ces manifestations ne sont jamais simplement fonctionnelles à l'exercice du pouvoir lui-même. La mise en scène politique de la vérité déborde toute lecture en termes d'utilité ou de nécessité ; elle n'est pas un pur instrument de la rationalité gouvernementale. Plus généralement, pour Foucault, c'est la vérité elle-même qui est « excédentaire », jamais réductible à une économie de calcul d'utilité ou de convenance au réel (encore une fois, on mesure combien la conceptualité de la représentation est inadéquate à la réflexion foucaldienne sur la question de la vérité). La réalité ne rend pas compte de la vérité qu'on dit sur elle, il y a un décrochage entre le réel et les jeux de vérité qui portent sur ce réel. La vérité est un « supplément », et l'enjeu, politique et éthique, de la pensée est de

[1] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*.

[2] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*.

[3] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*.

[4] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 8.

montrer comment ce supplément joue par rapport aux pratiques et aux sujets qu'il engage[5]. Ce n'est alors plus l'histoire des rapports entre savoir et pouvoir qui intéresse Foucault, c'est l'histoire du « gouvernement »[6] des hommes « par la vérité »[7] : comment l'exercice historique du pouvoir en tant que manière de gouverner les hommes, de conduire la conduite des autres, est associé à des manifestations de vérité, des alèthurgies (non le vrai-instrument ni le vrai-rituel déployant la puissance du chef, mais le vrai qui convoque et mobilise les discours, les pratiques, les sujets politiques).

Foucault utilise deux figures pour illustrer ce rapport non-utilitaire, excédentaire, de la vérité à l'exercice du pouvoir : Œdipe et un personnage qui constitue à ses yeux un possible « anti-Œdipe », à savoir l'empereur romain du IIe-IIIe siècle Septime Sévère. Dion Cassius, dans un livre perdu de sa monumentale *Histoire romaine*[8], raconte que Septime Sévère s'était fait

---

[5] Un long passage du cours *Subjectivité et vérité* explique très bien cette « inutilité » et « excès » du vrai par rapport à l'être : « Le réel du monde n'est pas à lui-même sa propre vérité. Ou en tout cas, disons que la réalité de la chose vraie n'est jamais la raison du fait que la vérité de cette chose est dite à l'intérieur d'un discours de vérité. Quand je parle de cet étonnement épistémique qui consiste à se demander : pourquoi y a-t-il, en plus du réel, du vrai ?, je ne veux pas parler du vrai entendu comme le vrai d'une proposition, mais comme un certain jeu de vrai et de faux, un jeu de véridiction qui vient s'ajouter au réel et qui le transmue, qui le transforme. Ce jeu de véridiction sur lequel j'essaie de m'interroger comme je peux, je crois qu'il faut, à son sujet, rappeler au moins deux ou trois choses. Premièrement, ce jeu de véridiction est donc un supplément par rapport au réel. Lever le postulat logiciste qui consisterait à vouloir déduire du réel le jeu du vrai et du faux. Deuxièmement, ce jeu du vrai et du faux est [non seulement] un supplément, mais je dirais qu'il est inutile, inutile en ceci qu'on ne peut pas déduire ce jeu du vrai et du faux d'une simple économie qui le rendrait efficace par rapport à ce domaine sur lequel il joue. Quand on considère le formidable déploiement du jeu du vrai et du faux et le si peu de vérité effective, efficace et utile que l'humanité a pu tirer de ce jeu du vrai et du faux, quand on compare ce qu'il a fallu de coût, de coût économique, de coût politique, de coût social, de coût humain, ce qu'il a fallu de sacrifices et de guerres jusqu'au sens strict du terme, pour ces jeux de la véridiction, du vrai et du faux, et quand on voit ce qu'a pu être le bénéfice économique ou politique de la vérité trouvée par ce jeu du vrai et du faux, la différence est telle qu'on peut dire qu'à l'échelle de l'histoire humaine le jeu de la véridiction a coûté beaucoup plus qu'il n'a rapporté. Jeu supplémentaire : lever le postulat logiciste. Jeu inutile : lever le postulat utilitaire et économique. Jeu polymorphe également, dans la mesure où il n'y a pas qu'un seul jeu du vrai et du faux, un seul jeu de véridiction. La science n'est, après tout, que l'un des jeux possibles du vrai et du faux. […] Enfin, quatrième caractère du jeu de véridiction : je dirais que, tout en étant supplémentaire, inutile, non unitaire, non fondamentalement, non essentiellement scientifique, ce jeu n'est pourtant pas sans effet. Ce jeu de la vérité et de l'erreur, ce jeu du vrai et du faux, ces régimes de véridiction ont, dans le réel, des effets, effets qui ne sont pas dus au fait que la vérité est produite par ces jeux de véridiction. Ce n'est pas [le] rapport sagittal du jeu de véridiction à la chose vraie qui serait dite par elle qui est important. Ce qui est important, c'est la connexion qu'il y a entre les jeux de véridiction, les régimes de véridiction, et le réel à l'intérieur duquel ils s'insèrent ou auxquels ils se réfèrent. […] Et l'analyse des régimes de véridiction peut être dite analyse politique de la vérité, dans la mesure où il s'agirait, par là, de montrer quels sont les effets réciproques de la connexion qui existe entre les pratiques humaines et les régimes de véridiction qui leur sont connexes » ; M. Foucault, *Subjectivité et vérité*, *op. cit.*, p. 240.241.

[6] « Cette notion de gouvernement […] me paraît être beaucoup plus opératoire que la notion de pouvoir, "gouvernement" étant étendu bien sûr, non pas au sens étroit et actuel d'instance suprême des décisions exécutives et administratives dans les systèmes étatiques, mais au sens large, et ancien d'ailleurs, de mécanismes et de procédures destinés à conduire les hommes, à diriger la conduite des hommes, à conduire la conduite des hommes » ; M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 13-14. Sur la notion de gouvernement, cf. en particulier M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*, *Cours au Collège de France. 1977-1978*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2004 ; Id., *Naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2004.

[7] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 13.

[8] Il s'agit du livre 77,11, connu d'après un abrégé d'un moine byzantin du XIe siècle, Jean Xiphilin ; cf. *Dio's Roman*

peindre, dans la salle dans laquelle il rendait audience et exerçait la justice, le ciel astrologique de sa naissance, qui devait inscrire ses sentences à l'intérieur de l'ordre cosmique du monde, mais aussi et surtout montrer à quiconque rentrait dans ce lieu du pouvoir que son destin d'empereur était écrit dans les étoiles, et que tout ennemi était destiné à être vaincu par lui. Mais un morceau du ciel restait tout de même caché au public : la partie la plus intime de l'horoscope, concernant les dates précises de naissance et de mort, n'était représentée que dans la chambre de l'empereur et personne (ou, du moins, un nombre très restreint de personnes) n'y avait accès. Or ce ciel étoilé de l'empereur est pour Foucault un exemple parfait de manifestation pure et non-nécessaire de la vérité au sein de l'exercice du pouvoir. Les astres de la naissance de Septime Sévère ne visent pas seulement à effrayer le peuple ou à donner corps à l'autorité du souverain ; ils dévoilent une vérité, tout simplement, ils révèlent un vrai qui est en soi « un peu luxueux, un peu supplémentaire, un peu excessif, un peu inutile »[9]. Dans un rapprochement intéressant entre deux alèthurgies « royales », la vérité « astrologique » de Septime Sévère est pour Foucault comme le revers de l'alèthurgie œdipienne. D'abord, si le haut destin de l'empereur est écrit dans les étoiles, Œdipe porte « en bas » les signes de son destin tragique et monstrueux : dans ses pieds déformés et les chemins terrestres qui vont de Thèbes à Corinthe. Septime Sévère connaît ensuite et montre lui-même sa destinée glorieuse, comme manière de replacer l'exercice de sa justice sur terre dans le *nomos* du ciel ; Œdipe est lui aussi un maître de justice, mais il annonce son destin en prononçant une sentence dont il ignore être la cible, sa fatalité est entourée de pièges et d'aveuglement. Enfin, il y a un fragment de l'histoire de l'empereur qui reste caché, le morceau de sa carte astrale qui contient les détails secrets de sa mort. Le fragment manquant de l'histoire œdipienne est au contraire celui qui va faire éclater la vérité au grand jour : c'est le secret détenu par le berger qui connaît la vraie histoire de la naissance d'Œdipe et de l'assassinat de Laïos. « Vous voyez donc que l'Anti-Œdipe, bien sûr, existe. Dion Cassius l'avait déjà rencontré »[10].

History, trad. E. Cary, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press/W. Heinemann, « The Loeb Classical Library », t. IX, 1927, p. 261-263. Cf. la traduction de E. Gros, *Histoire romaine de Dion Cassius*, t. 10, Paris, Firmin Didot, 1870, p. 303-305 (le passage est ici référé au livre 76,11) : « Sévère tourna alors ses armes contre la Bretagne, parce qu'il voyait ses fils mener une vie intempérante et les légions s'amollir dans l'oisiveté, et cela, bien qu'il sût qu'il n'en reviendrait pas. Il le savait surtout d'après la connaissance des astres sous lesquels il était né (il les avait fait peindre sur les plafonds des salles de son palais où il rendait la justice; en sorte qu'excepté le moment précis qui se rapportait à l'heure où il était venu au jour, à son horoscope, comme on dit, tout le monde pouvait les voir, car ce moment n'était pas figuré de même de chaque côté) ; il le savait encore pour l'avoir entendu de la bouche des devins. En effet, sur la base d'une statue de lui, placée près de la porte par où il devait faire sortir son armée, et regardant sur la rue qui y conduisait, il y avait eu trois lettres de son nom effacées par la foudre, qui tomba dessus ; et c'est pour cette raison que, ainsi que l'avaient déclaré les devins, il ne revint pas, et mourut trois ans après. Il emporta, dans cette expédition, des sommes considérables ».

[9] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 7.

[10] *Ibid.*, p. 5.

Foucault essaye donc de replacer ses anciennes analyses d'*Œdipe roi* dans le nouveau cadre alèthurgique à travers lequel il repense les généalogies du vrai. La tragédie grecque en soi, en tant que mise en scène de discours, pouvoirs, mythes et rituels, peut être considérée comme une grande manifestation de vérité jouant au sein de la *polis* athénienne toute entière.

> Toute tragédie grecque est une alèthurgie, c'est-à-dire qu'elle est une manifestation rituelle de vérité ; une alèthurgie au sens tout à fait général du terme puisque, bien entendu, à travers les mythes, les héros, à travers les acteurs, à travers les masques que portent les acteurs, la tragédie donne à entendre et elle donne à voir du vrai. En Grèce, la scène, le théâtre constituent un lieu où se manifeste la vérité, comme la vérité se manifeste, quoique sur un autre mode bien sûr, au siège d'un oracle ou sur la place publique, là où on discute, ou dans l'enceinte où l'on rend la justice. La tragédie dit vrai – en tout cas, c'est ce problème du dire-vrai de la tragédie que Platon posera […]. En ce sens général, donc, toute tragédie est une alèthurgie, mais également en un sens plus précis, en un sens, si vous voulez, technique : dans son économie interne, la tragédie est aussi une alèthurgie, dans la mesure où non seulement elle dit vrai, mais elle représente le dire-vrai. Elle est en elle-même une manière de faire apparaître du vrai, mais elle est aussi une manière de représenter la manière dont, dans l'histoire qu'elle raconte, ou dans le mythe auquel elle se réfère, la vérité est venue au jour[11].

La tragédie est donc alèthurgie dans un sens général : c'est l'un des lieux où, à Athènes, la vérité se met en place et à l'épreuve. Elle est la manifestation de la pluralité conflictuelle des formes de dire-vrai comme une manière de questionner le monde des valeurs, savoirs, pouvoirs qui constituent la vie de la cité. Mais la parole tragique est une alèthurgie aussi dans un sens plus restreint : selon la théorie esthétique aristotélicienne, on l'a vu, la reconnaissance, la révélation de la vérité est, avec la péripétie, l'un des caractères propres de la tragédie. Le moment du renversement coïncide en fait souvent avec cette reconnaissance finale : c'est parce qu'il y a péripétie, retournement, parce que la situation des personnages change, parce que les masques tombent, que la vérité peut enfin apparaître. Dans *Électre* par exemple, Oreste, qui avait fait croire à tous qu'il était mort, pour revenir à Mycènes sans éveiller des soupçons, se présente à Électre comme un messager apportant l'urne funéraire de son frère ; face à la douleur de la jeune fille, il reconnaît sa sœur et se fait reconnaître par elle, lui révélant qu'elle pleure sur de fausses cendres[12]. Il est alors prêt à l'action qui constitue la conclusion de la tragédie : venger la mort de

[11] *Ibid*., p. 24.

[12] « ORESTE

Alors lâche cette urne, si tu veux tout savoir.

son père, Agamemnon, en en tuant à son tour les assassins (sa mère Clytemnestre et son amant Égisthe). La tragédie *Philoctète* de Sophocle pivote elle aussi autour d'une ruse, ourdie par Ulysse aux dépens de Philoctète et dont le jeune Néoptolème devrait être l'instrument. Mais ce dernier a terriblement honte de trahir la confiance d'un malheureux guerrier compatriote,

---

ÉLECTRE

Non, ne fais pas cela, étranger, par les dieux ! […] Ah ! quel malheur pour moi, si je dois, Oreste, renoncer à t'ensevelir !

ORESTE

Parle mieux, et crois-moi : tu as tort de gémir.

ÉLECTRE

Quoi ! j'ai tort de gémir, lorsque mon frère est mort ?

ORESTE

Oui, tu n'as pas le droit d'employer de tels mots.

ÉLECTRE

Ainsi l'on me refuse un mort qui est à moi !

ORESTE

Non, l'on ne te refuse rien : ce qui est là n'est pas à toi.

ÉLECTRE

Si ! Puisque c'est Oreste que je porte en mes bras.

ORESTE

Oreste, n'est ici qu'un nom, une illusion…

ÉLECTRE

Où est la tombe alors du malheureux Oreste ?

ORESTE

Nulle part : un vivant n'a pas besoin de tombe.

ÉLECTRE

Que dis-tu, mon enfant ?

ORESTE

Mais rien qui ne soit vrai.

ÉLECTRE

Alors Oreste vit ?

ORESTE

Oui, puisque je respire.

ÉLECTRE

Alors tu es Oreste ?

ORESTE

Regarde seulement ce cachet de mon père, et sache alors si je dis vrai. […]

ÉLECTRE

O le plus doux des jours ! » ; Sophocle, *Électre*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. II, *op. cit.*, p. 331-333.

vieillissant et malade, et décide, après beaucoup d'hésitations, de lui révéler toute la vérité, faisant ainsi basculer le subterfuge d'Ulysse et précipitant l'action dramatique dans une impasse[13] (seule l'intervention d'Hercule, tel un *deus ex machina*, pourra résoudre l'intrigue tragique). *Œdipe roi* est en ce sens, on l'a vu, la tragédie parfaite, car les deux mouvements de la péripétie et de la reconnaissance coïncident sans reste ; le point de basculement tragique est la prise de conscience de la part d'Œdipe de son destin : l'instant où le roi puissant, admiré et vénéré par tous, se rend compte qu'il est en vérité une créature malheureuse et abjecte. *Œdipe roi*, c'est la tragédie de l'alèthurgie par excellence.

Or dans ce cadre alèthurgique (la tragédie comme manifestation du vrai), Foucault va mettre au jour une dimension qui n'était pas, dans les analyses des années soixante-dix, entièrement explicitée : le « je parle », l'*identité* du sujet du dire-vrai, la vérité dite en première

---

[13] « NÉOPTOLÈME.

O Zeus, que dois-je faire ? Dois-je être pris en faute une seconde fois, en cachant ce qu'il ne faut pas et en tenant un langage d'infâme ?

PHILOCTÈTE.

L'homme qui est là – si je ne suis pas un simple d'esprit – m'a l'air tout prêt à reprendre la mer après m'avoir trahi et abandonné.

NÉOPTOLÈME.

T'abandonner ? Non ; mais bien plutôt te faire faire un voyage qui t'affligera – et c'est bien ce qui me tourmente depuis assez longtemps.

PHILOCTÈTE.

Que dis-tu, mon fils? Je ne comprends pas.

NÉOPTOLÈME.

Je ne te cacherai rien. Il faut que tu partes pour Troie et rejoignes les Achéens et la flotte des Atrides.

PHILOCTÈTE.

Ah, ! que dis-tu là ?

NÉOPTOLÈME.

Ne te lamente pas avant de savoir.

PHILOCTÈTE.

Savoir ! savoir quoi ? Qu'entends-tu donc faire de moi ?

NÉOPTOLÈME.

J'entends te délivrer de ton mal d'abord, et, avec toi ensuite, aller ravager les plaines de Troie.

PHILOCTÈTE.

Vraiment ? c'est là ce que tu entends faire ?

NÉOPTOLÈME.

Une nécessité absolue le veut. Ne te fâche pas, si je te le dis

PHILOCTÈTE.

Je suis mort, malheureux! me voilà trahi ! Qu'as-tu fait de moi, étranger ? Rends-moi mon arc bien vite » ; Sophocle, *Philoctète*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. II, *op. cit*., p. 396-397.

personne (*autos*). Il montre que, sans cette revendication d'une vérité subjectivement dite et assumée, sans un procès de subjectivation de la vérité, le cycle de l'alèthurgie serait incomplet : la vérité dans *Œdipe roi* ne pourrait pas se manifester au grand jour. Pour faire ressortir l'importance de la dimension de l'*autos* dans le dire-vrai, Foucault se concentre sur les « moitiés » pour ainsi dire « non-œdipiennes » de vérité, celles où le savoir d'Œdipe n'est pas en cause : les moitiés divines et les moitiés des esclaves. Il s'agit, on l'a vu, de deux modalités d'énonciation de la vérité bien différentes : deux alèthurgies distinctes, qui marquent le passage d'une vérité que l'on connaît par nature et que l'on affirme comme décret et oracle qui se réalisera dans le futur (*phêmi* = j'affirme), à une vérité dont on a été témoin dans le passé, qu'on a vu et qu'on *avoue* (*homologeô* = j'avoue). Il est très significatif que ce dernier terme, qui appartient pour Foucault au vocabulaire d'*Œdipe roi*, n'apparaisse en réalité pas dans la pièce de Sophocle[14] ; il s'agit d'une notion au centre plus de la recherche foucaldienne que de la tragédie ancienne. Foucault éprouve le besoin de réfléchir sur un acte de vérité bien spécifique : *homologeô* a la même racine linguistique que l'une des premières formes de la confession chrétienne (*exomologêsis*[15]). L'identification du dire-vrai des esclaves avec une *exomologêsis* est alors une manière pour Foucault d'établir une connexion entre des pratiques d'établissement de la vérité et le procès de construction de soi comme sujet disant la vérité à travers un acte d'aveu. Ce lien spécifique du soi à la vérité appartient, dans la tragédie sophocléenne, aux bergers en raison du fait qu'ils peuvent *témoigner* de la vérité qu'ils affirment. L'oracle et le devin annoncent une vérité qui ne leur appartient pas ; ils en sont les instruments, la voix. Les deux serviteurs révèlent ce qu'ils ont vu avec leurs yeux : une vérité qu'ils incarnent eux-mêmes, dans leurs souvenirs, leurs actes, leurs paroles.

> C'est eux qui se sont trouvés, comme par hasard, placés sur la scène de la vérité. Ils sont dans la vérité et non pas habités par elle. Ce sont eux qui ont habité la vérité ou qui ont, du moins, hanté une réalité, des faits, des actions, des personnages sur lesquels, au nom de leur identité, au nom du fait que ce sont eux-mêmes et que ce sont eux toujours les mêmes, ils peuvent tenir, dans ces conditions-là, un discours vrai[16].

Foucault commence ainsi à utiliser Œdipe pour explorer la relation entre la vérité et la confession, et donc entre la véridiction et les pratiques de subjectivation. La question essentielle

[14] Cf. M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 45n57.

[15] Cf. M. Foucault, « Les techniques de soi », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 363, p. 1627 ; Id., *Mal faire, dire vrai*, *op. cit.*, p. 103-110.

[16] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 38.

est pour nous de comprendre comment, à un certain moment de l'histoire de notre vérité, l'acte de dire-vrai a trouvé sa légitimation et son authentification dans une identité entre le sujet qui parle et le sujet qui connaît, par expérience directe, la vérité[17]. J'ai vu, je connais, j'avoue. Si toute manifestation de la vérité, tout cycle alèthurgique, engage la construction d'une subjectivité, ce sujet a pris pour nous, dans l'histoire de la vérité occidentale, surtout la forme de l'*autos*, du sujet avouant la vérité qu'il cache à l'intérieur de soi : le témoin dans les procédures judiciaires ; la première personne dans la littérature, la poésie et les récits de voyage ; le principe d'évidence dans les mathématiques et la philosophie, de Platon à Descartes et Husserl (l'analysant, pourrait-on ajouter).

Dans le cours tenu à Louvain en 1981, invité par l'École de criminologie, Foucault donne l'analyse la plus détaillée du *cadre juridique* de la tragédie sophocléenne : *Œdipe roi* est la mise en scène d'une procédure parfaitement reconnaissable pour les Athéniens du V^e^ siècle av. J.C., de la supplication rituelle au roi qui ouvre la pièce jusqu'à l'interrogatoire des esclaves menant à la conclusion de la tragédie[18]. *Œdipe roi* serait, on l'a vu, la mise en scène d'une procédure judiciaire introduite récemment dans l'Athènes classique (l'enquête), sur laquelle la *polis* commençait à réfléchir et à s'interroger. Or dans cette tragédie « judiciaire », Foucault souligne en particulier, en 1981, le rôle de l'*aveu* ; il veut étudier « la manière dont se sont noués, dans la pièce de Sophocle, le mal faire d'Œdipe et le dire vrai »[19]. L'aveu émerge sur la scène tragique, « vient s'introduire là, dans cette représentation rituelle culturellement et politiquement si importante du droit que la cité athénienne se donnait à elle-même »[20]. L'aveu est, dit Foucault, « un acte verbal par lequel le sujet pose une affirmation sur ce qu'il est, se lie à cette vérité, se place dans un rapport de dépendance à l'égard d'autrui, et modifie en même temps le rapport qu'il a à lui-même »[21]. C'est donc « une étrange manière de dire vrai »[22], dans laquelle se nouent des actes de véridiction, des modalités d'exercice du pouvoir et des procès de subjectivation.

[17] « Cette identification du dire-vrai et du avoir-vu-le-vrai, cette identification entre celui qui parle et la source, l'origine, la racine de la vérité, c'est là sans doute un processus multiple et complexe qui a été capital pour l'histoire de la vérité dans nos sociétés. […] Et c'est donc toute cette histoire là des rapports entre l'*autos* et l'alèthurgie, entre le moi-même et le dire-vrai, c'est cela qui m'intéresse dans l'histoire de la vérité en Occident » ; *ibid*., p. 49.

[18] « Le cadre général de la pièce […], ce n'est pas la représentation exacte d'un procès, mais c'est un paradigme judiciaire parfaitement compréhensible et reconnaissable pour l'auditoire et les spectateurs grecs » ; M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 52.

[19] *Ibid*., p. 47.

[20] *Ibid*., p. 70.

[21] *Ibid*., p. 7.

[22] *Ibid*., p. 8.

L'aveu a ainsi un rôle-clé dans « une politique historique », ou « une histoire politique »[23] du dire vrai. *Œdipe roi* est encore une fois l'emblème d'un tissage entre vérité, discours et droit : il avait été le lieu d'un questionnement de la vérité-enquête, il devient pour Foucault dans les années quatre-vingt l'instrument d'une relecture de ce dire-vrai fondamental de l'Occident, la vérité inquisitoriale, dans le cadre de l'aveu : une véridiction qui construit des subjectivités politiques à la fois objets et sujets de techniques de gouvernement.

Dans cette perspective nouvelle (les rapports politiques entre le sujet, l'*autos*, et le dire-vrai) la question du savoir détenu par Œdipe reste fondamentale, mais elle se recentre aussi autour du thème des pratiques alèthurgiques. Foucault délimite beaucoup plus clairement le champ de la *tekhnê* œdipienne par rapport à d'autres formes de savoir : ce n'est ni la *sôphrosunê* de Créon (la sagesse, la mesure et les serments qui respectent les liens sociaux et politiques) ; ni la *phronêsis* de Tirésias (se plonger à l'intérieur de soi pour découvrir une vérité connaturelle à soi-même) ; ni en fait la *gnômê* (l'opinion, l'avis qui a permis à Œdipe de résoudre l'énigme du Sphinx). C'est un art de gouverner les hommes (*tekhnê tekhnês*) : un savoir suprême signe d'un pouvoir spécifique sur les individus, qui se construit à travers une activité de recherche (*euriskein*) attentive aux indices de la vérité (*tekmêria*). La *tekhnê tekhnês* est « ce par quoi on désignera », dans la tradition occidentale, « l'art politique en général, soit sous la forme collective d'un gouvernement politique, soit sous la forme individuelle d'une direction spirituelle »[24]. Elle procède par la découverte de traces, fait comme un diagnostic des événements, laissant émerger une intrication fondamentale de notre culture : « une des premières articulations d'une alèthurgie en forme judiciaire avec une alèthurgie en forme médicale »[25]. Le roi Œdipe est, par rapport à sa cité, le médecin, le maître de justice, le bon pilote[26] : il gouverne

[23] Toujours en 1981, Foucault distingue deux formes de philosophie critique (c'est-à-dire, « une philosophie qui part non de l'étonnement qu'il y ait de l'être, mais de la surprise qu'il y ait de la vérité » ; *ibid*., p. 9) : celle qui recherche les conditions formelles et les critères transcendantaux pour distinguer le vrai et le faux, et celle qui se penche sur les actes concrètes de véridiction qui sont apparus au cours de notre histoire. « Le problème n'est pas de savoir comment un sujet en général peut connaître un objet en général. Le problème est de savoir comment les sujets sont effectivement liés dans et par les formes de véridiction où ils s'engagent. […] Disons d'un mot qu'il ne s'agit pas dans cette philosophie critique d'une économie générale du vrai, mais plutôt d'une politique historique, ou d'une histoire politique des véridictions » ; *ibidem*.

[24] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 51.

[25] *Ibid*., p. 57. Dans le cours *Mal faire, dire vrai*, Foucault parlera plutôt d'une trilogie de savoirs associés à la *technê technês* du gouvernement « Cette trilogie – l'art de gouverner, l'art de guérir, l'art de naviguer – […] va être absolument fondamentale dans toute la pensée, dans toute la thématique de la pensée politique jusque, pratiquement, au XVII^e^ ou XVIII^e^ siècle en Occident » ; M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 66.

[26] Dans son cours de 1978, au sein de l'analyse du pouvoir pastoral, Foucault précisera que l'image du bon pilote que l'on retrouve dans le monde grec ancien est très différente de celle du bon pasteur dans la culture judéo-chrétienne. Dans *Œdipe roi*, par exemple, Œdipe est bien caractérisé, en tant que roi, comme le pilote de sa cité : mais son gouvernement concerne précisément la *polis* toute entière et non pas les individus « *omnes et singulatim* ». « Dans l'*Œdipe roi*, vous voyez très souvent, ou à plusieurs reprises, cette métaphore du roi qui a en charge la cité et qui, ayant en charge la cité, doit bien la conduire comme un bon pilote gouverne comme il faut son navire et doit

Thèbes, dans le sens capital que notre pensée politique donne à ce terme de gouvernement (*tekhnê*). Mais il veut aussi concentrer dans ses mains toute la puissance du savoir gouvernemental, il veut conduire seul la recherche des *tekmêria*. Il essaie de conjuguer la *tekhnê tekhnês* avec un exercice autocratique du pouvoir, sourd aux injonctions de vérité d'origine divine.

Or « que la *tekhnê* du pouvoir politique soit suffisamment précise, suffisamment informée, suffisamment rationnelle pour pouvoir découvrir la vérité des choses, c'est bien ; mais que, avec cette *tekhnê*, on essaye de s'opposer à ce qu'ont été les décrets des dieux », c'est quelque chose qui, on l'a vu, se rapproche de « l'abus même du pouvoir tyrannique »[27]. C'est le sens de l'ambigu, et en même temps essentiel, chant du chœur au milieu d'*Œdipe roi*, qui réaffirme la valeur de la parole divine juste après avoir proclamé l'insuffisance des oracles à prouver la vérité : il s'agit en fait d'une malédiction de la démesure œdipienne, de son arrogance dans la recherche solitaire de la vérité[28]. Le tyran se veut se faire maître de vérité, maître de l'alèthurgie pour échapper à son destin ; il perdra son pouvoir dans cet absurde défi au *nomos*. Œdipe devient pour Foucault une manière de poser la question du « rapport entre cette *tekhnê tekhnês* comme art suprême, c'est-à-dire art de gouverner les hommes, et l'alèthurgie », en particulier « l'auto-alèthurgie, c'est-à-dire ces formes de manifestation de vérité qui tournent autour de la première personne, autour du je et du moi-même »[29]. La question de la *tekhnê tekhnês* d'Œdipe, de sa rationalité gouvernementale, implique qu'on problématise la possibilité d'être le sujet à la fois d'un pouvoir absolu et d'une vérité recherchée et détenue en première personne. Et cette possibilité est à condamner, pour les Athéniens contemporains de Sophocle, comme une dérive proprement tyrannique. Il s'agit donc d'un problème relevant de l'actualité de la tragédie, on l'a vu : la tyrannie avait été pour l'Athènes classique un passage nécessaire, un

---

éviter les écueils et le conduire au port. Mais dans toute cette série de métaphores, où le roi est assimilé à un timonier et la cité à un navire, ce qu'il faut bien remarquer, c'est que ce qui y est gouverné. C'est la cité elle-même […]. L'objet du gouvernement, ce sur quoi précisément porte l'acte de gouverner, ce ne sont pas les individus. […] L'idée d'un gouvernement des hommes est une idée dont il faut chercher plutôt l'origine en Orient, dans un Orient pré-chrétien d'abord, et dans l'Orient chrétien ensuite. Et ceci sous deux formes : premièrement, sous la forme de l'idée et de l'organisation d'un pouvoir de type pastoral, et deuxièmement, sous la forme de la direction de conscience, de la direction des âmes » ; M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*, *op. cit*, p. 127-128.

[27] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 67.

[28] « La démesure enfante le tyran. Lorsque la démesure s'est gavée follement, sans souci de l'heure ni de son intérêt, et lorsqu'elle est montée au plus haut, sur le faîte, la voilà soudain qui s'abîme dans un gouffre de misères, où dès lors ses pieds brisés se refusent à la servir. Mais autre chose est de lutter glorieusement pour son pays. Cette lutte-là, je prie Dieu de ne l'interrompre jamais : Dieu est ma sauvegarde et le sera toujours.

Celui au contraire qui va son chemin, étalant son orgueil dans ses gestes et ses mots, sans crainte de la Justice, sans respect des temples divins, celui-là, je le voue à un sort douloureux, qui châtie son orgueil funeste, du jour où il s'avère apte à ne rechercher que profits criminels, à ne pas reculer devant le sacrilège, à porter follement les mains sur ce qui est inviolable » ; Sophocle, *Œdipe roi*, *op. cit*., p. 242-243.

[29] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 51.

moment de fondation politique, l'origine même de la pensée politique démocratique. Mais la démocratie doit se détourner d'elle pour s'affirmer pleinement comme cadre constitutionnel et juridique. *Œdipe roi* met en scène selon Foucault cette relation ambiguë entre tyrannie et démocratie :

> La tyrannie a été un modèle constant et ambigu pour la pensée politique en Grèce. Et après tout, on pourrait dire que la tyrannie a été pour la pensée politique grecque ce que la révolution a été pour la pensée politique européenne moderne, ce par rapport à quoi, finalement, il faut toujours se situer et ce qui est à penser à la fois comme passage, transition, fondation ou bouleversement[30].

Œdipe roi est une mise à l'épreuve de la vérité démocratique ; c'est la grande alèthurgie de la culture grecque classique. Ce n'est donc pas par hasard que la dernière analyse foucaldienne de la tragédie sophocléenne soit formulée en relation à une autre forme de vérité naissant toujours dans l'Athènes du VI-V^e^ siècle : la *parrêsia*, le courage de dire la vérité au risque de sa vie qui transforme radicalement le sujet dans l'acte même de son affirmation[31]. Lorsque Foucault commence à réfléchir sur cette nouvelle forme de dire-vrai qu'il découvre dans l'Antiquité, engageant le sujet dans la vérité qu'il énonce sous une forme autre que l'aveu de son intériorité, il revient à la tragédie de la véridiction par excellence. Il revient à Œdipe, pour retracer les différences entre la vérité œdipienne et la manifestation du vrai dans une autre tragédie : le *Ion* d'Euripide, le lieu d'émergence de la notion de *parrêsia* comme structure fondamentale du jeu politique de la démocratie athénienne. En fait, Œdipe est comparé par Foucault en 1983 à deux figures, l'une historique, l'autre dramatique : Dion et Ion. Le premier est convoqué en tant qu'exemple du courage de dire la vérité face à un puissant en en assumant toutes les possibles conséquences. Dans la *Vie* de Dion[32] Plutarque raconte une situation œdipienne où, face à un tyran (Denys), seul son beau frère Dion a la force de dire la vérité, de le contredire lorsqu'il dit des faussetés et de l'accuser lorsqu'il commet des injustices. Dion fait acte de *parrêsia* ; « Dion le véridique »[33].

Le rapprochement entre Œdipe et Ion joue toujours sur la notion de *véridicité* (qui nous renvoie significativement à la question de la vérité tragique) mais d'une manière plus analytique

---

[30] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 62.

[31] « La *parrêsia*, c'est le libre courage par lequel on se lie soi-même dans l'acte de dire-vrai. Ou encore la *parrêsia*, c'est l'éthique du dire-vrai, dans son acte risqué et libre » ; M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 64. Cf. G. Scarpat, *Parrhesia. Storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, Brescia, Paideia, 1964 ; nouvelle éd. *Parrhesia greca, Parrhesia cristiana*, Brescia, Paideia, 2001.

[32] Plutarque, *Vies*, t. XIV, « Dion », trad. R. Flacelière, E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 18-76.

[33] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 50.

et détaillée. Foucault tisse une trame complexe de similitudes et différences entre les deux tragédies de Sophocle et d'Euripide. Il s'agit dans les deux cas de tragédies du dire-vrai, de dramaturgies de la vérité. Et la question de la vérité implique, d'abord, l'incertitude de la naissance. Œdipe et Ion ne savent pas qui sont leurs vrais parents et cette ignorance a des conséquences lourdes sur le plan politique : pour Œdipe, la possibilité de perdre son pouvoir ; pour Ion, l'impossibilité de devenir sujet de ce droit fondamental de la cité d'Athènes qu'est la *parrêsia*. Tout le problème de Ion dans la tragédie euripidienne, une fois que le roi d'Athènes Xouthos décide de le reconnaître comme son propre fils, est précisément de dévoiler la vérité à propos de ses parents pour pouvoir recevoir de sa mère (s'il se trouve qu'elle est athénienne) le droit de parler librement, la *parrêsia*.

> Si je ne trouve point celle qui m'enfanta, la vie m'est impossible ; et s'il m'était permis de faire un vœu, puisse-t-elle être Athénienne cette femme afin que je tienne de ma mère le droit de parler librement [*parrêsia*][34].

Pour pouvoir être de plein droit des sujets du dire-vrai politique, Œdipe et Ion doivent résoudre l'énigme de leur origine – avec la non-négligeable différence que la solution de cette énigme va détruire l'un, Œdipe, tandis qu'elle va permettre à l'autre, Ion, de devenir à son tour roi.

Entre *Œdipe roi* et *Ion*, il y a ensuite des symétries au niveau de l'intrigue scénique et des mécanismes de dévoilement de la vérité. Pour ce qui concerne premièrement les similitudes directes entre les deux tragédies, Foucault rappelle les scènes qui concernent les rapports troubles entre les protagonistes et leurs parents (qu'ils ne savent pas être tels). Dans la première rencontre de Ion avec Xouthos, qui se lance sur lui pour l'embrasser comme le fils longtemps attendu et finalement retrouvé, Ion menace son père présumé de mort, croyant être victime d'une approche sexuelle. On aurait là un écho de la scène de l'assassinat de Laïos de la part d'Œdipe (selon certaines versions du mythe, Laïos aurait été tué parce qu'il avait essayé de séduire le jeune garçon). Les deux protagonistes vivent ensuite tous les deux chez leurs parents sans le savoir : Ion est au début de la pièce le servant du temple d'Apollon (son vrai père) ; Œdipe demeure dans le palais de sa femme, la reine Jocaste, sans se douter qu'elle est aussi, en réalité, sa mère. Ion est enfin, au sommet de la tension tragique, sur le point de tuer sa mère, Créuse, sans savoir évidemment qu'elle est sa mère, comme Œdipe l'avait fait avec son père Laïos.

[34] Euripide, *Ion*, trad. H. Grégoire, L. Parmentier, in *Tragédies*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1923, p. 211.

Séduction, inceste, meurtre : c'est sur ces axes qu'un premier rapprochement des deux tragédies peut être conduit.

Au-delà de ces symétries scéniques, pourtant, il est aussi possible de retrouver des analogies à un niveau d'analyse plus profond, à savoir les procédures de recherche de la vérité. La vérité dans *Ion* se dévoile toujours à travers des emboitements de moitiés, qui impliquent comme dans *Œdipe roi* d'un côté de reconstruire « en vérité une généalogie, au double sens de continuité historique et appartenance territoriale »[35], c'est-à-dire le secret d'une filiation ; de l'autre côté, de mettre cette généalogie en rapport avec une parole de vérité dite par les dieux, et par leurs oracles en particulier. On peut pourtant repérer, entre *Œdipe roi* et *Ion*, au moins trois différences essentielles : a) ce n'est pas Ion qui met en marche la recherche de la vérité, mais ses parents, Créuse et Xouthos, venus consulter l'oracle d'Apollon pour savoir s'ils vont jamais procréer une descendance ; b) la vérité ne va pas exclure Ion loin de sa patrie, mais permettra au contraire de fonder en droit son appartenance à la *polis* (Ion se retrouvera avec une mère athénienne et deux pères, le vrai père divin, Apollon, et le père adoptif, Xouthos, tandis qu'Œdipe se découvrira assassin de son père et époux de sa mère) ; c) les moitiés de vérité qui s'ajustent ne sont pas dans *Ion* des affirmations de vérité, elles sont plutôt des demi-mensonges, arrachés malgré beaucoup de résistances et réticences. Dans *Œdipe roi* la vérité était répétée par trois fois, au sein de trois couples de moitiés discursives – la parole divine ; le discours des dieux ; l'aveu des esclaves –, qui disaient chaque fois sans reste toute la vérité. Dans *Ion*, au contraire, la vérité n'est jamais entièrement dite. Il y a toujours « un double d'illusion »[36]. Créuse ne dit pas toute la vérité à son mari, qui ignore qu'elle fut violée par Apollon et enfanta un garçon, exposé à la naissance. Elle ne lui dit pas qu'elle va demander secrètement à la Pythie quel a été le destin de ce fils abandonné. À travers son oracle, d'ailleurs, Apollon fait croire à Xouthos que Ion est son fils (le roi pense l'avoir conçu à Delphes dans sa jeunesse avec une Ménade, pendant les fêtes en l'honneur de Dionysos). Enfin, Créuse ne sait pas que Ion – que son mari veut reconnaître comme héritier légitime – est en réalité son fils, et c'est pour cela qu'elle médite de l'empoisonner. Le seul qui sait tout, Apollon, se tait.

Il y a quatre grands moments de véridiction dans *Ion* : une parole oraculaire biaisée dite par Apollon, qui cache sa faute derrière le silence ; l'imprécation violente et désespérée de Créuse contre le dieu, dont elle croit qu'il l'a déshonorée, en lui ayant fait abandonner leur enfant et maintenant en lui imposant à la cour le fils bâtard de son mari ; l'aveu de Créuse, qui révèle toute la vérité à son vieux serviteur ; la prédiction finale d'Athéna sur l'avenir d'Athènes,

[35] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 106.

[36] *Ibid*., p. 85.

qui dit finalement à Créuse et Ion la vérité sur leur parenté et fonde ainsi le droit de Ion d'exercer le pouvoir dans la ville (à travers le droit de parole libre, la *parrêsia*), mais qui laisse Xouthos dans l'illusion que Ion serait vraiment son fils. Dans *Œdipe roi* les dieux disaient la vérité mais ne pouvaient plus être crus ; dans *Ion* la véridiction – la *parrêsia* en particulier – n'est plus une prérogative divine. L'oracle d'Apollon est réticent ; Athéna partiellement mensongère. « La *parrêsia* est une pratique humaine, c'est un droit humain, c'est un risque humain »[37]. Il revient aux hommes de dire la vérité. La tragédie constitue pour Foucault l'affrontement entre une vérité divine et une vérité purement humaine – ou mieux, l'arrachement aux dieux du pouvoir de véridiction afin de construire et fonder des procédures de vérité qui se détachent de tout rapport à la transcendance des dieux. Mais dans *Ion* le moteur de la découverte de la vérité n'est pas un sujet de vérité autocratique comme Œdipe : c'est le « choc des passions » entre les personnages « qui va faire éclater à un moment donné la vérité, sans maître d'œuvre, sans volonté de chercher cette vérité, sans quelqu'un entreprenant l'enquête et la menant jusqu'au bout »[38]. Dans *Œdipe roi*, la recherche acharnée de la vérité à tout prix fera apparaître l'existence entière du protagoniste comme *pathos*, souffrance ; dans *Ion*, la pluralité et l'intensité des passions des personnages feront surgir, presque par hasard, la vérité qui apaisera toutes les tensions. « L'une des grandes différences entre *Ion* et l'*Œdipe-roi* », c'est donc « le rapport qu'il y a entre *alêtheia* et *pathos* (entre vérité et passion) »[39].

En conclusion de ce long parcours à travers la tragédie œdipienne, il est donc clair qu'Œdipe est pour Foucault une figure majeure de notre vérité, envisagée comme un jeu stratégique, passionnel et politique[40]. Foucault fait d'*Œdipe roi*, pendant à peu près quinze ans, le pivot d'une histoire généalogique du vrai, des jeux de véridiction, comme point de croisement entre pratiques politiques, formes de discours, modalités de subjectivation. Le drame d'Œdipe revient chaque fois que Foucault reprend ou approfondit sa réflexion sur les formes du discours vrai, et les différences entre les analyses foucaldiennes d'*Œdipe roi* mettent en lumière les réélaborations conceptuelles et méthodologiques de son questionnement de la sphère de la vérité : du savoir-pouvoir à l'alèthurgie ; du vrai sans sujet, anonyme, à la question de l'aveu ; du vrai comme instrument du gouvernement des autres à la vérité comme courage, qui façonne la manière de s'affirmer soi-même comme sujet libre de ses propres actes. La tragédie et le théâtre

[37] *Ibid*., p. 141.

[38] *Ibid*., p. 108.

[39] *Ibidem*.

[40] « Il me paraît beaucoup plus intéressant de replacer la tragédie de Sophocle dans une histoire de la vérité que de la replacer dans une histoire du désir ou à l'intérieur de la mythologie exprimant la structure essentielle et fondamentale du désir. Transférer donc la tragédie de Sophocle, d'une mythologie du désir à une histoire absolument réelle, historique, de la vérité » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1496.

une fois de plus se révèlent être des éléments discursifs matériels, en plus que des instruments conceptuels, essentiels pour l'histoire politique du dire-vrai, pour l'histoire des rapports entre droit et vérité en particulier. La tragédie révèle, problématise, critique la puissance ambiguë et conflictuelle du vrai, ses rapports avec la justice, la manière de définir des lignes des forces entre des objets et des sujets, des discours et des pouvoirs. La tragédie est pour Foucault à la fois représentation et épreuve de sa propre actualité. Le théâtre joue donc un rôle capital dans « la généalogie de la politique comme jeu et comme expérience »[41]. Il faudra explorer de plus près si et comment il peut devenir aussi une interrogation de notre démocratie et des vérités qui y sont liées, aux origines de notre espace politique.

[41] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 147.

CHAPITRE IV
Le théâtre du pouvoir

1. Spectacle et discipline. Le pouvoir en dehors du droit

Dans la leçon du 10 janvier 1973 au Collège de France[1], Foucault cite un professeur de droit et réformateur des prisons allemand du début du XIX^e^ siècle : Nicolas Heinrich Julius. Il reprend en particulier un passage de l'ouvrage de 1827 (*Leçons sur les prisons*), où Julius affirme que

> dans les temps les plus reculés, je ne dis pas de l'antiquité classique, mais même de l'Orient, le génie a conçu et s'est plu à décorer de tous les trésors de la magnificence humaine des édifices qui avaient pour but de rendre accessible à une grande multitude d'hommes le spectacle et l'inspection d'un petit nombre d'objets, tels que des temples, des théâtres, des amphithéâtres, où l'on regardait couler le sang des hommes et des animaux, etc.

Il revient au contraire

> aux temps modernes […], à l'influence toujours croissante de l'État, et à son intervention, de jour en jour plus profonde, dans tous les détails et toutes les relations de la vie sociale, […] la construction et la distribution d'édifices destinés à surveiller en même temps une grande multitude d'hommes[2].

Foucault esquisse ici une généalogie de la pénalité moderne et en particulier de la forme punitive carcérale – le cours de 1972-1973 est précieux pour comprendre les axes de questionnement et les recherches préparatoires pour le texte de 1975 sur l'histoire de la prison, *Surveiller et punir*. Dans le cadre de cette généalogie, il trace une opposition entre deux formes architecturales qui sont en fait bien plus que le projet d'édifices réels : elles constituent des épisodes dans « l'histoire de l'esprit humain », les projections utopiques de construction de deux

[1] Cf. M. Foucault, *La société punitive*. *Cours au Collège de France. 1972-1973*, B. Harcourt éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2013, p. 24-26.

[2] N. H. Julius, *Leçons sur les prisons* [1827], trad. H. Lagarmitte, t. I, Paris, Chez F. G. Levrault, 1831, p. 384-385.

formes différentes de société, avec leurs régimes respectifs de visibilité, l'organisation des espaces, la gestion et disposition des corps, les stratégies de pouvoir. Il y a d'un côté les *sociétés de spectacle* : dans l'Antiquité, ou encore d'une façon différente dans le monde de la souveraineté au Moyen-Âge et à l'âge classique, le problème était de mettre en lumière, de « rendre éclatants » des points bien définis de l'espace (réel et symbolique), correspondant à l'affirmation du pouvoir : architectures spectaculaires des amphithéâtres, des temples, des cirques, de la cour. Il s'agissait de rendre visible le centre du pouvoir – l'empereur et sa munificence ; le roi et son corps sacré – à la multitude des sujets. Cette mise en visibilité était à la fois une manière de renforcer l'aura du pouvoir et de le construire dans ses effets de réalité sociale et politique. La société-spectacle rassemblait le corps social autour de « la vie publique, l'intensité des fêtes, la proximité sensuelle » – dit Foucault dans *Surveiller et punir*. Les spectacles étaient une façon pour la société de s'associer dans des corps uniques, de construire une collectivité : « dans ces rituels où coulait le sang, la société retrouvait vigueur et formait un instant comme un grand corps unique »[3].

Or la modernité – l'État moderne – connaît des formes très différentes d'organisation politique des espaces, où il ne s'agit plus de rendre le pouvoir visible aux individus, mais de rendre l'individu visible au pouvoir. La société moderne renverse le modèle du spectacle en dispositif de *surveillance* : le pouvoir ne s'affirme plus par des mécanismes de concentration du regard sur la source de l'autorité, mais par la possibilité donnée à un petit nombre, à la limite un seul, de voir et inspecter une multitude d'individus. Foucault affirme que l'« *optique* »[4] de la société moderne, le diagramme de visibilité de ses relations de pouvoir, passe par une architecture de « théâtre inversé » : une structure spatiale permettant aux individus qui l'habitent ou y sont enfermés non pas de voir mais d'être vus. C'est le célèbre principe du *Panopticon*, décrit par Bentham à la fin du XVIII^e^ siècle[5] et cité par Julius aussi dans son texte de 1827[6]. L'individu moderne est façonné par des regards entrecroisés portés quotidiennement sur lui. L'architecture « à étoile » typique des établissements disciplinaires (les prisons, les casernes, les usines, les hôpitaux etc.), avec un centre qui constitue un point de surveillance unique et rayonnant, devance alors tout projet technique. C'est une forme sociale et une stratégie politique : une nouvelle *physique* du pouvoir, le paradigme de son fonctionnement à travers la multiplication de sa prise capillaire sur les singularités vivantes. La surveillance constitue une

[3] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 252.

[4] M. Foucault, *La société punitive*, *op. cit.*, p. 268.

[5] J. Bentham, *Le panoptique* [1791], trad. M. Sissung, Paris, P. Belfond, 1977.

[6] N. H. Julius, *Leçons sur les prisons*, *op. cit*., p. 305 *sqq*.

sorte de « grand œil » du pouvoir auquel aucun détail ne peut échapper : une instance supérieure de contrôle d'autant plus efficace qu'elle est invisible et anonyme. Le sommet du pouvoir en effet se désindividualise : à la limite, il pourrait être inoccupé. Il suffit à l'individu de savoir qu'il pourrait être vu pour que la contrainte s'exerce, l'individu lui-même devenant l'instrument de son propre assujettissement. Le Big Brother de Orwell[7] (« *Big Brother is watching you* ») n'est pas seulement une contre-utopie cauchemardesque de la modernité : il en est le cœur secret, il illustre la tentation de constituer une société pyramidale où les effets maximaux de visibilité et donc de dressage s'exercent sur la masse à la base, tandis que le sommet est l'œil qui voit et domine tout, tout en étant soustrait au regard des autres. « Nous sommes bien moins grecs que nous ne le croyons. Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique » ; « sous la surface des images, on investit les corps en profondeur »[8].

Le point où se rencontrent sociétés de spectacle et de surveillance, nous dit Foucault toujours dans *Surveiller et punir*, est alors peut-être le personnage qui a incarné, dans la mythologie historique française et européenne, à la fois la souveraineté sacrée et la construction d'un pouvoir nouveau – moderne, rusé, bourgeois, bureaucratique et disciplinaire : Napoléon Bonaparte. « Parvenu » sur le trône de France, il fut plus que jamais soucieux de réaffirmer de la manière la plus affichée les signes et les rituels visibles du pouvoir souverain, de la Rome impériale en particulier. Son auto-couronnement fut sans aucun doute le climax d'un projet politique *spectaculaire*. Mais ce pouvoir souverain n'était que le dernier masque de l'ancienne monarchie, sous les symboles duquel les organismes du pouvoir étatique se dotèrent d'une discipline permanente, indéfinie, rigoureusement hiérarchisée, et pénétrèrent de manière capillaire dans le corps social.

> Vous pouvez juger qu'aucune partie de l'Empire n'est privée de surveillance, qu'aucun crime, aucun délit, aucune contravention ne doit rester sans poursuite, et que l'œil du génie qui sait tout animer embrasse l'ensemble de cette vaste machine, sans néanmoins que le moindre détail puisse lui échapper[9].

Dans les derniers éclats du spectacle, naît une société de surveillance. Napoléon a incarné dans sa figure

---

[7] G. Orwell, *1984*, trad. A. Audiberti, Paris, Gallimard, 1950.

[8] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 252-253.

[9] J. B. Treilhard, « Motifs du livre I^er^, chapitres I à VIII, du *Code d'instruction criminelle*, présentés au corps législatif par MM. Treilhard, Réal et Faure, Conseillers d'État. Séance du 7 novembre 1808 », in *Code d'instruction criminelle*, Paris, Le Prieur, 1811, p. 20 ; cité in M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 253.

> les procès par lequel les fastes de la souveraineté, les manifestations nécessairement spectaculaires du pouvoir, se sont éteints un à un dans l'exercice quotidien de la surveillance, dans un panoptisme où la vigilance des regards entrecroisés va bientôt rendre inutile l'aigle comme le soleil[10].

Foucault paraît suggérer ici, dans la première moitié des années soixante-dix, une opposition entre spectacle et surveillance qui pourrait redoubler (selon d'autres axes chronologiques) celle entre théâtre et tragique qu'on a déjà analysée dans les textes des années cinquante et soixante. Le spectacle, le théâtre indiqueraient des formes de mise en discours et en visibilité qui n'appartiennent plus à notre monde ; ils seraient plutôt des miroirs de réflexion par rapport à un présent dont le mode de connaissance ne s'identifie plus à une belle représentation et dont les modalités d'exercice du pouvoir se sont éloignées (et cela déjà à partir de la naissance des disciplines à l'âge classique) des manifestations politiques rituelles et spectaculaires. Et pourtant, comme pour la présumée dichotomie : théâtre / tragique, il est nécessaire de nuancer et contextualiser les affirmations foucaldiennes. Les généalogies de Foucault poursuivent l'« histoire du regard », l'histoire des paradigmes de visibilités dont *Naissance de la clinique* avait été en 1963 la première formulation explicite. L'espace n'est ni une dimension originaire ni l'environnement qui accompagne l'existence humaine ; le regard n'est pas une forme transcendantale de la subjectivité, donnant du sens à cet espace. Regard et espace, ainsi que le corps qui les habite (et il est aisé de voir sur ce point une confrontation implicite de Foucault avec Merleau-Ponty), sont des fonctions historiquement déterminées, des découpages historiques qui sont façonnés et façonnent à leur tour nos conditions d'existence. La généalogie de la modernité politique, l'histoire critique de nos modalités de pouvoir que Foucault commence à esquisser d'une manière explicite à partir des années soixante-dix, impliquent évidemment aussi une nouvelle manière de questionner les espaces et les regards – une réélaboration des archéologies du visible tracées au cours de la décennie précédente. Foucault se met à la recherche de « la technologie au moyen de laquelle la visibilité transforme l'espace en opérateur de pouvoir »[11].

---

[10] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 253.

[11] M. de Certeau, « Le rire de Michel Foucault » [1986], in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, *op. cit.*, p. 142. Dans le même article, Michel de Certeau fait une analyse intéressante de ce qu'il appelle le « style optique » de Foucault : dans les ouvrages foucaldiens, les « images instituent le texte. Elles le rythment comme les captations successives de Foucault lui-même. Il y reconnaît les scènes d'une différence, les noirs soleils de « théories » qui pointent. Des raisons oubliées bougent dans ces miroirs. […] Le discours entier va ainsi de vision en vision. Le pas qui scande sa démarche, où elle prend appui et reçoit son élan, est un moment visuel » ; *ibid*., p. 141-142.

Dans cette nouvelle problématisation politique de la visibilité, le pouvoir que Foucault appelle disciplinaire n'appartient pas au même dispositif du regard que la souveraineté : il s'exerce en dehors des rituels spectaculaires de la souveraineté, jusqu'à dépouiller ces mêmes rituels de leur force symbolique. Le pouvoir panoptique n'est pas un théâtre, ou mieux : il renverse l'architecture théâtrale en faisant de chacun d'entre nous une scène perpétuellement ouverte pour un seul spectateur, invisible et anonyme. Mais il reste une forme de déploiement visible du pouvoir, une modalité spécifique de *mise en scène* où le centre du pouvoir se dérobe pour concentrer les effets de lumière sur chaque individualité concrète. Comme l'opposition foucaldienne entre tragique et théâtre n'était qu'une manière de refuser le théâtre-représentation classique – et il était donc possible de retrouver une théâtralité anti-représentative dans le style de Foucault – l'opposition entre spectacle et surveillance n'implique pas que le théâtre soit une dimension radicalement exclue des analyses du pouvoir moderne. Si on considère le théâtre, à travers la dimension de la scène, non pas comme une pure disposition architectonique mais comme une forme de la visibilité et de la pensée, il est possible d'affirmer qu'il existe une théâtralité politique moderne, et qu'elle obéit à d'autres critères que la manifestation éclatante, à la fois spectaculaire et tragique, du sommet du pouvoir.

On pourrait peut-être lire dans cette dichotomie surveillance / spectacle une critique implicite de l'œuvre de Guy Debord *La société du spectacle*, publiée en 1967[12]. Notre société, malgré le rôle politique, économique et social évident qu'y jouent les images, n'est pas pour Foucault dominée par une fuite dans la représentation comme « monde de l'image autonomisé »[13], par une spectacularisation des relations réelles, mais par un dispositif de surveillance qui a ses origines dans l'entremêlement des instances productives et punitives (« surveiller et punir »). Et pourtant, dans ses analyses des disciplines, Foucault aussi retrouve une prédominance du *voir*, soit de la mise en examen, de la spéculation scientifique et de la rationalité technique, dans les mécanismes épistémiques et socio-économiques modernes. « Le visible est devenu le champ des nouveaux enjeux du pouvoir et du savoir. Le visible constitue pour Foucault le théâtre contemporain de nos options fondamentales »[14]. C'est l'orientation du regard qui change par rapport à d'autres théâtres du pouvoir. Plutôt que d'en rester alors à une opposition nette surveillance / spectacle, il serait intéressant de faire interférer Debord avec Foucault, et de s'interroger sur ce qu'il y a, ou ce qui reste éventuellement de « spectaculaire » dans la société disciplinaire elle-même : les dimensions de mise en scène, les dramatiques

[12] Cf. G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967 [Paris, Gallimard, 1992 ; « Folio », 1996] ; Id., *Commentaires sur la société du spectacle,* Paris, G. Lebovici, 1988.

[13] Cf. G. Debord, *La société du spectacle*, *op. cit*, § 2, p. 15.

[14] M. de Certeau, « Le rire de Michel Foucault, art. cit., p. 142.

politiques. La surveillance fonctionne selon une architecture de théâtre inversé, certes, mais de théâtre tout de même, qui fait de chaque individu non pas un corps unique de spectateurs se rassemblant autour d'une « proximité sensuelle », mais les éléments d'une scène dont le public ainsi que le metteur en scène (le pôle d'irradiation du pouvoir) sont de plus en plus indéfinis, diffus. Il existe une théâtralité propre aux disciplines, dont la généalogie ne remonte ni aux rituels de la souveraineté, aux grandes cérémonies du pouvoir royal, ni aux espaces politiques de l'Antiquité, mais aux procès de capture et de gestion minutieuse des corps et des existences individuelles.

Il faut dès lors examiner de plus près cette question du *gouvernement des corps*, revenir sur la valeur et les modalités des généalogies foucaldiennes du pouvoir, pour y discerner le rôle que peut y jouer la dimension dramatique, le théâtre au sens large du terme. On trouvera ainsi, dans les textes des années soixante-dix, des éléments pour démontrer notre hypothèse de fond : le théâtre est pour Foucault une manière de soustraire son propre discours aux écueils de la philosophie classique, sur le triple axe d'une théâtralisation de l'écriture, de l'usage d'une conceptualité dramatique et de la référence directe à des pièces de théâtre. Lorsque Foucault, au tournant des années soixante-dix, se plonge dans la question du pouvoir, dans le cœur *politique*, matériel et hasardeux, de notre réalité, il s'agit pour lui de comprendre comment parler de pouvoir sans faire référence aux cadres de la tradition philosophique et politique moderne – cadres dont l'histoire tragique du XX^e^ siècle, avant même les discours intellectuels, avait démontré l'incapacité à exercer une prise efficace sur le monde présent. Le théâtre offre encore une fois à Foucault une série de concepts, de discours historiques et de styles pour répondre à cette tâche complexe d'interprétation de sa propre actualité.

Foucault tient à souligner que son discours sur le pouvoir ne peut pas être considéré comme un simple intérêt spéculatif, un thème de recherche parmi les autres. C'est son présent – notre présent encore sans doute –, qui exige d'une façon incontournable qu'on aborde le problème du pouvoir : « Après tout, si la question du pouvoir se pose, ce n'est pas du tout parce que l'avons posée. Elle s'est posée, elle nous a été posée »[15]. Le grand souci du XIX^e^ siècle avait été la pauvreté, l'inégalité dans la distribution de la richesse ; le XX^e^ siècle a été, en revanche, « malade » du pouvoir. Le stalinisme, le fascisme, les guerres mondiales et les processus de globalisation des conflits qu'elles ont mis en évidence, la violence féroce des dictatures sont comme des excroissances du pouvoir, les effets d'un excès de pouvoir qui demande à faire l'objet d'une enquête et d'une analyse d'une façon d'autant plus urgente que ses effets sont encore bien visibles et réels dans l'Europe de la Guerre Froide (pensons à la recrudescence des

[15] M. Foucault, « La philosophie analytique de la politique », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 232, p. 535.

tensions sociales et des contestations en France dans les années soixante-dix, ou au phénomène du terrorisme en Italie). Foucault réalise que, au fond, les mécanismes qui sous-tendent les totalitarismes ne sont pas des exceptions dans l'horizon socio-politique occidental. « L'organisation des grands partis, le développement d'appareils policiers, l'existence de techniques de répression comme les camps de travail, tout cela est un héritage bel et bien constitué des sociétés occidentales libérales que le stalinisme et le fascisme n'ont eu qu'à recueillir »[16]. Il y a des rapports qui restent à explorer entre les formes de notre espace politique et les « tumeurs » totalitaires du pouvoir.

Dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle s'ouvrent d'ailleurs de nouveaux domaines d'expérience qui modifient profondément la façon traditionnelle de penser le domaine politique. Le centre de l'analyse du pouvoir se déplace des grands batailles institutionnelles aux dimensions quotidiennes, marginales, jusque-là presque ignorées par la pensée politique : la folie, la maladie, le crime, la sexualité, la gestion du temps et des espaces. Foucault réalise que si le philosophe veut encore garder un rôle de premier plan dans la société, il devra accepter la tâche de se transformer radicalement, en repensant son rôle politique : ni prophète, ni législateur, ni pédagogue, mais point d'intensification de ces luttes nouvelles qui passent à travers les singularités vivantes. La figure de l'intellectuel organique a été définitivement compromise par les abus nazis, fascistes et staliniens – les philosophes les plus scandaleux rendus malgré eux les personnages de *farces* de l'histoire :

> Il y a un comique amer propre à ces philosophes occidentaux modernes : ils ont pensé, ils se sont eux-mêmes pensés, selon un rapport d'opposition essentiel au pouvoir et à son exercice illimité, mais le destin de leur pensée a fait que plus on les écoute, plus le pouvoir, plus les institutions politiques se pénètrent de leur pensée, plus ils servent à autoriser des formes excessives de pouvoir. Cela a été, après tout, le comique triste de Hegel transformé dans le régime bismarckien ; cela a été le comique triste de Nietzsche, dont les œuvres complètes ont été données par Hitler à Mussolini lors de ce voyage à Venise qui devait sanctionner l'Anschluss. Plus encore que l'appui dogmatique des religions, la philosophie authentifie des pouvoirs sans frein. Ce paradoxe est devenu crise aiguë avec le stalinisme, le stalinisme qui s'est présenté, plus que n'importe quel autre, comme un État qui était en même temps une philosophie, une philosophie qui avait justement annoncé et prédit le dépérissement de l'État et qui, transformée en État, est devenue un État véritablement privé, coupé de toute réflexion philosophique et de toute

[16] *Ibid*. p. 535-536.

possibilité de réflexion que ce soit. C'est l'État philosophique devenu littéralement inconscient sous la forme de l'État pur[17].

Il reste alors au philosophe une tâche apparemment modeste mais en réalité politiquement puissante : celle de « faire un relevé topographique et géologique de la bataille… »[18], de faire émerger l'écheveau des tactiques et des stratégies qui font du pouvoir, dans le présent, une question d'actualité, sans pour autant avancer des affirmations métaphysiques ou ontologiques sur sa nature profonde. « *Le pouvoir, ça n'existe pas* »[19]. En effet, il n'existe pas comme instance séparée, substance ontologiquement distincte. « Il faut sans doute être nominaliste »[20] : le pouvoir n'est ni une chose ni un concept universel mais se confond avec l'ensemble des dynamiques qui traversent les rapports interindividuels. Par exemple, dans la famille, les usines, à l'école. Le pouvoir circule au travers des matérialités infimes des existences ; il passe et s'affirme à travers les corps[21]. « Rien n'est plus matériel, rien n'est plus physique, plus corporel que l'exercice du pouvoir… »[22]. Une pensée politique inédite et efficace devra alors explorer précisément ces lignes de contact entre le pouvoir, le discours et la vie des corps dans son épaisseur matérielle. Ne pas se demander ce qu'est le pouvoir, mais plutôt : « Comment ça se passe ? »[23]. Sur le modèle de la philosophie analytique anglo-saxonne du langage

il faudrait imaginer quelque chose comme une philosophie analytico-politique […], essayer d'alléger la question du pouvoir de toutes les surcharges morales et juridiques dont on l'a jusque-

[17] *Ibid*., p. 539.

[18] M. Foucault, « Pouvoir et corps », *Dits et écrits I*, *op. cit*., texte n° 157, p. 1627.

[19] M. Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 206, p. 302.

[20] M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit*., p. 123.

[21] Cf. M. Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », art. cit., p. 229. Dans cette émergence des corps dans le champ politique, il n'est pas possible de sous-estimer l'importance des événements de mai 1968. Foucault perçoit très clairement que la vraie rupture du 68 passe par l'émergence de nouveaux champs de problématisation dans l'action politique : la découverte de « nouveaux objets politiques, de toute une série de domaines de l'existence, de coins de la société, de recoins du vécu qui avaient été jusqu'alors tout à fait oubliés ou complètement disqualifiés par la pensée politique » ; M. Foucault, « "Le Nouvel Observateur" et l'Union de la gauche », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 283, p. 919-920. Et parmi ces nouveaux objets politiques, le corps joue évidemment un rôle de premier plan. Les émeutes de 68, que Foucault vit en Tunisie, dans un étrange « dehors » par rapport à l'expérience française, constituent sa première « véritable expérience politique » (« Entretien avec Michel Foucault », par D. Trombadori, art. cit., p. 897). Dans l'élan de la révolte des jeunes tunisiens, qui risquent vraiment leur vie, la torture, jusqu'à quinze ans de prison, Foucault perçoit la force d'un marxisme et d'une pratique politique bien différents de l'académisme abstrait – le *catéchisme*, presque – du PCF. Il connaît la violence du pouvoir réel, sa prise déchirante sur les corps. « J'ai traversé une sorte d'expérience physique du pouvoir, des rapports entre corps et pouvoir » ; M. Foucault, « Je suis un artificier », in R. P. Droit, *Michel Foucault, entretiens*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 121.

[22] M. Foucault, « Pouvoir et corps », art. cit., p. 1624.

[23] M. Foucault, « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 306, p. 1052.

là affecté, et poser cette question naïve, qui n'a pas été posée si souvent […] : au fond, les relations de pouvoir, en quoi cela consiste-t-il ?[24].

À partir de cette conception *relationnelle* du pouvoir, Foucault peut élaborer une critique originale à propos du double schéma qui a servi de grille d'intelligibilité du politique en Occident pendant des siècles : le pouvoir-loi et le pouvoir-idéologie. D'une part, le modèle libéral (juridico-discursif), qui va de Hobbes à Rousseau et qui implique l'idée d'un transfert des droits des individus à un souverain, la naissance d'un corps social comme somme des volontés individuelles. D'autre part, le modèle marxiste (idéologique), selon lequel le pouvoir coïncide avec le contrôle des instruments de répression et de mensonge, qui ne sont que le reflet de la possession économique des moyens de production. Ces deux modèles ne sont d'ailleurs pas en contradiction, au contraire ; le marxisme aussi (ou du moins, un certain marxisme figé et académique) n'a pas été capable de sortir du paradigme traditionnel du pouvoir comme autorité souveraine, comme droit constitué. Il faut renverser Hobbes : s'interroger non pas sur l'origine, sur l'unité, sur l'âme du souverain, mais sur l'origine de ses sujets, des corps collectifs du pouvoir « à partir de la multiplicité des corps, des forces, des énergies, des matières, des désirs, des pensées, etc. Saisir l'instance matérielle de l'assujettissement »[25]. Et il faut renverser Marx aussi, sous certains aspects. Les intelligentsias et les partis communistes ont assimilé et réélaboré une conception *juridico-répressive* du pouvoir, selon laquelle il ne serait qu'une superstructure qu'une classe sociale pourrait s'approprier en s'emparant de la production, et qui s'exercerait à travers la violence et la mystification idéologique. Contre ce qu'il appelle « l'hypothèse de Reich » (« le mécanisme de pouvoir, ce serait la répression »[26]), Foucault entrevoit que le pouvoir fonctionne d'une manière bien plus subtile et riche : c'est une capacité inépuisable d'inventer et d'affirmer de nouvelles stratégies et formes de lutte, de nouveaux jeux de vérité. C'est une force *productive* qu'il faut savoir d'abord reconnaître pour pouvoir la reprendre à son compte d'une façon active et résistante. La « faute historique » essentielle des marxismes[27] pour Foucault est précisément d'avoir fonctionné comme : « la cause de l'appauvrissement, le

[24] M. Foucault, « La philosophie analytique de la politique », art. cit., p. 540-541.

[25] M. Foucault, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France. 1975-1976*, M. Bertani, F. Ewald éd., Paris, Seuil-Gallimard, 1997, p. 16.

[26] *Ibid.*, p. 17.

[27] « C'est le reproche de mollesse, c'est le reproche d'académisme, c'est le reproche de non-inventivité » que Foucault fait en première instance à ceux qu'il appelle « les marxistes "mous" » ; M. Foucault, « De l'archéologie à la dynastique », *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 119, p. 1276. « Je me demande en effet si, avant de poser la question de l'idéologie, on ne serait pas plus matérialiste en étudiant la question du corps et des effets du pouvoir sur lui » ; M. Foucault, « Pouvoir et corps », art. cit., p. 1624.

dessèchement de l'imagination politique »[28]. Ils ont perdu le rôle créatif de la critique politique ; ils n'engendrent pas des forces capables d'agir dans une pratique politique à réinventer. Si le but essentiel de la philosophie foucaldienne est en revanche de susciter « ce qu'on devrait appeler un "nouvel imaginaire politique" […] la faculté de rêver l'avenir de la société humaine »[29], il lui faut revenir à un matérialisme plus « effectif » et concret : une analyse minutieuse des relations quotidiennes, des corps-à-corps qui composent l'exercice réel du pouvoir[30].

Or la question qu'il faut se poser est : comment saisir ces relations « microphysiques » ? Comment construire concrètement cette nouvelle analyse du pouvoir en termes non-substantialistes ? Le point de départ de Foucault est toujours l'*histoire*, une histoire à traverser généalogiquement comme un mouvement évènementiel : discontinu, matériel, hétérogène, politique. Une histoire, ou mieux des histoires qui passent par les *corps*, leurs existences réelles, leurs puissances de lutte. Mais sur la manière de lire et surtout de raconter l'histoires de ces corps, les analyses de Foucault tout au long des années soixante-dix marquent des oscillations et des réélaborations, que l'on peut suivre aujourd'hui dans la totalité des Cours au Collège de France ainsi que dans les matériaux d'archive. De la coercition[31] s'élaborant dans la sphère socio-économique à l'hypothèse d'une physique du pouvoir[32] – le pouvoir comme le « potentiel »[33] de force immanent à chaque point de l'espace, à chaque foyer de relation. Du réseau sémantique et métaphorique de la guerre[34] à la notion de gouvernement[35], qui sera

[28] M. Foucault, « Méthodologie pour la connaissance du monde : comment se débarrasser du marxisme », art. cit., p. 600.

[29] *Ibid*., p. 599.

[30] Il est donc seulement en apparence paradoxal que Foucault cherche précisément dans la pensée de Marx une ligne de fuite à faire jouer contre les marxismes « mous ». Marx est pour lui avant tout un historien capable de tracer la voie d'une véritable rupture sociale à travers une analyse concrète et détaillée des mécanismes de domination. C'est un philosophe de l'actualité, qui dans la lutte de classe s'intéresse à la lutte plutôt qu'à la classe (le concept de classe a été en effet utilisé pour Foucault comme le fondement a priori d'une subjectivité commune, et donc indûment substantialisé). Le *18 Brumaire de Louis Bonaparte* et le livre I du *Capital* contiennent déjà l'idée d'une trame constitutivement productive de pouvoirs en conflit, dans une réalité de relations hétérogènes, sans référence à un centre souverain unique. Cf. K. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. M. Ollivier, Paris, Éditions sociales internationales, 1928 ; Id., *Le Capital. Critique de l'économie politique*, trad. J. Roy, Paris, Éditions sociales, 1948-1957. Pour le rapport de Foucault à Marx, cf. M. Foucault, « Questions à Michel Foucault sur la géographie », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 169, p. 39 ; M. Foucault, « Les mailles du pouvoir », *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 297, p. 1005 sq. Cf. aussi É. Balibar, « Lettre à l'éditeur du cours », in M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit.*, p. 285-289 ; R. M. Leonelli (éd.), *Foucault-Marx. Paralleli e paradossi*, Roma, Bulzoni, 2010 ; S. Chignola, *Foucault oltre Foucault*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

[31] Cf. M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit*. ; *La société punitive*, *op. cit*.

[32] Cf. F. Ewald, « Anatomie et corps politique », *Critique*, t. XXXI, n° 343, décembre 1975, p. 1228-1265 ; republié in Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, *op. cit.*, p. 164.

[33] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 16.

[34] Dans *Il faut défendre la société* (*op. cit*., p. 16), Foucault propose le renversement de « l'hypothèse de Clausewitz » : la guerre n'est pas la continuation de la politique par d'autres moyens, selon le célèbre aphorisme (« La guerre est une simple continuation de la politique par d'autres moyens » ; elle « n'est pas seulement un acte politique, mais un véritable instrument politique, une poursuite des relations politiques, une réalisation de celles-ci

essentielle pour les dernières analyses de Foucault et permettra de poser à l'intérieur de sa nouvelle analytique politique les questions de la liberté et de la résistance d'une façon nouvelle et active. Foucault ne cesse de revenir sur la question du pouvoir, d'en reprendre les fils avec une conceptualité toujours réélaborée et réadaptée. Sans avoir la prétention de rentrer dans les détails de ces transformations dans la pensée de Foucault, il suffit pour mon propos de souligner encore une fois que toutes ces reprises de l'analyse du pouvoir ont pour but explicite de se détacher du modèle traditionnel du discours politique, c'est-à-dire du cadre du *droit*, d'une lecture juridique de la dimension du pouvoir – que ce soit sous la forme du contrat, de la cession ou de l'aliénation. « Il faut couper la tête au roi »[36] : se débarrasser pour ce qui concerne le pouvoir aussi (après le discours) de la primauté originaire du sujet et des explications téléologiques ; surmonter les mythologies de l'Institution, de l'Individu et de l'État, pour essayer de penser des champs de relations dispersées et dé-subjectivantes. Il faut débusquer, en-dessous des formes du droit, les pratiques concrètes de pouvoir et de résistance qui ont donné naissance à ces mêmes modèles juridiques. Et c'est là que le théâtre peut jouer un rôle essentiel. La scène théâtrale est capable plus qu'aucune autre dimension de montrer les jeux matériels du réel, les relations et les luttes des corps se déployant sur un champ d'immanence – la tragédie *Œdipe roi* nous en a déjà donné un exemple magistral. De plus, Foucault trace explicitement, on l'a vu, un lien entre l'histoire du droit et l'histoire du théâtre (« Il pourrait être intéressant d'étudier tout le théâtre, toute l'histoire du théâtre dans nos sociétés en fonction de ce problème de la représentation du droit »[37]). Si l'histoire du théâtre – de la tragédie en particulier – est pour la culture occidentale le lieu de questionnement du droit, une analyse contre-juridique du pouvoir passera inévitablement par une reprise des textes et des personnages, des notions et des formes discursives théâtrales.

Il existe même une tentative, restée à ma connaissance un hapax chez Foucault, d'une analyse politique construite comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. Le 7 avril 1972, lors du quatrième colloque annuel sur la littérature française du XVII^e^ siècle à l'Université de Minnesota,

---

par d'autres moyens » ; C. von Clausewitz, *De la guerre*, trad. D. Naville, Paris, Éd. de Minuit, 1955, p. 67), mais la politique la continuation de la guerre.

[35] Cf. M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*, *op. cit*. ; *Naissance de la biopolitique*, *op. cit*. Sur la nouveauté marquée par les cours de 1977-1979 dans le parcours foucaldien, cf. Cf. M. Senellart, « Situation du cours », in M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*, *op. cit.*, p. 381-411 ; Id., *La critique de la raison gouvernamentale*, in G. le Blanc, J. Terrel (éd.), *Foucault au Collège de France. Un itinéraire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 131-147 ; S. Chignola (éd.), *Governare la vita: un seminario sui corsi di Michel Foucault al Collège de France (1977-1979)*, Verona, Ombre corte, 2006.

[36] « Il faut couper la tête au roi et on ne l'a pas encore fait dans la théorie politique » ; M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault », réalisé par A. Fontana et P. Pasquino, art. cit., p. 150.

[37] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 48-49.

Michel Foucault donna une conférence du titre : « Cérémonie, théâtre et politique au dix-septième siècle ». Malheureusement, le texte de Foucault n'a pas (encore) été retrouvé parmi ses notes et ses inédits. Mais un résumé détaillé fut publié la même année par Stephen Davidson dans les Actes du colloque[38]. Foucault affirme que sa présentation se focalisera sur les *cérémonies politiques* au XVII^e^ siècle, à savoir l'ensemble de rites, procédures et formules extrêmement codifiés qui constituent l'« étiquette » du pouvoir à l'époque du Grand Siècle. Ce cérémoniel peut être à son avis analysé sur un triple axe[39] : 1. au niveau d'un *rituel* du pouvoir, où tout est prédéfini et pré-ordonné ; 2. au niveau des *représentations théâtrales*, où des discours sont produits avec un certain niveau de liberté et créativité ; 3. au niveau d'un *duel*, d'une joute, de la confrontation et de la lutte entre les différents acteurs sur la scène politique. Les *rituels pénaux* en particulier sont importants pour l'histoire des cérémonies politiques (on a déjà souligné le rapport très étroit que Foucault tisse entre pratiques juridiques, vérité et pouvoir). On retrouve dans ces rites de la pénalité « une représentation théâtrale du pouvoir : c'est-à-dire le déroulement dans le temps et l'espace, sous une forme visible et cérémonielle, des hommes, des signes et des discours par lesquels passe l'exercice du pouvoir »[40].

Foucault prend l'exemple d'une sédition populaire parmi les plus importantes de l'histoire de la France à l'âge classique : la révolte des Nu-pieds à Rouen en 1639 contre la politique fiscale de la monarchie (et plus spécifiquement contre la suppression d'un privilège fiscal concernant la récolte du sel en Normandie)[41]. C'est un épisode que Foucault raconte en détails dans le Cours qu'il prononce au Collège de France en 1971-1972[42], quelque mois avant le colloque au Minnesota. Il y voit l'un des moments-clé du procès par lequel « l'État remet la main sur la justice »[43], et donc un épisode central dans la généalogie du droit et de la politique moderne. Au cours du XVII^e^ siècle, la monarchie française est en train de se construire comme une forme absolue, centralisée et expansionniste de pouvoir. Cette redistribution du pouvoir

[38] S. Davidson, « Michel Foucault. Cérémonie, Théâtre, et Politique au XVIIe siècle », in A. Renaud (éd.) *Acta I : Proceedings of the Fourth Annual Conference on XVIIth Century French Literature*, Minneapolis, University of Minnesota, 1972, p. 22-23. Une traduction française a été publiée en annexe au cours au Collège de France de 1971-1972 (M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit.*, p. 235-241). Le texte anglais est disponible online : http://progressivegeographies.com/2013/10/10/foucaults-1972-lecture-at-minnesota-summary-now-available/.

[39] Cf. S. Davidson, « Michel Foucault. Cérémonie, Théâtre, et Politique au XVIIe siècle », in M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit.*, p. 237.

[40] Cf. M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit*., p. 7.

[41] Sur cette révolte, cf. M. Caillard, « Recherches sur les soulèvements populaires en Basse-Normandie (1620-1640) et spécialement sur la révolte des Nu-pieds », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 3, 1963 ; M. Foisil, *La révolte des Nu-Pieds et les révoltes normandes de 1639*, Paris, Puf, 1970 ; E. Le Roy Ladurie, « Madeleine Foisil, La révolte des Nu-pieds et les révoltes normandes de 1639 », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 3, 1973, p. 795 – 799 ; Y.M. Bercé, *Croquants et nu-pieds* [1974], Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

[42] M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit*., p. 3-109.

[43] *Ibid.*, p. 6.

demande un alourdissement de la pression fiscale, besoin qui s'accroit ensuite exponentiellement pendant la guerre de Trente Ans. En 1639, la révision des privilèges fiscaux en Normandie provoque la violente réaction des classes populaires, les plus pauvres et les plus atteintes par cette fiscalité accrue. Cinq mille rebelles attaquent à plusieurs reprises les officiers et les inspecteurs royaux, et une partie de la bourgeoisie et même de la noblesse locale s'unit ou de toute manière ne s'oppose pas directement à l'insurrection, dont le cœur était la ville de Rouen.

Or ce qui rend cette révolte particulièrement intéressante aux yeux de Foucault, c'est le fait que les insurgés ne se limitent pas à contester la politique souveraine. Il ne s'agit pas d'une simple revendication de droits. Les rebelles veulent se constituer en tant que pouvoir alternatif à celui de Louis XIII : se donner les signes et les prérogatives du pouvoir réel. De cet autre pouvoir, il est difficile d'esquisser un cadre précis, étant donné que les documents qui nous sont parvenus appartiennent presque intégralement à la partie adversaire. On sait que les Nu-pieds revendiquent le fait d'être d'extraction populaire, d'être les plus pauvres (à partir du nom même qu'ils se donnent ; ils se font appeler aussi « L'Armée de la Souffrance »). Ils affirment qu'ils ont été dépouillés par la politique royale et se battent parce qu'ils n'ont plus rien à perdre. Ils revendiquent aussi leur appartenance régionale, la défense des libertés de leur région contre le centralisme de la monarchie, qui veut les supprimer malgré la fidélité et la loyauté qu'ils ont toujours démontrées. Les rebelles se donnent surtout un chef, au sens rituel plutôt que militaire du terme : quelqu'un qui signe des ordres et des documents, les marque avec son sceau, les fait lire dans les églises et sur les places publiques. Or il est aujourd'hui démontré que ce personnage de chef (le mystérieux « Jean Nu-pieds ») n'existait pas, n'était qu'un nom pour une fonction anonyme. Il est donc clair que la question centrale passait à Rouen par les *signes* du pouvoir : il s'agissait de rassembler la révolte autour d'un centre – même vide –, et de l'authentifier en donnant à ce centre la forme du pouvoir légitime. C'est pour cela que les rebelles affirment parler « au nom du Roi ».

> Cette référence au Roi n'indiquait aucunement que les séditieux reconnaissaient les décisions du roi, ou invoquaient, par-delà ses commis, le pouvoir arbitral du roi. Cette invocation du Roi se référait au Roi comme substance du pouvoir, comme foyer d'émanation du pouvoir. Pour exercer le pouvoir il fallait l'emprunter au Roi, source du pouvoir, il fallait le prélever sur le « corps politique » du Roi. Ils ne se soumettaient pas au roi : ils s'en emparaient[44].

La réponse du cardinal de Richelieu est sans merci. L'armée royale, guidée d'abord par

[44] *Ibid.*, p. 29.

Jean de Gassion et puis par le chancelier Pierre Séguier, réprime la révolte par des exécutions de masse et l'introduction d'une sorte de « loi martiale ». En fait, la monarchie se comporte comme s'il s'agissait d'une lutte contre un ennemi extérieur, en refusant de reconnaître à l'insurrection des Nu-pieds le statut de guerre civile. À nouveau, le point essentiel est la *représentation* du pouvoir : non seulement le pouvoir des rebelles n'est aucunement légitime, ils ne parlent pas « au nom du roi », mais dans leur violence contre les légats du souverain, dans leur prétention de constituer un pouvoir alternatif ils ont agi comme des étrangers par rapport à la loi de France. Ils ont ainsi perdu le droit d'être jugés comme des sujets du roi, conformément à cette même loi. La répression est « la reconquête d'un pays devenu ennemi, puisqu'un autre pouvoir s'y exerçait »[45]. Cet épisode est donc très important aux yeux de Foucault, car non seulement il révèle les mécanismes et les forces de résistance à l'œuvre dans la constitution de la monarchie absolue – la phase de transition entre le pouvoir féodal et la naissance de l'état national moderne, mais il montre surtout la façon dont les pouvoirs en lutte dans cette transition doivent se *mettre en scène* pour se légitimer. L'affrontement entre rebelles et roi se joue au niveau des signes de la souveraineté : tout au long de la révolte, il est question des symboles du pouvoir. Les cérémonies de rétablissement du pouvoir souverain après la défaite des insurgés ont pour cela une importance capitale et marquent d'une façon minutieuse et stratégiquement élaborée la suprématie et l'absolue légitimité de la figure du roi dans le champ politique du XVII^e^ siècle. Tout le complexe cérémonial mis en place après la victoire armée est le déploiement visible des théories de la souveraineté et de l'autorité politique qui trouveront leur pleine réalisation dans l'absolutisme de Louis XIV.

Les historiens de la littérature ont cherché une transposition de la révolte des Nu-pieds dans la tragédie de *Cinna*, où Corneille réfléchit à travers la figure de l'empereur Auguste sur le pouvoir autocratique de son temps (la politique de Richelieu et Louis XIII), et sur la magnanimité que ce pouvoir demande pour mettre fin aux spirales de révolte, trahisons et violence[46]. Mais ce n'est pas dans cette pièce que le « *caractère théâtral* de ces évènements »[47]

---

[45] *Ibid.*, p. 31.

[46] « AUGUSTE

Ciel ! à qui voulez-vous désormais que je fie

Les secrets de mon âme, et le soin de ma vie ?

Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis

Si donnant des Sujets, il ôte les amis,

Si tel est le Destin des grandeurs souveraines

Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines,

Et si votre rigueur les condamne à chérir

se met en place, pour Foucault : il faut le chercher plutôt dans les cérémonies politiques elles-mêmes. Pour décrire ces cérémonies, Foucault choisit alors un schéma originel d'analyse, un *unicum* dans ses travaux. Il donne à sa description la forme d'une pièce théâtrale, d'une tragédie classique divisée en cinq actes[48].

> Acte I : La répression militaire (les massacres et les exécutions avant les cérémonies proprement dites de rétablissement du pouvoir royal) ;
> Acte II : Le Jugement dernier (la restauration de la justice ; comme la volonté du Roi représente la volonté de Dieu, la justice du Roi est la manifestation de la justice divine sur terre. Le Roi accomplit sur terre le Jugement dernier) ;
> Acte III : L'entrée du Chancelier Séguier dans Rouen, le jour de l'An 1640 (il vient représenter à la fois le pouvoir administratif et militaire ; un troisième corps politique apparaît donc, après les deux corps – naturel et politique – du Roi : le corps de l'État, de l'appareil étatique avec sa hiérarchie de fonctionnaires, l'armée et la justice) ;
> Acte IV : Deux gestes de Séguier après son entrée à Rouen (la suspension des organes de gouvernement de la cité, comme le Parlement et le conseil municipal, auxquels sont substitués d'autres corps politiques, d'autres « acteurs ») ;

Ceux que vous animez à les faire périr.

Pour elles rien n'est sûr, qui peut tout doit tout craindre. [...]

Qui pardonne aisément invite à l'offenser,

Punissons l'assassin, proscrivons les complices.

Mais quoi ! toujours du sang, et toujours des supplices !

Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter,

Je veux me faire craindre, et ne fais qu'irriter ;

Rome a pour ma ruine une Hydre trop fertile.

Une tête coupée en fait renaître mille,

Et le sang répandu de mille conjurés

Rend mes jours plus maudits, et non plus assurés. [...]

Ô Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu,

Ô rigoureux combat d'un cœur irrésolu

Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose,

D'un Prince malheureux ordonnez quelque chose.

Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner ?

Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner » ; P. Corneille, *Cinna, ou la clémence d'Auguste*, acte IV, scène II, Paris, T. Quinet, 1643 [in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1980, p. 948-949].

[47] Cf. S. Davidson, « Michel Foucault. Cérémonie, Théâtre, et Politique au XVIIe siècle », in M. Foucault, *Théories et institutions pénales*, *op. cit.*, p. 238.

[48] *Ibid.*, p. 238-241.

Acte V : La stratégie politique sous-jacente à ces actions (dénouer l'alliance politique entre les classes pauvres et les classes riches, en faisant jouer les intérêts économiques des deuxièmes contre les premières).

Au-delà des analyses historiques détaillées que Foucault mène à l'intérieur des cinq actes de la « pièce des Nu-pieds », il est important de pénétrer « la stratégie sous-jacente »[49] qui traverse la conférence foucaldienne de 1972 à l'Université de Minnesota. L'intérêt de Foucault pour les cérémonies du pouvoir n'est pas anodin, et il ne peut pas être réduit à une curiosité esthétique ou purement intellectuelle pour l'histoire culturelle. Il dit clairement au début de son intervention que son but serait une description plus générale des manifestations rituelles et cérémonielles du pouvoir de l'Antiquité classique jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, des *agoras* grecques et de Rome aux Révolutions qui ont changé le visage du monde occidental moderne. Foucault semble envisager, au début des années soixante-dix, une vaste « étude de la manière dont le pouvoir politique prend des formes visibles et théâtrales et s'imprime dans l'imaginaire et les conduites d'un peuple. Ce serait une véritable ethnographie des manifestations du pouvoir politique, une étude du système des marques du pouvoir dans la société »[50]. Or l'idée d'un pouvoir qui « s'imprime dans l'imaginaire et les conduites » d'un peuple est peut-être encore influencée par une conception idéologique du pouvoir, que Foucault rejettera par la suite. Mais l'exploration des rituels et des cérémonies du pouvoir est immédiatement une manière de se dissocier d'une analyse traditionnelle et purement juridique du pouvoir. Foucault voit dans le pouvoir non un ensemble de lois, institutions, décrets autoritaires, mais un *jeu théâtral* de forces ; non un simple champ de bataille, mais les scènes de ses expressions dramatiques. Même s'il ne reprendra pas par la suite l'idée de présenter une analyse historique sous forme d'une tragédie en cinq actes, il est important de repenser les analyses foucaldiennes du pouvoir dans le cadre de ce projet énoncé en 1972 d'une étude des manifestations théâtrales du pouvoir. Relire l'histoire du pouvoir à travers le théâtre, c'est une manière de faire émerger, en dessous du juridique, « le fondement de légitimité et de sens »[51] des multiples scènes politiques à travers l'histoire.

[49] *Ibid.*, p. 241.

[50] *Ibid.*, p. 237.

[51] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 210.

2. Le théâtre de la souveraineté

La théâtralité n'appartient pas aux seules sociétés du spectacle : c'est avant tout une dimension conceptuelle et politique qui permet de poser la question du pouvoir en évacuant les interrogations relatives à son essence, son origine et son substrat / sujet. C'est une forme d'analyse qui se concentre sur les relations plutôt que sur les lois, sur les mécanismes de constitution du droit plutôt que sur les droits éternels de l'individu ou de l'État. Mais il reste que le dispositif le plus proprement « spectaculaire » de pouvoir, que Foucault appelle la *souveraineté* et qu'il explore surtout dans ses formes classiques, entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle, permet d'une manière emblématique de construire une analyse politique portant sur les cérémonies et les rituels du pouvoir. On a déjà vu cette modalité de travail à l'œuvre dans le récit foucaldien de la révolte des Nu-pieds : l'« étiquette » du Grand-Siècle est l'expression publique, réglée jusqu'à ses plus minces détails, des valeurs scéniques, des représentations liées à l'exercice du pouvoir royal. La monarchie absolue se construit de manière affichée comme un grand plateau qui doit célébrer les fastes du personnage et du corps du roi. Il est donc important d'explorer de plus près les mises en scène propres à la politique de souveraineté. On verra que le rapport à la tragédie classique est un élément essentiel pour comprendre les techniques de pouvoir de la royauté et de l'État moderne naissant, et donc un vecteur important de critique de ces mêmes formes étatiques souveraines (encore aujourd'hui réactivées, sous certains aspects, dans le discours politique). « L'acteur traditionnel a une antique complicité avec les princes et les rois [...]. Le pouvoir propre du théâtre n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans le théâtre, même si c'est une représentation critique »[1]. Les hypothèses présentées à travers l'analyse foucaldienne d'*Œdipe roi* trouvent dans le théâtre classique un point de relais et de confirmation : sans construire ni une théorie systématique ni une généalogie de la tragédie (comme le dit très bien Andrew Cutrofello dans l'un des rares articles sur la question du théâtre chez Foucault, « Foucault on tragedy »[2]), Foucault donne vie dans ses cours et ses écrits à une véritable *politique de la tragédie*.

Pour comprendre ce point, il faut d'abord parcourir le discours foucaldien sur le paradigme de souveraineté – une souveraineté qui n'est donc pas une notion universelle pour penser le pouvoir en Occident mais une forme politique qui a une histoire bien précise. L'un des lieux principaux où cette notion se définit est le texte de 1975 *Surveiller et punir*, qui porte sur la généalogie de la prison comme modalité punitive. Le premier des trois grands paradigmes

[1] G. Deleuze, *Un manifeste de moins*, in C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions*. *Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, *op. cit*., p. 93.

[2] A. Cutrofello, « Foucault on tragedy », art. cit.

pénaux que Foucault décrit dans *Surveiller et punir*, le *supplice*[3], met en effet en lumière la forme de pouvoir dont il est à la fois la condition d'existence et l'effet : le pouvoir souverain à l'âge médiéval et classique. Ce lien entre souveraineté et supplice se comprend au niveau des *corps politiques* mobilisés. Les descriptions des supplices fournies par Foucault, à partir de la scène de l'écartèlement du parricide Damiens en ouverture du texte de 1975, nous montrent d'une façon hautement dramatique (sans doute troublante pour la sensibilité du lecteur contemporain) un châtiment qui ne vise pas seulement le corps du condamné pour en restreindre les libertés et les droits, mais qui doit être inscrit sur ce corps, marqué au profond de sa chair et sanctionné par l'évidence et l'atrocité des souffrances physiques. Foucault peut bien jouer sur la fantaisie punitive des législateurs de l'Ancien Régime : les archives nous restituent une panoplie de supplices (roue, pendaison, fouet, égorgement, bûcher, pilori, tenaille, amputations, éviscérations etc.) qui semblerait tout à fait confirmer la réaction instinctive de condamnation morale de notre passé pénal, simple expression d'une époque de cruauté sauvage. Dans l'atrocité du supplice il est pourtant question d'autre chose que d'une inhumanité barbare. Le corps supplicié est l'élément d'un jeu politique très important, depuis lequel le pouvoir royal est appelé à reconstituer le *corps de la souveraineté* que le délit a blessé. Tout crime est considéré une attaque directe au corps du souverain ; le châtiment devient par conséquent une forme de vengeance « à la fois personnelle et publique, puisque dans la loi la force physico-politique du souverain se trouve en quelque sorte présente »[4]. La justice est faite pour effrayer : pour rendre visible à tous, sur le corps du condamné, la force démesurée du souverain au fondement de la loi. C'est la manifestation de la puissance physique du roi, de sa supériorité guerrière qui « s'empare du corps du condamné pour le montrer marqué, vaincu, brisé »[5]. Le supplice est presque un triomphe militaire sur un risque de guerre civile, pour la gloire du roi – comme les exécutions ordonnées par Séguier à Rouen après la révolte de 1639. Il faut que le supplice fasse éclater « la réalité de sur-corps »[6] du pouvoir royal (en réalité mis constamment en danger par les soulèvements populaires et les « frondes » des nobles et des parlements, et pour cela obligé de répondre aux offenses dans une réactivation perpétuelle de vengeance). Les supplices relèvent de la symbolique supérieure d'un *corps-à-corps* dissymétrique.

[3] Les deux autres sont la peine comme production d'utilité sociale et la prison.

[4] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 59.

[5] *Ibid.*, p. 60. La destruction du corps supplicié est une conséquence admise et logique. « Un corps effacé, réduit en poussière et jeté au vent, un corps détruit pièce à pièce par l'infini pouvoir souverain constitue la limite non seulement idéale mais réelle du châtiment » ; *ibid*., p. 62.

[6] *Ibid.*, p. 69.

Dans son cours au Collège de France prononcé en 1976, *Il faut défendre la société*[7], Foucault évoque une image fameuse : le frontispice du *Léviathan* de Hobbes, imaginé par Abraham Bosse pour la « head edition » de 1651[8]. L'État souverain s'y trouve représenté comme ce corps englobant la multiplicité des sujets, tous compris dans son ventre. Émergent une tête couronnée et deux bras tenant la croix et l'épée. La très ancienne conception de l'État comme corps de la société toute entière, dont le souverain serait la tête, la force capable de coaguler des éléments disparates dans une volonté et un corps uniques (une image remontant à l'Antiquité gréco-romaine, et en premier instance au Platon du *Phèdre*, des *Lois*, de *La République*), est réélaborée et transformée en symbole des monarchies absolues du XVII^e^ siècle. « Forme capitale du pouvoir »[9] : une royauté « au cœur, ou plutôt à la tête de l'État » ; « l'âme du Léviathan »[10]. La souveraineté est en première instance un corps, et un corps bien réel du point de vue politique : le corps du roi[11], à la fois naturel et symbolique, à même d'incarner la puissance et la légitimité du pouvoir royal. La France comme Nation s'affirme, entre le Moyen Âge et l'âge classique, à travers un processus de rassemblement, de coagulation autour du corps du roi. Avant de se déterminer comme statut juridique, le roi est un corps, et même le seul corps authentiquement vivant. C'est par lui que sont mis en mouvement les mécanismes du pouvoir, parmi lesquels le droit public, le complexe édifice juridico-institutionnel qui découle de la souveraineté.

Il serait impossible de ne pas citer ici les analyses de Kantorowicz. Son célèbre ouvrage *Les deux corps du roi*[12] (traduit en français seulement en 1989) est en effet convoqué dans l'introduction même de *Surveiller et punir*[13]. Foucault est l'un des premiers en France à se référer à la pensée de l'historien allemand. Dans son étude de la monarchie anglaise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Kantorowicz parle explicitement du roi dans les termes d'un corps double, qui n'est pas simplement réductible à la métaphore organiciste de l'État, le souverain étant à la fois un individu parmi les autres et le chef de l'ensemble des individus. Selon une « fiction

[7] Cf. M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 26, 30.

[8] T. Hobbes, *Léviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile* [1651], trad. F. Tricaud, Paris, Sirey, 1971.

[9] M. Foucault, *La société punitive*, *op. cit.*, p. 231.

[10] M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 26.

[11] Cf. G. Vigarello, « Le corps du roi », in *Histoire du corps*, vol. 1 (« De la Renaissance aux Lumières »), Paris, Éd. du Seuil, 2005, p. 387-409. « Dans une société comme celle du XVII^e^ siècle, le corps du roi, ce n'était pas une métaphore, mais une réalité politique : sa présence physique était nécessaire au fonctionnement de la monarchie » ; M. Foucault, « Pouvoir et corps », art. cit., p. 1622.

[12] E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge* [1957], trad. J. Ph. et N. Genet, Paris, Gallimard, 1989 [« Quarto », 2000].

[13] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 37.

physiologique »[14] qui n'a pas d'équivalent dans la pensée ancienne ou médiévale, les juristes élisabéthains[15] mettent au point un paradigme tout à fait original, selon lequel le roi a véritablement *deux corps* : un corps mortel, humain, destiné à naître et à mourir, et un corps politique immortel et surnaturel, un « sur-corps »[16], dépourvu de toute faiblesse et de toute imperfection, qui coïncide avec l'essence même du royaume et garantit la continuité de l'institution monarchique. Une dualité effective, dont Kantorowicz retrouve les origines dans la théologie chrétienne et la nature double du Christ, et qui donne vie à toute une iconographie, une série de rituels et de cérémonies du pouvoir, de théories politiques et de procédures juridiques spécifiques pivotant autour du corps politique du souverain.

En sanctionnant scéniquement ce dualisme physique, Kantorowicz propose une double voie d'accès à la thématique du corps double du roi. Si les *Reports* du juriste Plowden pointent l'incommensurabilité du corps politique au corps naturel, c'est Shakespeare qui « a rendu cette métaphore immortelle », en en faisant « non seulement le symbole, mais la réelle substance et essence » d'une de ses pièces les plus importantes : le *Richard II*. « *La Tragédie du roi Richard II* est la tragédie des Deux Corps du Roi »[17]. Shakespeare exprime en poésie ce que les mythologies et les fictions du droit ne pouvaient pas dire : la limite du double corps royal, ce qui advient au moment de la scission, la tragédie de la réduction du souverain au seul corps mortel, la perte de la royauté. Shakespeare révèle la vérité tragique du corps double du Roi : cette dualité est toujours passible d'écraser la personne humaine du roi, en rejetant la finitude de son corps et en transférant sa fonction ailleurs. Le Roi peut se transformer en son opposé – parjure, fou ou bouffon –, et devenir ainsi, après avoir perdu sa dignité royale, quelque chose de moins même qu'un simple corps naturel. Un « roi de neige »[18], comme le dit Richard II. *Deus absconditus*, Christ martyrisé sur la croix.

> O dure condition, jumelle de la grandeur ! Être en butte au murmure du premier sot venu qui n'a de sentiment que pour ses propres souffrances ! Que de bonheur infinis auxquels doivent renoncer

[14] E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, *op. cit.*, p. 654.

[15] Kantorowicz trouve la première formulation de ce concept dans les textes du juriste Edmund Plowden, recueillis en : *Les Comentaries ou les Reportes*, London, in aedibus R. Totelli, 1571.

[16] E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, *op. cit.*, p. 654.

[17] *Ibid*., p. 674. Cf. W. Shakespeare, *Richard II* [1597], trad. G. Lambin, Paris, Les Belles Lettres, 1965 [« Classiques en poche », 2005].

[18] W. Shakespeare, *Richard II*, *op. cit*., acte IV, scène I, p. 157.

les rois et dont jouissent les particuliers ! […] Et qu'es-tu, ô majesté idole ! quelle sorte de divinité es-tu, toi qui souffres plus de douleurs mortelles que tes adorateurs ?[19]

Lorsque l'unité des deux corps, lorsque sa fiction juridique disparaît, elle est remplacée par un corps qui non seulement peut mourir mais subit la chute et la mort plus cruellement, plus douloureusement que les autres[20]. Le *Richard II* de Shakespeare montre un souverain dépouillé de son vivant de son caractère sacré, un souverain contraint à abdiquer, emprisonné et assassiné. C'est donc un véritable drame politique autour de la séparation violente des deux corps du roi – et ce n'est pas par hasard que les rois d'Angleterre, de Élisabeth I à Charles II après la Restauration, ne l'aimèrent point et allèrent jusqu'à en interdire la représentation[21]. Les mots du roi Richard au moment de son abdication forcée sont poignants, marquant un véritable « rite inversé, un rite de dégradation et une longue cérémonie douloureuse dans laquelle l'ordre du couronnement est inversé »[22] :

Regarde bien comment je me défais moi-même ;
J'enlève de mon front ce fardeau puis le donne ;
J'enlève de ma main ce sceptre qui l'encombre ;
J'enlève de mon cœur son orgueil souverain ;
De mes larmes je lave et j'efface mon baume ;
De mes mains j'abandonne et transmets ma couronne ;
De ma langue renie un office sacré ;
De mon souffle libère hommagers de serment ;
J'abjure toute pompe et toute majesté ;
Je livre mes manoirs, mes revenus, mes rentes ;
J'annule mes décrets, mes actes, mes statuts ;
Que Dieu pardonne à qui se parjure envers moi ! […]
Ah ! jour infortuné !

[19] W. Shakespeare, *Henri V* [1600], trad. F.V. Hugo, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 802.

[20] « Non seulement l'humanité du roi l'emporte sur la divinité de la Couronne et la mortalité sur l'immortalité ; mais, pis encore, l'essence de la royauté elle-même semble avoir changé » ; E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, *op. cit.*, p. 677.

[21] Il est connu que le comte d'Essex Robert Devereux, en 1601, à la veille de son attentat raté contre la reine Élisabeth I, fit donner une représentation spéciale de *Richard II* au théâtre du Globe, pour ses partisans et le peuple de Londres. Cette représentation fut discutée dans les détails au cours de son procès. On raconte que la reine, peu de temps après l'exécution de son adversaire, s'exclama : « Je suis Richard II ; ne comprenez-vous pas cela ? » (Cf. J.D. Wilson, « Introduction », in *King Richard II*, *The Works of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939 [1961], p. XXX-XXXIV).

[22] E. Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, *op. cit.*, p. 683. Cf. W. Pater, *Appreciations*, London-New York, Macmillan and Co, 1889, p. 202-210.

Après avoir franchi de si nombreux hivers,
Ne pas même savoir de quel nom m'appeler !
O que ne suis-je un roi pour rire, un roi de neige,
Pour qu'à l'ardeur de ce soleil de Bolingbroke
Je fonde et me dissolve en gouttelettes d'eau[23].

Il est étonnant de constater à quel point l'interprétation de la tragédie shakespearienne par Kantorowicz a été reprise par Foucault au sein de sa lecture du pouvoir souverain. Le problème de Shakespeare est le « problème de l'infamie de la souveraineté, ce problème du souverain disqualifié […] ; et toute la série des tragédies des rois pose précisément ce problème »[24]. Les tragédies "historiques" shakespeariennes s'acharnent, affirme toujours Foucault, « sur cette espèce de blessure répétée que porte *le corps de la royauté*, dès lors qu'il y a mort violente des rois et avènement des souverains illégitimes »[25]. Une reprise presque littérale de l'argumentation de Kantorowicz. De « Richard III[26] menacé de tomber sous la puissance d'un autre souverain » au « roi Lear dépouillé de sa souveraineté et errant à travers le monde dans la solitude, la misère et la folie »[27], Shakespeare écrit des tragédies « du droit et du roi, essentiellement centrées sur les problèmes de l'usurpateur et de la déchéance, de l'assassinat des rois, et de cette naissance d'un être nouveau que constitue le couronnement d'un roi »[28]. Il fait émerger le moment critique pour toute souveraineté qui coïncide avec la mort ou la déposition d'un roi (en particulier si cette déchéance a été violente), et donc avec le passage de la fonction souveraine à un autre corps. Foucault fait de Shakespeare, de la *tragédie classique* en général, l'emblème artistique et l'élément d'interrogation le plus puissant et riche du paradigme politique de souveraineté[29]. Les drames shakespeariens, ainsi que les pièces de Corneille et Racine en France, sont pour Foucault des espaces de problématisation de ce nouveau pouvoir et de cette Loi publique que le droit

[23] Shakespeare, *Richard II*, *op. cit.*, acte IV, scène I, p. 153, 157.

[24] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 13.

[25] M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 155 ; nous soulignons.

[26] Foucault parle bien du *Richard III* de Shakespeare et non pas du *Richard II*, la pièce citée par Kantorowicz. Il est impossible de dire si cette différence est voulue ou s'il s'agit d'une erreur de transcription. Le *Richard III* aussi met en scène une souveraineté violente et menacée, vouée à se perdre elle-même dans l'abîme de cruauté dont elle est née. Carmelo Bene publiera en 1979 une réélaboration moderne du *Richard III*, suivie d'un commentaire de Gilles Deleuze (C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions. Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, *op. cit.*).

[27] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 23.

[28] M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 155.

[29] Une autre et très intéressante reprise contemporaine de Shakespeare, à faire interférer avec la lecture foucaldienne, est celle d'un philosophe proche de Foucault, Stanley Cavell : cf. S. Cavell, *Dire et vouloir dire* [1969], trad. S. Laugier. C. Fournier, Paris, Les Éd. du Cerf, 2009 ; Id. *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1979], trad. S. Laugier, N. Balso, Paris, Éd. du Seuil, 1996 ; Id., *Le déni de savoir : dans six pièces de Shakespeare* [1987], trad. J.P. Marquelot, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

étatique était en train, entre le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle, d'établir. Comme chez Kantorowicz, les tragédies forment le double critique du discours des juristes, une reprise des discussions de droit public liées à la formation et à l'établissement d'un pouvoir monarchique à travers le corps du roi[30].

Droit et tragédie : l'un est l'instance de questionnement de l'autre. D'une part le pouvoir souverain se déploie de plus en plus à travers des rituels théâtraux, de grandes cérémonies de la royauté (couronnements, mariages, funérailles, mais aussi tout le complexe et subtil cérémonial de cour) ; d'autre part le théâtre explore le point limite de la souveraineté : le *coup d'État*, le moment où l'unité des deux corps du roi vacille de manière redoutable. La politique comme théâtre trouve son envers dans le théâtre politique, le théâtre comme lieu de la représentation politique. La dramatisation du coup d'État est en particulier le double tragique de la Raison d'État comme nouveau concept juridique et politique élaboré aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Le théâtre de Shakespeare, Corneille, Racine « s'organise autour de la représentation de cette Raison d'État sous sa forme dramatique, intense et violente du coup d'État »[31]. *Andromaque*, *Athalie*, *Bérénice*, ce sont pour Foucault des tragédies de la Raison et du coup d'État. L'amour non réciproque d'Oreste et Hermione les conduit à l'assassinat du roi Pyrrhus, à la mort et à la folie[32]. Athalie, reine superbe, idolâtre et usurpatrice, n'arrive pas à légitimer son trône, est trahie et exécutée au nom de la vraie religion juive[33]. Titus doit se plier à la volonté de Rome et sacrifier l'amour de sa

---

[30] Peu importe que Kantorowicz délimite très nettement la conception du double corps du roi à la monarchie *anglaise* du XVII^e^ siècle (c'est la particularité du Parlement d'Angleterre, incarnation instituée et effective – en chair et en os, on pourrait dire –, du corps immortel du roi, qui en permet l'élaboration). Rabattre le discours de la souveraineté sur le schéma du corps double n'intéresse pas Foucault, mais il comprend très vite la force euristique des concepts-*fictions* de Kantorowicz pour étudier les rituels et les mécanismes de fondation juridique du pouvoir souverain. Par ailleurs, l'image du double corps est devenue après Kantorowicz une sorte d'emblème du pouvoir royal, très exploité aussi au sein des analyses de la monarchie absolue française Cf. à titre d'exemple : R. E. Giesey, *Le Roi ne meurt jamais : les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, trad. D. Ebnöther, Paris, Flammarion, 1987 ; L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éd. de Minuit, 1981 ; J.M. Apostolidès, *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éd. de Minuit, 1981 ; M. Gauchet, « Des deux corps du roi au pouvoir sans corps. Christianisme et politique », in *Le Débat*, n° 14, juillet-août 1981, p. 133-157, et n° 15, septembre-octobre 1981, p. 147-168 ; A. Boureau, *Le Simple corps du roi : l'impossible sacralité des souverains français, XV^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Éd. de Paris, 1988.

[31] M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*, *op. cit.*, p. 271.

[32] « ORESTE.

[…] Vous voulez par mes mains renverser un empire ;

Vous voulez qu'un roi meure, et pour son châtiment

Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment !

Aux yeux de tout son peuple, il faut que je l'opprime ! […]

Cette nuit je vous sers, cette nuit je l'attaque » ; J. Racine, *Andromaque*, in *Théâtre complet*, *op. cit*., acte IV, scène III, p. 270.

[33] « JOAD.

[…] L'impie Achab détruit, et de son sang trempé

vie, la reine Bérénice, à ses devoirs de souverain[34]. S'affirme une nouvelle conception tragique de l'espace politique.

> À l'époque où la nature s'est dédramatisée, s'est libérée de l'événement, s'est affranchie du tragique, je crois que dans l'ordre politique quelque chose d'autre se passe, quelque chose d'inverse. […] En même temps que naît la raison d'État, naît, je crois, un certain tragique de l'histoire qui n'a plus rien à voir avec la déploration du présent ou du passé, avec le lamento des chroniques […], un tragique de l'histoire qui est lié à la pratique politique elle-même, et le coup d'État, c'est en quelque sorte la mise en œuvre de ce tragique sur une scène qui est le réel lui-même[35].

On pourrait multiplier les exemples classiques de ce tragique de l'histoire et de la politique mis en scène au théâtre. Prenons l'*Œdipe* de Corneille[36], actualisation de la tragédie

---

Le champ que par le meurtre il avait usurpé ;

Près de ce champ fatal Jézabel immolée,

Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,

Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,

Et de son corps hideux les membres déchirés » ; J. Racine, *Athalie*, acte I, scène I, Paris, D. Thierry, 1691 [in *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1005].

[34] « TITUS.

[…] Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre,

Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner,

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner » ; J. Racine, *Bérénice*, acte IV, scène V, Paris, C. Barbin, 1671 [in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 531].

[35] M. Foucault, *Sécurité, territoire, population*, *op. cit.*, p. 272.

[36] « ŒDIPE.

Si je suis Roi, Cléante, et que me croit-il être ?

Cet Amant de Dircé déjà me parle en maître,

Vois, vois ce qu'il ferait s'il était son époux.

CLÉANTE.

Seigneur, vous avez lieu d'en être un peu jaloux,

Cette Princesse est fière et comme sa naissance

Croit avoir quelque droit à la toute-puissance,

Tout est au-dessous d'elle, à moins que de régner,

Et sans doute qu'Hémon s'en verra dédaigner.

ŒDIPE.

Le sang a peu de droits dans le sexe imbécile,

Mais c'est un grand prétexte à troubler une ville,

Et lorsqu'un tel orgueil se fait un fort appui,

ancienne de la souveraineté où le roi, avant même que son trône soit rendu illégitime par le secret terrible de sa naissance, se bat pour garder un pouvoir contesté par la fille de Laïos et Jocaste, Dircé, qui ne sait pas qu'Œdipe est son frère et le considère comme un étranger usurpateur. Prenons le *Cinna*, où l'empereur Auguste se trouve confronté à la réalité tragique de la faiblesse du pouvoir absolu, mis perpétuellement en danger par les envies, les désirs de vengeance, les complots.

AUGUSTE
Octave, n'attends plus le coup d'un nouveau Brute,
Meurs, et dérobe-lui la gloire de ta chute,
Meurs, tu ferais pour vivre un lâche et vain effort
Si tant de gens de cœur font des vœux pour ta mort,
Et si tout ce que Rome a d'illustre jeunesse
Pour te faire périr tour à tour s'intéresse :
Meurs, puisque c'est un mal que tu ne peux guérir,
Meurs enfin, puisqu'il faut, ou tout perdre, ou mourir[37].

Prenons le *Britannicus* de Racine, qui raconte le moment où le gouvernement modéré du jeune prince Néron vire au despotisme et à la violence. Épris d'un amour morbide pour la fiancée de son frère adoptif Britannicus, Néron est prêt à tout pour l'avoir, allant jusqu'à assassiner son rival et sa mère Agrippine, dont l'ambition faisait encore barrage aux désirs effrénés de son fils. « Las de se faire aimer, il veut se faire craindre »[38]. La royauté glisse dans son ombre noire : la tyrannie, un pouvoir autocratique qui trouve dans le déchirement des passions son point d'effondrement[39].

Le Roi le plus puissant doit tout craindre de lui.
Toi qui né dans Argos, et nourri dans Mycènes,
Peux être mal instruit de nos secrètes haines,
Vois-les jusqu'en leur source, et juge entre elle et moi
Si je règne sans titre, et si j'agis en Roi » ; P. Corneille, *Œdipe*, acte I, scène III, Paris, A. Courbé et G. de Luyne, 1659 [in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1987, p. 30].

[37] P. Corneille, *Cinna, ou la clémence d'Auguste*, acte IV, scène II, *op. cit*., p. 949.

[38] Racine, *Britannicus,* acte I, scène I, Paris, impr. de F. Locquin, 1669 [in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 391].

[39] « BRITANNICUS
Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,
Les emprisonnements, le rapt et le divorce ?

C'est vrai que dans la tragédie française classique, par rapport au théâtre de Shakespeare, il est beaucoup plus question des rois antiques que des rois de l'histoire présente, des rois du passage du Moyen Age à la monarchie moderne. Mais il ne s'agit pas seulement pour Foucault d'un refuge fictif dans l'Antiquité, pour des raisons de prudence politique. En fait, le pouvoir monarchique en France au XVII^e^ siècle prend comme axes de références *juridiques* précisément l'Antiquité, d'un côté (« c'est substantiellement et juridiquement la même monarchie que l'on trouve chez Auguste ou Néron, à la limite chez Pyrrhus et puis chez Louis XIV »[40]), le cérémoniel de la cour de l'autre côté, son « théâtre de la galanterie et de l'intrigue » comme « leçon de droit public »[41] sur la royauté, comme requalification souveraine chaque jour recommencée d'un individu – le roi – et de sa vie quotidienne. La tragédie classique (Racine en particulier) explore précisément ces deux thèmes composant les pistes de réflexion juridique sur le pouvoir royal : le despotisme ancien et les cérémoniaux, les trames et les complots de la cour. Elle joue sur les bords de ce nouveau pouvoir absolu en train de naître, sur les limites du corps double et surpuissant du souverain. Elle montre le côté obscur, violent, effrayant de la puissance d'affirmation universelle de la Loi publique, et révèle le point où le souverain « se décompose peu à peu en homme de passion, en homme de colère, en homme de vengeance, en homme d'amour, d'inceste, etc. ». La « mort et résurrection du corps du roi dans le cœur du monarque » : c'est là « le problème *juridique*, beaucoup plus que psychologique, qui est posé par la tragédie racinienne »[42].

Restons sur cette question-clé de la souveraineté déchue, au centre des problèmes de droit public à l'âge classique. Le personnage tragique du roi infâme est en fait aussi utilisé par Foucault pour reconstruire *dramatiquement* le passage d'une société de spectacle à une société de surveillance. Au début du *Pouvoir psychiatrique*[43], le cours que Foucault tient au Collège de France en 1973-1974, Foucault décrit ce qu'il considère comme une des scènes fondatrices de la science psychiatrique, qui est surtout à ses yeux l'affirmation d'un nouveau pouvoir contre le pouvoir souverain. C'est une scène qui « n'a pas manqué d'avoir une espèce de force, de prestance plastique, dans la mesure où, non pas à l'époque où elle s'est passée – elle se situe en

---

NÉRON

Rome ne porte point ses regards curieux

Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux.

Imitez son respect » ; *ibid.*, acte III, scène VIII, p. 435.

[40] M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 156.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibid.*, p. 157 ; nous soulignons.

[43] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 21-39.

1788 –, mais à l'époque où elle a été connue en France […], c'était devenu, disons, une certaine habitude chez les rois de perdre la tête »[44]… C'est une scène d'un roi perdant sa tête, la scène d'une souveraineté folle : la description faite par Pinel (qui reprend Willis[45]) du traitement de la folie du roi d'Angleterre George III. Ce roi fou est clairement dépouillé de tout signe de sa royauté : interné dans une cellule recouverte de matelas, immergé dans une solitude totale et silencieuse, surveillé en permanence par ses mêmes serviteurs, il est réduit à une pure matérialité corporelle. Il est l'otage d'un nouveau « pouvoir anonyme multiple, blafard, sans couleur »[46] : le pouvoir de la *discipline*. Ce nouveau pouvoir a une visibilité propre, des jeux de regards qui se construisent et se révèlent par opposition au spectacle de la souveraineté.

> Alors que le pouvoir souverain se manifeste essentiellement par les symboles de la force fulgurante de l'individu qui le détient, le pouvoir disciplinaire, lui, est un pouvoir discret, reparti : c'est un pouvoir qui fonctionne en réseau et dont la visibilité ne se trouve que dans la docilité et la soumission de ceux sur qui, en silence, il s'exerce[47]

Foucault s'arrête longuement sur les détails de « l'iconographie » de cette scène du roi fou, en voyant dans sa « force plastique »[48] l'expression vive et concrète de la transition en acte entre deux modalités différentes de pouvoir. La scène racontée par Pinel est en effet une véritable cérémonie de destitution : la royauté devenue folle perd son statut et sa puissance. Mais il s'agit d'une déposition très différente, selon Foucault, de la chute des rois shakespeariens. Georges III n'est pas le roi Lear : c'est simplement un corps obscur, et non un corps qui a perdu la lumière absolue. C'est bien un corps déchu, mais un corps rendu docile, non un corps « ensauvagé » et errant, l'énormité de sa disgrâce formant comme le double de son pouvoir d'autrefois et le condamnant à un perpétuel exil. Le corps de Georges III est un corps qu'on veut maîtriser, dompter : un corps nu sans aucune grandeur tragique, soumis à un pouvoir venant d'ailleurs. Les signes visibles de la puissance royale – le sceptre, la couronne, l'épée, ont été substitués par des viles paillasses qui enferment le roi dans sa cellule. La folie de Georges III raconte alors une victoire : le triomphe des tactiques du pouvoir disciplinaire sur le modèle

[44] *Ibid.*, p. 21.

[45] Sir Francis Willis, médecin, est appelé en 1788 à Londres, dans le cadre d'une commission parlementaire, pour se prononcer sur l'état mental du roi Georges III ; il le soigne jusqu'à sa guérison en 1789. L'épisode est raconté in Ph. Pinel, « Observation sur le régime moral qui est le plus propre à rétablir, dans certains cas, la raison égarée des monarques » ; *Gazette de Santé*, n° 4, 1789, p. 33-35 ; repris in J. Postel, *Genèse de la psychiatrie. Les premiers écrits psychiatriques de Philippe Pinel*, Paris, Le Sychomore, 1981, p. 192-196.

[46] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 23.

[47] *Ibid.*, p. 23-24.

[48] *Ibid.*, p. 23.

politique de la souveraineté. La visibilité s'exerce toujours sur le roi mais pour en faire un objet de surveillance et d'examen, non pas pour faire éclater la puissance de son « sur-corps » royal. « Passage d'un pouvoir souverain, qui a été décapité par la folie qui s'est emparée de la tête du roi et a été découronné par cette espèce de cérémonie qui indique au roi qu'il n'est plus souverain, à un pouvoir autre »[49].

Foucault retrace dans cette scène primitive de la psychiatrie moderne au moins trois éléments de renversement iconographique du pouvoir souverain. D'abord, la position et le rôle réciproques du roi et de ses serviteurs. Il y avait pour Foucault deux grandes formes de représentation de la grandeur souveraine dans l'iconographie traditionnelle de la souveraineté : le roi-Hercule ou Arès d'un côté, le roi guerrier en armes, écrasant ses ennemis dans sa toute-puissance physique ; le roi « Soleil » de l'autre côté, le roi montré dans sa fonction sereine d'incarnation de la Loi, avec son hermine, son sceptre, son globe, sa couronne, entouré par ses sujets obéissants et reconnaissants. Les serviteurs pouvaient donc être représentés à la fois comme les adversaires du roi vaincus et réduits en esclavage, ou comme les sujets qui reconnaissent la divinité souveraine, sa fonction d'unité (ordre et paix pour le royaume), et se soumettent donc naturellement et silencieusement à sa volonté. Or dans la scène du traitement de la folie de Georges III, les positions du roi et des serviteurs s'inversent. La force, à la fois calme et « herculéenne », appartient aux corps des serviteurs, qui obéissent à leur tour à un pouvoir supérieur, anonyme et invisible (le psychiatre, l'institution asilaire), mais montrent toute leur supériorité par rapport au corps enchaîné, brisé et soumis du roi. Et ce roi n'a pour soi comme moyen de résistance que la rage primitive de son corps, ses propres excréments qu'il jette à la face de ses surveillants, en répétant inconsciemment le geste qui appartenait autrefois à la populace en révolte (jeter au roi de la boue, des cailloux et des ordures). Le renversement de la fonction souveraine est complet : d'une part, « la force sauvage du roi, qui est redevenu la bête humaine » ; d'autre part, et en face d'elle, « la force retenue, disciplinée, sereine, des serviteurs »[50]. « Ces pages muets, musclés, somptueux, à la fois obéissants et tout-puissants » sont le « visage même »[51] de la discipline.

Un pouvoir spectaculaire s'évanouit, un nouveau pouvoir blafard surgit. Et pourtant, Foucault *met en scène* ce changement. Il choisit de rendre concrètement visible le conflit entre deux paradigmes de pouvoir : il retrace « le décor de la scène »[52] de la naissance des disciplines

[49] *Ibidem*. Cf. A. Adnès, *Shakespeare et la folie. Étude médico-psychologique*, Paris, Maloine, 1935.

[50] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.*, p. 25.

[51] *Ibidem*.

[52] *Ibid.*, p. 26.

à travers un épisode emblématique et les jeux de renversement iconographique qu'il mobilise. De la même manière dont dans *Surveiller et punir* la déscription de l'atrocité du supplice de Damiens en ouverture est *scéniquement* opposée au récit gris et sans éclat des maisons de correction disciplinaires[53], Foucault montre en 1973 l'affirmation d'une forme nouvelle de pouvoir dans le champ de la médecine et des sciences humaines à travers l'opposition visuelle et dramatique entre le roi tout-puissant de la souveraineté éclatante et le spectacle d'un roi assujetti et discipliné. La scène du roi Georges III est ainsi un exemple de la manière dont la théâtralité demeure un élément de la conceptualité et du style de Foucault au-delà de ses analyses des spectacles de la royauté dans les textes tragiques. Le théâtre, la mise en scène, permet de montrer la lutte, le caractère relationnel et immanent des jeux de pouvoir. Il désamorce le cadre juridico-institutionnel pour faire place aux rites, aux symboles, aux combats qui forment le visage réel du pouvoir. Il est donc convoqué de préférence là où des tensions se produisent, un passage s'opère, où notre histoire nous dévoile un écheveau problématique – et c'est pour cela que la dimension dramatique est si importante pour comprendre Foucault : elle descend jusqu'au cœur battant de ses analyses, jusqu'à son âme critique.

Il faudra continuer à explorer quels seraient les autres concepts que Foucault a laissés en héritage pour penser théâtralement des paradigmes politiques en dehors du pouvoir souverain. Mais avant de terminer cette analyse du théâtre de la souveraineté, nous voudrions revenir une dernière fois à Shakespeare, le dramaturge par excellence de la royauté moderne. Nous souhaitons proposer une lecture transversale, à travers les textes foucaldiens, de la tragédie shakespearienne la plus citée par Foucault : *Le roi Lear*[54]. En retraçant les différentes reprises foucaldiennes de cette pièce, il est en fait possible d'élargir notre champ d'étude et d'avancer l'hypothèse que Shakespeare n'est pas seulement pour Foucault l'auteur d'une mise en scène de la politique des rois : il est présent dans ses travaux depuis *Histoire de la folie* jusqu'au *Courage de la vérité* et lui permet – tragédie des passions par excellence – d'aborder des thèmes capitaux comme : le rapport entre folie et vérité ; la relation entre l'affirmation d'une parole de vérité et la pratique politique ; la possibilité de lier la question de la folie au problème du pouvoir, et notamment à la perte et à l'abjection de la souveraineté. Figure du fou tragique, du roi omnipuissant et puis destitué, du parrèsiaste violent et grossier – le roi cynique méconnu qui

[53] Cf. M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 9-13.

[54] W. Shakespeare, *Le Roi Lear* [*King Lear*, jouée à la cour le 26 décembre 1606, parue d'abord en 1608, puis dans une version remaniée en 1623], trad. A. Robin, Paris, Flammarion, 1995 [2014]. Cf. A. Hiscock, L. Hopkins (éd.), King Lear *: a critical guide*, London-New York, Continuum, 2011 ; D. Lemonnier-Texier, G. Winter (éd.), *Lectures du* Roi Lear *de William Shakespeare*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

« fait tout le chemin de la grandeur à la nudité, de la civilité à l'animalité »[55] –, *Le roi Lear* accompagne tout au long la réflexion foucaldienne. Comme c'était le cas pour Sophocle, comme ce sera le cas pour Euripide, le théâtre de Shakespeare est un noyau dense de questionnements au sein de la philosophie de Foucault, rendus visibles sur la scène de l'histoire.

Il est important de rappeler brièvement la trame de la pièce. Lear est le roi de l'île de Bretagne et il a décidé, comme il se sent vieillir et se trouve fatigué par le poids du pouvoir, de diviser son royaume en trois parties, pour ses trois filles : Goneril, Régane et Cordélia. Il envisage de garder un cortège itinérant d'une centaine de serviteurs et de passer le reste de sa vie à séjourner d'une cour à l'autre de ses filles. Avant de céder son pouvoir pourtant, pour mieux montrer sa générosité, il veut savoir laquelle d'entre elles l'aime le plus. Goneril et Régane répondent immédiatement à cette requête et adulent le roi avec les expressions d'amour filial les plus rhétoriques. Mais la fille cadette, Cordélia, est bouleversée par la sincérité des sentiments qu'elle éprouve pour son père et ne trouve pas de mots pour les exprimer. Face à son silence, Lear se met dans une colère noire et la répudie, en la bannissant de l'île. Le royaume est donc divisé entre Goneril et Régane, qui révèleront pourtant vite leur vraie nature et leurs vrais sentiments par rapport à Lear : les visites du père les gênent profondément et elles veulent surtout qu'il renonce à une partie de son cortège, trop coûteux et politiquement dangereux. Ce renoncement implique toutefois pour Lear la perte définitive de son statut royal. Il comprend que l'amour de ses filles n'était qu'un masque de convenance et qu'il a tout perdu en abdiquant son trône. La douleur le rend fou : il commence à délirer et à errer dans une horrible tempête, et seul le retour de sa bien aimée Cordélia peut lui restituer la raison. Le bonheur sera pourtant de courte durée : à cause des complots de ses sœurs, Cordélia est tuée et la tragédie se termine avec la mort du vieux Lear, dévasté par les remords et le chagrin, sur le corps sans vie de sa fille.

Il y a aussi dans la pièce une trame secondaire, qui pivote autour d'un loyal serviteur du souverain, le comte de Gloster. Ce personnage est clairement un double du roi Lear : il a deux enfants, un fils légitime et un bâtard. Ce dernier, Edmond, n'accepte pas sa position et veut obtenir pour lui tout l'héritage. Il fait donc croire à son père que son autre fils l'a trahi, de sorte que le vieux comte bannit son héritier légitime du royaume. Gloster sera finalement obligé de reconnaître son erreur quand il sera à son tour trahi par Edmond et injustement accusé par lui face à Goneril et Régane. En croyant à ces fausses accusation, le mari de Régane, le duc de Cornuailles, punit Gloster en lui arrachant les yeux, malgré le courage d'un serviteur qui essaie de le sauver et est pour cela tué. La tragédie se construit donc autour des problèmes de la

[55] R. Marienstras (éd.), *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012, p. 382.

souveraineté et de la vérité[56] : elle met en question les rapports entre l'exercice du pouvoir et la reconnaissance de la vérité, la folie – un aveuglement réel ou de l'esprit[57] – jouant le rôle de médiateur entre ces deux pôles. C'est précisément lorsque Gloster perd la vue qu'il voit la réalité pour ce qu'elle est. C'est lorsqu'il devient fou que Lear commence à comprendre la vérité de lui-même et de sa condition. Une fois fou, le roi peut voir et dire la vérité. Il reconnaît Cordélia comme la seule qui a eu le courage de la vérité et donc la seule qui aurait pu respecter, et peut-être sauver, sa royauté et son pouvoir. La scène finale, la mort de Cordélia et de Lear, est le climax de la détresse du roi, mais c'est aussi le moment du dénouement de la vérité.

Or Foucault parle pour la première fois de cette tragédie en 1961, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*. *Le roi Lear* – le théâtre de Shakespeare en général – y représente l'une des dernières apparitions sur scène d'un héros fou, la dernière voix d'une folie qui était en train au début du XVII^e^ siècle de disparaître du champ de la représentation. En ce sens, Shakespeare est encore un homme de la Renaissance : il met en scène une conception tragique de la folie comme ouverture sur la déraison qui se cache derrière les apparences de sens, au-dessous de toute forme habituelle de vérité. Le fou a été longtemps au théâtre une sorte de « prophète naïf », capable de dire la vérité sur scène. Dans une conférence au Japon de 1970 Foucault affirme :

> Le roi Lear est une victime de son propre fantasme, mais en même temps c'est quelqu'un qui raconte la vérité. En d'autres termes, le fou dans le théâtre, c'est un personnage qui exprime avec son corps la vérité dont les autres acteurs et les spectateurs ne sont pas conscients, personnage à travers lequel la vérité apparait[58].

Quand ce lien spécial à la vérité se perd, le fou aussi comme personnage « exceptionnel » du drame disparaît. Le roi Lear, Lady Macbeth, Ophélie sont alors selon Foucault, « la très rare, la très solitaire expression d'une expérience pleinement et complètement tragique de la folie » ; ils sont « sans équivalent, sans équivalent aucun dans une culture comme la nôtre, parce que notre culture a toujours pris soin, au fond, de tenir la folie à distance et de jeter sur elle le regard un peu lointain justifié toujours, malgré quelques complaisances, parfois, du comique »[59]. Le partage cartésien, séparant nettement ce qui relève de l'ordre de la raison et ce qui lui reste extérieur, se reflète dans le refus par la tragédie classique de la possibilité d'un héros fou.

[56] Nous reprenons dans notre lecture du *Roi Lear* shakespearien l'important travail de Nadia Fusini, *Di vita si muore: lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010, p. 271-350.

[57] P. Alpers, « King Lear and the Theory of Sight Pattern », in K. Brower, R. Poirier (éd.), *In Defense of Reading*, New York, Dutton, 1963, p. 133-152.

[58] M. Foucault, « La folie et la société », *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 83, p. 1001.

[59] M. Foucault, « Le silence des fous », in *La grande étrangère*, *op. cit.*, p. 32.

L'ordre et la rigueur des règles du théâtre classique font taire, peut-être pour toujours, « l'amère et douce démence du *Roi Lear* »[60].

Le roi Lear nous parle donc d'un rapport tragique à la vérité que notre culture a perdu. Foucault reprend cette idée d'une lecture de la tragédie shakespearienne à travers la question de la vérité dans son dernier cours au Collège de France, *Le courage de la vérité*. La vérité n'est pourtant plus abordée ici comme la possibilité d'une pensée anticartésienne, une vision cosmique et tragique de la réalité délirante que la raison occidentale aurait repoussée hors de soi, mais comme un jeu complexe entre discours, pratiques de pouvoirs et formes du soi : un acte puissant de parole. La tragédie shakespearienne est à nouveau utilisée au sein des recherches foucaldiennes portant sur la *parrêsia*, la *parrêsia* cynique en particulier : une franchise qui ne craint aucun scandale, le courage de dire la vérité même lorsque cela implique de mettre en danger sa propre vie. *Le roi Lear* est plus précisément une expression du thème du « roi cynique », du roi de dérision, du roi caché : le « roi qui a été chassé de sa terre et parcourt le monde sans être reconnu par quiconque. Roi, saint, héros ou chevalier, c'est ce personnage masqué dont la vérité, l'héroïsme et la valeur hautement bénéfique pour l'humanité sont méconnues par l'humanité tout entière »[61]. Lear est une figure *christique*, qui porte en lui une vérité impossible à reconnaître et à supporter. Mais cette vérité intolérable ne concerne pas que le roi. Toute la tragédie est construite autour du problème éthique et politique du dire-vrai, du fait d'accepter ou rejeter la vérité qui est prononcée. Si *Le roi Lear* est clairement une tragédie de la royauté – roi perdu et trahi ; souverain vagabond et méconnu – Foucault lie cette souveraineté à la question de la vérité, de la *parrêsia*. En-dehors même du thème du roi cynique de dérision, il est possible de retrouver dans la pièce deux jeux parrèsiastiques, dans deux scènes très importantes.

D'abord, la scène initiale : Lear renonce à la couronne mais demande en retour à ses filles de lui démontrer par le discours la vérité et l'intensité de leur amour. En fait, Lear agit comme s'il était capable de garder sa position de souverain même après la division de son royaume, et réclame ce qui est un véritable tribut à son pouvoir, tribut à lui payer en paroles d'amours. On pourrait même penser qu'il ne souhaite pas une « vraie » déclaration de sentiments, mais une sorte d'acte de soumission. Il est difficile en effet de penser qu'il ne perçoive pas le caractère flatteur des mots de Goneril et Régane, mais à ses yeux de despote l'adulation est un élément nécessaire de l'obéissance qui lui est due par ses sujets. La *parrêsia* de Cordélia met en crise ce faux jeu de vérité, et dévoile l'injonction du roi pour ce qu'elle est réellement : le caprice

[60] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*., p. 59.

[61] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit.*, p. 263.

tyrannique d'un vieux souverain, dont les humeurs changeantes déterminent les sorts du royaume.

LEAR
Maintenant, toi, cadette qui es notre joie, […]
Que peux-tu dire pour recueillir
Un troisième lot plus opulent que celui de tes sœurs ? Parle.

CORDÉLIA
Rien, Monseigneur !

LEAR
Rien !

CORDÉLIA
Rien !

LEAR
De « rien » il ne vient rien : parle encore.

CORDÉLIA
Malheureuse que je suis. Je ne sais pas jusqu'à mes lèvres
Élever mon cœur… J'aime Votre Majesté
Selon mon devoir, ni plus ni moins. […]

LEAR
Si jeune et si peu tendre !

CORDÉLIA
Si jeune, mon père, et si sincère [*true*] !

LEAR
Soit ! que donc la sincérité [*truth*] soit ta dot :
Car, par l'irradiance sacrée du soleil,
Les mystères d'Hécate, et la nuit,
Par l'opération des sphères
Dont nous échoit que nous existions ou cessions d'exister,

Voici que j'abjure tout égard de père,
Lien de parenté, communauté de sang
Et te tiens pour étrangère à mon cœur et à moi
Dès ce moment pour toujours. Le barbare Scythe
Ou celui qui fait de ses enfants des mets
Pour assouvir ses appétits trouvera dans mon sein
Autant de charité, de pitié, d'appui
Que toi qui fus jadis ma fille…[62]

Dès le début de la pièce, Lear est dominé par une passion spécifique : la *colère*. Shakespeare connaît l'essai de Plutarque : *Sur les moyens de réprimer la colère*[63], où le moraliste grec décrit le déclin physique et mental des vieilles gens. Les vieux sont plus impulsifs, plus facilement saisis par des éclats violents de rage et accessibles aux sautes d'humeur. La tragédie s'ouvre avec un accès de colère de la part du roi, qui punit sa fille cadette bien trop sévèrement. Mais ce n'est pas seulement la faute à l'âge vieillissant. La colère est un trait typique du personnage du tyran. C'est le tyran qui expose ses sujets à la terreur perpétuelle et aux décisions arbitraires. Lear représente donc un pouvoir excessif et démesuré. Il est aveuglé par la colère, signe que sa conception et sa pratique du pouvoir sont déformées. Au tout début de la pièce, Lear commet un crime impardonnable, qui conduira inévitablement à sa chute. Ce crime n'est pas la répudiation de sa seule fille au cœur sincère (ou plutôt, cette répudiation en est une conséquence). La faute majeure de Lear est proprement politique, liée à un exercice aberrant du pouvoir : la décision de renoncer à la couronne et de diviser l'autorité monarchique parmi ses trois filles. Lear se conduit en possesseur absolu de son royaume, comme s'il avait le droit de le partager, comme si l'île de Bretagne était son patrimoine et son héritage personnel. Il ne réalise pas qu'il détruit de cette manière l'unité et la force de la souveraineté. En conséquence, il se compromet comme roi et comme maître de justice : il n'est plus capable de distinguer la vérité de l'erreur et de la flatterie. L'impossibilité pour Lear de rentrer dans un jeu constructif du vrai est liée aux blessures qu'il inflige au corps de la royauté. Il se disqualifie comme sujet de pouvoir et de vérité. Après avoir perdu son trône, Lear devient l'« anti-roi »[64] : il n'incarne plus

[62] W. Shakespeare, *Le roi Lear*, acte I, scène I, *op. cit*, p. 65, 67, 69.

[63] Plutarque, *Sur les moyens de réprimer la colère*, Houilles, Éd. Manucius, 2008, p. 13-56.

[64] « LE FOU

[…] Donne-moi un œuf, m'n' oncle, et je te donnerai deux couronnes.

LEAR

Ces deux couronnes, que sont-elles ?

l'autorité sacrée de la personne du roi, il est réduit à un corps exilé, piteux et dépouillé de tout – la vide nudité d'un vieux fou.

Cela est vrai pour plusieurs tragédies shakespeariennes, et *Le roi Lear* en particulier : Shakespeare met souvent en scène des débats très vifs à son époque, sous les règnes d'Élisabeth I et de Jacques I, sur la nature de la souveraineté. Les guerres dynastiques et puis religieuses, les difficultés énormes qu'Élisabeth (fille répudiée d'Henry VIII, considérée donc par ses opposants comme reine illégitime) et puis Jacques I (le premier à réunir dans sa personne les royaumes écossais et anglais) ont dû affronter pour légitimer leurs droits à la couronne, étaient bien présentes pour le public de Londres entre le XVI^e^ et le XVII^e^ siècles. *Le roi Lear*, représenté pour la première fois le 26 décembre 1606 en présence du roi Jacques I, est sans doute un écho et en même temps un questionnement de la théorie politique des deux corps du roi, que le souverain était en train de réaffirmer avec force pour justifier à travers son corps sacré l'unification dans un seul corps politique des deux corps jusque là étrangers de l'Angleterre et de l'Écosse[65]. Même dans la dualité des natures, le royaume est et doit rester *un*, comme le corps double du roi. Le *Lear* de Shakespeare, comme Foucault dans le sillage de Kantorowicz l'indique, est bien une réflexion dramatique sur ce qui advient au corps du souverain et donc au corps de la nation lorsque cette unité se brise, lorsque le roi perd, ou pire trahit sa souveraineté. Lear a cru pouvoir disposer du pouvoir comme d'une propriété, à son gré, et il a été la cause de la destruction de l'harmonie et de la stabilité politique de son royaume, ainsi que la cause de sa propre chute, de son abjection dans un corps qui, pour avoir méconnu sa sacralité, n'est proprement plus *rien*. Le roi perd son identité. Il demande : « Qui est celui qui pourrait me dire qui je suis ? » Et c'est le Fou – dans les pièces de Shakespeare, le personnage qui, en se moquant de tout le monde, est le seul à pouvoir dire toute la vérité –, qui répond : « L'ombre de Lear »[66], l'ombre d'un roi. *Le roi Lear* est une problématisation de l'anarchie comme dissolution de l'union sacrée du corps politique immortel et du corps naturel du roi. Qu'advient-il si le pouvoir souverain échoue dans sa fonction historique et politique, s'il s'écroule et perd son unité et son centre ?

LE FOU

Comment ! après avoir coupé l'œuf ! Quand tu fendis ta couronne par le milieu et que tu distribuas les deux moitiés, tu as porté ton âne sur ton dos pour lui épargner la boue : tu as eu peu d'esprit dans ta couronne chauve quand tu as largué ta couronne d'or » ; W. Shakespeare, *Le roi Lear*, acte I, scène IV, *op. cit*, p. 119.

[65] Francis Bacon suggéra d'appeler cette nouvelle entité politique, réunie sous le corps souverain de Jacques I, le royaume de « Grande Bretagne », expression de « l'union parfaite des corps tant politique que naturel » ; F. Bacon, *Brief Discours Touching the Happy Union of the Kingdoms of England and Scotland* [1603] in J. Spedding (éd.), *The Letters and the Life of Francis Bacon*, London, Longman, Green, Longman and Roberts, 1861-1874, t. III, p. 90 sq.

[66] W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, acte I, scène IV, *op. cit.*, p. 125.

Or l'antagoniste du roi Lear dans la scène initiale est le vrai personnage « parrèsiaste » de la tragédie, celui qui révèle toute la violence et l'absurdité de la démarche du monarque : Cordélia. Elle oppose simplement à la colère et au pouvoir de son vieux père la *sincérité* de son cœur, qu'il est impossible d'exprimer à travers les mots. Tout discours élaboré corromprait l'intégrité des sentiments avec des artifices rhétoriques et les risques d'une parole flatteuse. La réticence de Cordélia est un exemple dramatique de la *parrêsia* comme « antirhétorique », selon la définition que Foucault en donne dans son cours de 1982 au Collège de France, *L'herméneutique du sujet*[67]. La « vraie vérité », la vérité qui s'incarne réellement dans les comportements et les existences, qui façonne le mode d'être du sujet, se trouve au niveau le plus essentiel du discours – elle peut même, à la limite, se passer du discours pour ne s'exprimer que dans les corps et les formes de vie. Comme le dit Sénèque dans sa *Lettre 75* à Lucilius (un texte que Foucault aime rappeler dans ses derniers travaux) :

> S'il était possible, j'aimerais à te laisser voir mes pensées plutôt qu'à les traduire par le langage. Même dans une conférence en règle, je ne frapperais pas du pied, je n'étendrais pas le bras en avant, je ne hausserais pas le ton, laissant cela aux orateurs et jugeant mon but atteint, si je t'avais transmis ma pensée sans ornement étudié ni platitude. Par-dessus tout, j'aurais à cœur de bien te faire comprendre que tout ce qu'il m'adviendra de dire, je le pense, que non content de le penser, je l'aime. Les baisers que l'on donne à ses enfants ne ressemblent pas à ceux que reçoit une maîtresse ; et toutefois cet embrassement si chaste, si retenu, laisse assez transparaître la tendresse[68].

Le (non-)discours de Cordélia est vrai précisément car il est « si chaste, si retenu ». La *parrêsia* est l'idéal d'un discours totalement pénétré par la vérité : une vérité qui n'est pas juste un ornement verbal ; une vérité qui engage le sujet dans ce qu'il affirme et change profondément ceux qui la voient ou l'écoutent. Une vérité, en somme, comme arme de transformation de soi et du monde. Comme Foucault l'affirme à propos de la notion chrétienne de *parrêsia* :

> La *parrêsia* est simplement un mode d'être, un mode d'activité humaine. […] Ce mode d'activité humaine comporte bien, jusqu'à un certain point, dans un certain contexte et dans certaines circonstances, la connotation du courage, de la hardiesse à parler, mais c'est aussi une attitude de cœur, une manière d'être, qui n'a pas besoin de se manifester dans le discours et la parole[69].

---

[67] M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit.*, surtout les pages 365-368.

[68] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, t. III, livre IX, lettre 75, trad. H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1957 [1995], p. 50.

[69] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*, p. 300.

Cordélia est alors sans doute un personnage parrèsiastique : d'un côté, elle ne peut qu'agir et parler conformément à l'intégrité de son âme ; de l'autre côté, elle a le courage de désobéir à l'ordre de son père le roi, un sujet politique bien plus puissant qu'elle. Elle s'expose au risque de bannissement et de répudiation pour rester en harmonie avec la vérité qui construit son existence. Le manque de mots passionnés pour son père est pour Cordélia une affirmation paradoxale d'amour à travers le silence. Et c'est un acte de résistance : le refus de valider le jeu perverti de pouvoir et de vérité que le roi exige. Il est possible de lire la *parrêsia* de Cordélia comme un procès de subjectivation à travers un discours vrai qui est en fait très différent de celui de la tradition occidentale – le sujet du christianisme et de la modernité. Depuis les Pères de l'Église jusqu'aux sciences modernes de l'homme et à la psychanalyse, l'individu a été conduit à chercher la vérité de soi au plus profond de son intériorité, dans les secrets de ses pensées et de ses désirs, et puis à dire, à exprimer verbalement, cette identité vraie qu'il a découverte en soi. Cordélia s'affirme elle-même en n'acceptant pas de dire ce qu'elle ressent : à travers une vérité qui n'est pas l'expression d'une identité préconstituée mais la libre (et muette) affirmation d'une cohérence entre actions et discours, entre ce qu'elle est et ce qu'elle dit et fait. Le théâtre, la tragédie nous font découvrir des vérités et des formes de subjectivités autres par rapport à celles que la philosophie nous a habitués à reconnaître.

La deuxième scène parrèsiastique de la tragédie est l'aveuglement de Gloster. C'est un moment capital du drame car le vieux comte, on l'a vu, peut être considéré comme un alter-ego dramatique du roi Lear : c'est un vieil homme qui n'est pas capable de distinguer entre la vérité et l'erreur, entre le fils qui l'aime et le fils qui le trahit. Lear et Gloster n'ont pas su voir la vérité et perdent par conséquent la vue, à cause d'un aveuglement réel ou de l'égarement de la folie. Gloster est trahi par son propre fils et cruellement puni par les filles de Lear et le mari de Régane, qui lui arrache les yeux. Mais, comme pour la scène initiale opposant Lear et Cordélia, même dans cette scène atroce de l'aveuglement il y a un personnage positif, un serviteur qui a « le courage de la vérité ». Il essaie d'empêcher son maître, le mari de Régane, de commettre cette violence contre Gloster. Il a le courage de dire à son maître qu'il agit injustement, il lui dit la vérité et permet ainsi de briser, d'une certaine manière, l'abîme de violences dans lequel la trame de la tragédie avait versé.

PREMIER SERVITEUR
Retenez votre main, Monseigneur ;
Je vous ai servi sans cesse depuis mon enfance
Mais ne vous ai jamais rendu meilleur service

Que maintenant en vous ordonnant d'arrêter[70].

Ces mots sans crainte ne peuvent sauver ni les yeux de Gloster ni la vie du serviteur, mais ils représentent la survivance d'une force éthique de justice dans un monde corrompu par l'ambition et la brutalité. L'acte de bravoure du serveur marque le point de bouleversement de la tragédie, qui conduira à la chute de Régane et Goneril et à la réunion de Lear et Cordélia. Les discours de Cordélia et du serviteur expriment donc une vérité qui est un geste de révolte et de résistance contre un acte de violence tyrannique. Cette vérité ne représente ni l'essence vraie de la réalité ni la nature profonde du soi ; elle est mieux dite par le silence que par les paroles. C'est le courage de lever sa voix contre un puissant, jusqu'à y perdre la vie. Un pouvoir destructeur – la souveraineté despotique de Lear ; la cruauté sans limites de Régane et de son mari – est incapable d'accepter le jeu de la *parrêsia*, cette possibilité toujours ouverte du dire-vrai, et condamne le parrèsiaste à l'exil ou à la mort. Mais de cette manière tous courent à leur perte : Goneril et Régane meurent, Lear est condamné à errer fou et seul, comme l'ombre tragique de la royauté suprême qu'il avait jadis incarné.

[70] W. Shakespeare, *Le roi Lear*, acte III, scène VII, *op. cit*, p. 263.

3. Tragédie et démocratie

La tragédie est pour Foucault, on l'a vu dans ses analyses des pièces de Shakespeare, Corneille, Racine, une problématisation du droit, des liens entre pouvoir et loi publique. Ce rapport tragédie-droit est exploré à l'âge classique, mais existe bien avant la naissance des monarchies modernes. La tragédie grecque ancienne est déjà aux yeux de Foucault une manière de mettre en question le nouveau droit émergeant dans la *polis* athénienne entre la fin de l'âge archaïque et le début de la Grèce classique, comme il l'affirme explicitement dans ses lectures d'*Œdipe roi*. Œdipe n'est pourtant pas le seul exemple que Foucault donne de questionnement tragique du droit ancien[1]. Il y a évidemment l'*Antigone* de Sophocle, tragédie par excellence du conflit entre le droit familial, sacré, et le droit étatique. La célèbre lecture hégélienne de cette pièce de Sophocle reste à ce propos un point de référence philosophique incontournable[2]. Le contraste entre Antigone et Créon est une lutte sans solution possible entre deux positions également justifiées : la loi humaine, qui ne peut pas permettre qu'un traître qui a retourné ses armes contre sa patrie reste impuni ; la loi divine, la loi du sang, pour laquelle une sœur a le droit et le devoir de donner sépulture à son frère. Un roi contraint par l'horrible destinée des fils d'Œdipe à devenir tyran ; une femme qui ose se révolter contre le pouvoir masculin qui gouverne la cité. Un homme qui pour défendre l'État renoncera à écouter ses sentiments, en poussant son fils et sa femme au suicide ; une fille de roi qui renonce à sa vie et à sa féminité, à son avenir de femme et de mère, pour respecter les obligations du sang. Tout oppose Créon et Antigone, leur conflit ne peut que conduire au déchirement réciproque : c'est le point le plus tragique de tension entre le public et l'intime, les lois de la famille et de la *polis*[3].

---

[1] « Plusieurs pièces de Sophocle, comme *Antigone* et *Électre*, sont une espèce de ritualisation théâtrale de l'histoire du droit » ; M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit., p. 1439.

[2] Cf. G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* [1807], trad. J. Hyppolite, t. I, section V, Paris, Aubier, 1941, p. 354 ; Id. *Leçons sur la philosophie de la religion*, partie II, *2. Les religions de l'individualité spirituelle*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1959, p. 126-127. Sur l'interprétation hégélienne d'*Antigone*, cf. J. Hyppolite, *Genèse et structure de la* Phénoménologie de l'esprit *de Hegel*, Paris, Aubier, 1946 ; A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947 ; J. Derrida, *Glas*, Paris, Éd. Galilée, 1974 ; G. Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.

[3] « CRÉON.

Ainsi tu as osé passer outre ma loi ?

ANTIGONE.

Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée ! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux, qui a jamais fixé pareilles lois aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui ni d'hier, et nul ne sait le jour où elles ont paru. Ces lois-là, pouvais-je donc, par crainte de qui que ce fût, m'exposer à leur vengeance chez les dieux ? Que je dusse mourir, ne le savais-je pas ? et cela, quand bien même tu n'aurais rien défendu. Mais mourir avant l'heure, je le dis bien haut, pour moi c'est tout profit : lorsqu'on vit comme moi, au milieu de malheurs sans nombre, comment ne pas trouver de profit à mourir ? Subir la

Il y a aussi une autre héroïne tragique antique qui met en scène un conflit de droits, et c'est une protagoniste de la saga d'Oreste : Électre. Dans la tragédie éponyme de Sophocle, Électre incarne la mémoire vivante du droit de son père, le roi Agamemnon. À travers son deuil sans cesse, à travers son désir de vengeance, elle représente une présence intolérable pour le nouveau pouvoir incarné par sa mère Clytemnestre et son amant Égisthe, les assassins du roi[4]. À nouveau, à une femme seule (du moins au début de la pièce, avant le retour d'Oreste), sans amis, sans le soutien de sa famille, est demandée la tâche de rendre justice à un parent défunt. Au droit du sang, Électre a sacrifié la possibilité d'un mariage et sa position même de princesse à la cour de Mycènes. Elle vit comme une esclave dans son propre royaume, outragée par sa mère qui se sent évidemment menacée par la haine féroce que sa propre fille lui voue. En ne se reconnaissant que comme fille de son père, Électre focalise toute son énergie dans le projet paradoxal de tuer sa mère, de devenir matricide, pour rétablir la justice familiale, pour respecter les devoirs que le lien de sang lui impose. Elle espère qu'Oreste reviendra pour venger Agamemnon, mais lorsque elle croit que son frère est mort elle n'abandonne pas pour autant ses projets et n'hésite pas à se lancer dans l'assassinat toute seule, en défiant le pouvoir constitué et en assumant donc comme Antigone une position qui était, dans la société misogyne grecque, typiquement masculine. Mais le conflit autour du personnage d'Électre ne peut pas se réduire à une opposition nette entre la loi familiale et la loi étatique, entre le cœur des femmes et le pouvoir des hommes. Dans *Électre*, il s'agit plutôt de l'opposition entre deux pouvoirs et donc deux droits qui se disputent la légitimité politique – d'un côté la reine qui venge la mort de sa fille Iphigénie de la main de son mari et instaure une nouvelle dynastie régnante ; de l'autre côté la princesse qui veut rétablir la lignée

---

mort, pour moi n'est pas une souffrance. C'en eût été une, au contraire, si j'avais toléré que le corps d'un fils de ma mère n'eût pas, après sa mort, obtenu un tombeau. De cela, oui, j'eusse souffert ; de ceci je ne souffre pas. Je te parais sans doute agir comme une folle. Mais le fou pourrait bien être celui-là même qui me traite de folle » ; Sophocle, *Antigone*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, tome I, *op. cit.*, p. 91-92.

[4] « ÉLECTRE.

O pure lumière, et toi, plaine de l'air, créée à la mesure exacte de la terre, que de fois vous aurez ouï mes chants de deuil ! que de fois vous m'aurez vue me frapper en pleine poitrine de coups qui me laissent en sang, à l'heure où disparaît la sombre nuit ! Pour mes veilles nocturnes, c'est la lugubre couche entre ces tristes murs qui en sait déjà le secret : les gémissements que je pousse sur ce père infortuné, dont Arès meurtrier n'a jamais voulu, tant qu'il a été en terre barbare, mais que ma mère et son amant Égisthe ont abattu, eux, comme bûcherons font un chêne, en lui ouvrant le front d'une hache homicide, sans que jamais autre femme que moi ait émis une plainte sur cette mort inique et pitoyable qui fut la tienne, père. Eh bien ! moi, je ne cesserai ni mes lamentations ni mes lugubres plaintes, aussi longtemps que je verrai l'éclat scintillant des étoiles ou cette lumière du jour. Non, non, je ne cesserai plus, comme le rossignol qui a tué ses petits, de clamer en pleurant mon appel à tous devant le palais paternel. Demeure d'Hadès et de Perséphone ; Hermès Infernal ; puissante Imprécation ; et vous, Érinyes, sévères filles des dieux, vous dont les yeux ne quittent pas les hommes que l'on tue sans droit ou à qui l'on vole leurs femmes, venez, prêtez-moi votre aide, vengez le meurtre de mon père ! … » ; Sophocle, *Électre*, *op. cit.*, p. 286.

paternelle. Le meurtre paraît à Électre la seule voie possible pour retrouver son honneur et sa force, pour laver les tâches de sang qui recouvrent son nom et sa dignité princière[5].

Ces trois premiers exemples – *Œdipe roi*, *Antigone* et *Électre* – nous montrent déjà clairement que la tragédie attique ouvre à Foucault un immense champ d'interrogation concernant les jeux de pouvoir et les liens entre pouvoir et droit dans l'Antiquité. Mais cette exploration tragique du monde politique ancien demande encore quelques considérations préliminaires. Dans un entretien de 1974, Foucault affirme sur un ton polémique :

> Il y a quelques années, il y avait une habitude "à la Heidegger", dirais-je : tout philosophe qui faisait une histoire de la pensée ou d'une branche du savoir devait partir au moins de la Grèce archaïque et surtout ne jamais aller au-delà. Platon ne pouvait être que la décadence à partir de laquelle tout commençait à se cristalliser. Ce type d'histoire en forme de cristallisation métaphysique établie une fois pour toutes avec Platon, repris ici, en France, par Derrida, me semble désolant. […] Il est vrai que j'évite de parler de la Grèce parce que je ne veux pas tomber dans le piège de l'archaïsme hellénique, dans lequel nous ont enfermés si longtemps les historiens de la pensée[6].

Et pourtant Foucault avait bien parlé de la Grèce dès son premier cours au Collège de France, il en parlera encore par la suite jusqu'à consacrer au monde antique les travaux des cinq dernières années de sa vie – le « dernier Foucault », comme on dit souvent en utilisant une étiquette hâtive. Or s'il est vrai que Foucault voulait rester en dehors de tout « archaïsme hellénique », il est légitime de se demander comment on peut lire, utiliser, reprendre à son propre compte son « "*trip*" gréco-latin »[7], sans en réduire la portée philosophique et critique à un débat savant stérile. La tragédie est une piste fructueuse d'interrogation des analyses foucaldiennes sur l'Antiquité. Elle permet à Foucault (et à nous, lecteurs contemporains de Foucault) de lier des questions concernant les modalités d'énonciation de la vérité, les formes d'exercice du pouvoir, les structures juridiques et les techniques de construction des subjectivités. À travers la tragédie ancienne, la problématique au centre des derniers travaux de Foucault – la généalogie du sujet et de ses relations à la vérité, l'histoire des rapports de soi à soi et à la vérité –, peut être examinée sans en oublier la valeur proprement *politique*. Le soi émerge immédiatement sur les planches

[5] « […] vivre sans honneur est déshonorant pour les cœurs bien nés » ; *ibid.*, p. 320. Pour une interprétation politique de la tragédie d'Électre, cf. D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, *op. cit.*

[6] M. Foucault, « Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir », dans *Dits et écrits I*, *op. cit.*, texte n° 136, p. 1389-1390.

[7] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit.*, p. 3.

tragiques comme un *personnage* plutôt que comme une nature : l'acteur très concret d'une scène historique traversée par des forces hétérogènes (parmi lesquelles la vérité), et non pas le secret intime de l'âme individuelle. On transpose donc sur les textes foucaldiens des années quatre-vingt le schéma d'analyse qu'on a déjà éprouvé à propos d'*Œdipe* et à propos des tragédies classiques : partir de ses affirmations répétées sur le croisement entre l'histoire de la tragédie et l'histoire du droit pour réfléchir aux relations, aux stratégies et aux événements majeurs qui forment cette histoire. Il faut prendre au sérieux Foucault quand il affirme vouloir faire une « dramatique du discours vrai »[8]. Une dramatique, c'est une mise en scène : un théâtre de la vérité.

On a déjà vu comment les vers tragiques d'Eschyle, son *Prométhée* en particulier, font jouer sur la scène historique des discours une vérité antidialectique et anti-représentative (la *véridicité*) ; on a vu l'importance pour Foucault de la réflexion sur les « tragédies du droit » sophocléennes. Il nous reste à voir quelle place occupe dans les travaux foucaldiens le troisième grand dramaturge de la Grèce classique : Euripide[9]. La référence à Euripide est certainement chez Foucault plus restreinte que celle à Sophocle : elle reste circonscrite aux travaux des dernières années autour des processus de subjectivation (1982-1984). Mais ce n'est pas du tout accessoire ou contingent. Les tragédies d'Euripide sont le lieu génétique de la notion *politique* de *parrêsia*. Elles montrent sur scène la question des relations entre parole vraie, pouvoir et critique – ce qui est l'un des problèmes centraux des dernières études foucaldiennes : comment l'acte du dire-vrai peut devenir une mise à l'épreuve de soi et de la réalité à travers la critique de la vérité du pouvoir. Remontant à Euripide, la généalogie de la notion de *parrêsia* interroge d'ailleurs la forme juridique et politique où les tragédies attiques naissent et dont elles se nourrissent : la démocratie athénienne classique. Elle permet donc à Foucault, dans un jeu dramatique de miroirs entre passé et présent, de problématiser son propre espace politique : la démocratie contemporaine et ses dynamiques de vérité.

Les références de Foucault à la tragédie euripidienne, et notamment à *Ion*, se trouvent dans le cours au Collège de France de 1982-1983 (*Le gouvernement de soi et des autres*), dans une série de conférences données à l'université de Berkeley en 1983 (parues en anglais sous le titre *Fearless Speech*[10]), et dans une conférence de mai 1982 à l'université de Grenoble (publiée

[8] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 66-67.

[9] Dans ce paragraphe, nous présentons une version réélaborée et augmentée de notre article : « Dramatiques de la vérité. La *parrêsia* à travers la tragédie attique », in D. Lorenzini, A. Revel, A. Sforzini (éd.), *Michel Foucault : éthique et courage de la vérité (1980-1984)*, Paris, Vrin, 2013, p. 139-160.

[10] M. Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001.

récemment sous le titre « La *Parrêsia* »[11]). Sa source fondamentale est une recherche de Giuseppe Scarpat[12], à partir de laquelle Foucault développe toutefois un discours tout à fait original. Dans les textes d'Euripide, la *parrêsia* apparaît comme une dimension fondamentale de la politique démocratique athénienne. Par rapport à d'autres notions telles que l'*isonômia* et l'*isêgoria*, la *parrêsia* désigne non pas l'égalité des droits de tous les citoyens en assemblée, le droit de parole, mais plutôt le contenu de cette parole : un dire-vrai risqué et courageux à l'intérieur de la cité. La notion qui soutient la *parrêsia* est la liberté (l'*eleuthêria*) : la liberté non seulement de participer aux décisions collectives de la *polis*, mais d'exercer concrètement cette liberté d'expression et de parole dans l'*agôn* politique. « C'est bien, une liberté de langage vraie et ferme »[13]. La *parrêsia* est le franc-parler, la capacité de tout dire et de parler librement, sans réticence face aux risques réels de la vie politique. C'est la franchise comme élément de la *polis* : un droit individuel et collectif en même temps, garanti par la naissance, c'est-à-dire par le fait d'être de famille athénienne, mais aussi par l'honorabilité de cette naissance.

La question au centre de *Ion*, on l'a vu, engage en effet un secret de naissance et est éminemment politique : grâce à un oracle d'Apollon, Ion est reconnu comme le fils du roi d'Athènes Xouthos, mais il ne pourra devenir pleinement citoyen dans cette ville, il ne pourra exercer le droit de parler librement, la *parrêsia*, que s'il trouve qui est sa mère, et qu'elle est athénienne. « Qu'un étranger entre dans une ville où la race est sans tache, si la loi même en fait un citoyen, sa langue restera serve ; il n'a point le droit de tout dire [*parrêsia*] »[14]. Pourtant, il ne suffit pas d'avoir une mère athénienne pour pouvoir exercer la *parrêsia*. Il faut aussi que sa famille n'ait pas été déshonorée, il faut prouver une sorte d'intégrité morale de sa propre généalogie. La *parrêsia* requiert un sujet d'énonciation droit et sans tâches dans l'histoire familiale. « C'est une qualification personnelle qui est nécessaire pour pouvoir bénéficier de la *parrêsia* »[15] : la seule conscience de la faute du père ou de la mère suffit à rendre un homme esclave, bien qu'il ait le statut de citoyen. Préoccupée à l'idée que son amour aberrant pour son beau-fils puisse ôter à sa descendance le droit à la *parrêsia*, Phèdre affirme dans *Hippolyte* à propos de ses enfants :

---

[11] M. Foucault, « La *Parrêsia* », *Anabases*, n° 16, 2012, p. 157-188.

[12] G. Scarpat, *Parrhesia. Storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, *op. cit*.

[13] Euripide, *Téménides*, fr. 10 (737 Kn.) [996 M.], trad. F. Jouan, H. Van Looy, dans *Tragédies*, tome VIII, 3e partie, *Fragments : Sthénébée – Chrysippos*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 147-148.

[14] Euripide, *Ion*, *op. cit*., p. 211.

[15] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 149.

> Ah ! Puissent-ils, avec le franc-parler [*parrêsia*] de l'homme libre, habiter florissants l'illustre Athènes, et se glorifier de leur mère ! Car un homme est esclave, eût-il un cœur hardi, quand il a conscience des fautes d'une mère ou d'un père[16].

La *parrêsia* est donc le droit et le devoir propre du citoyen dans la *polis*, ce qui lui permet de vivre en homme libre. C'est une sorte d'emblème éthique du bon citoyen : un élément stratégique essentiel au fonctionnement des relations politiques en termes de gouvernementalité[17] – dans le sens stratégique que Foucault donne à ce terme : une toile d'araignée constituée de rapports de pouvoir, de manifestations de vérité et de caractères personnels qui permettent à certains individus de devenir sujets d'un libre discours vrai dans la vie publique[18]. Comme l'affirme Polynice dans *Les Phéniciennes*, le pire inconvénient de l'exil est « d'ôter le franc parler »[19] (littéralement : de « ne pas avoir la *parrêsia* ») et donc d'être soumis à la sottise du maître comme un esclave. La *parrêsia* est ce qui permet de limiter et de répondre au pouvoir de tout maître, la possibilité de lui opposer librement sa propre vérité. En conséquence, là où il n'y a pas de démocratie, il n'y a pas de *parrêsia* sinon comme concession du tyran qui accepte d'ouvrir le jeu libre du dire-vrai. C'est le cas du rapport entre le roi Penthée et son serviteur dans *Les Bacchantes* : le roi accepte d'entendre ce que lui dira librement le serviteur sans le punir pour sa franchise.

> LE MESSAGER
>
> Mais je voudrais savoir si je dois, sans ambages [avec *parrêsia*], te rapporter cela, ou modérer ma langue ? Je crains l'emportement de tes esprits, ô Prince, ton prompt courroux, l'excès de ton humeur royale !
>
> PENTHÉE
>
> Tu peux parler : tu n'as rien à craindre de moi. On ne doit pas s'en prendre à qui fait son devoir[20].

---

[16] Euripide, *Hippolyte*, trad. L. Méridier, dans *Tragédies*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 45.

[17] Foucault introduit et problématise le concept de gouvernementalité dans le cours *Sécurité, territoire, population* (*op. cit.*, cf. en particulier p. 111-113).

[18] « En posant la question du gouvernement de soi et des autres, je voudrais essayer de voir comment le dire-vrai, l'obligation et la possibilité de dire vrai dans les procédures de gouvernement peuvent montrer comment l'individu se constitue comme sujet dans le rapport à soi et dans le rapport aux autres » ; M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 42.

[19] Euripide, *Les Phéniciennes*, trad. H. Grégoire, L. Méridier, dans *Tragédies*, t. V, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 170.

[20] Euripide, *Les Bacchantes*, in *Tragédies*, t. VI^2, trad. H. Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 269.

La *parrêsia* se réfère ici au bon jeu non pas de la démocratie, mais de la monarchie. Dans un régime tyrannique, même si la *parrêsia* comme droit de tout citoyen n'existe plus, le puissant peut et doit accepter la possibilité d'un pacte parrèsiastique afin de bien gouverner ; il doit accepter que les plus faibles, ceux qui lui sont subordonnés, lui disent la vérité, même si elle est désagréable. Sans cet espace ouvert d'affrontement entre les différents acteurs, le champ du pouvoir ne fonctionne pas comme il faut, il se referme sur soi-même en devenant domination aveugle et destructive.

On comprend donc pourquoi la *parrêsia* n'est pas seulement un droit de parole, ou une forme ritualisée de discours dans l'espace politique. Elle implique un lien pratique, existentiel entre celui qui parle et ce qu'il dit. Elle relève pour Foucault de la *dramatique* du discours vrai, de la dramatique politique de la véridiction. Or qu'est-ce que Foucault entend ici par ce terme de « dramatique » ? C'est un concept fondamental pour pénétrer les dernières recherches foucaldiennes sur la vérité. Selon une définition prononcée dans le cours à Louvain en 1981, « dramatique » n'indique pas « une addition ornementale quelconque, mais tout élément qui, dans une scène, fait apparaître le fondement de légitimité et de sens de ce qui s'y déroule »[21]. Il existe donc pour Foucault une modalité de dire-vrai qui touche « le fondement de légitimité et de sens » d'un certain phénomène historique ; mais cette modalité, les opérations qu'elle engage n'impliquent jamais de retrouver un noyau d'essence fondamental dans les scènes de l'histoire. Il s'agit plutôt de comprendre à travers quels éléments, quels passages, quelles stratégies se sont construites les conditions (toujours ouvertes et mobiles) de chaque vérité singulière. Il y a des vérités qui ne dévoilent pas la nature cachée du monde, mais mettent en jeu la conception de la vérité elle-même. De plus, il y a des formes de dire-vrai qui *font* la vérité, qui ne se fondent pas sur un rapport pré-ordonné entre un sujet et un objet du discours mais changent radicalement les sujets et les objets en question. Et l'étude de ces vérités « critiques », pour ainsi dire, est appelée par Foucault, dans les années quatre-vingt, une *dramatique* de la vérité. Il envisage en particulier une analyse des structures dramatiques du discours politique – au sein de laquelle la tragédie attique est le point de départ et l'expression privilégiée[22]. « Lorsque quelqu'un se lève, dans la cité ou en face du tyran, ou lorsque le courtisan s'approche de celui qui exerce le pouvoir, ou

[21] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit.*, p. 210.

[22] « Approaching the play with its dramaturgy in mind has, paradoxically, more to offer political theory than any "arguments" we may cull from the play. A dramaturgical approach treats the text as a performance that may succeed or fail rather than as an argument that may be true or false, right or wrong. […] Such an approach is attentive to the asymmetrical powers of different speakers, the errancy of utterance which may end up in the wrong place, the pace and trajectory of textual and historical events, the possibility of conspiracy, coded communication, irony, sarcasm and hyperbole » ; B. Honig, *Antigone, interrupted*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 6.

lorsque l'homme politique monte à la tribune et dit : "Je vous dis la vérité", quel est le type de dramatique du discours vrai qu'il met en œuvre ? »[23].

Restons encore sur cette notion de dramatique. Foucault en esquisse clairement les traits essentiels au début de son cours au Collège de France de 1983, *Le gouvernement de soi et des autres*. La dramatique n'est ni une rhétorique ni une pragmatique du discours. Le vrai qui y est énoncé ne dépend ni de l'habilité verbale ni de la position sociale du locuteur. Il s'agit bien de « faire » avec les mots, comme dans l'énoncé performatif que la philosophie analytique anglo-saxonne avait analysé à partir des années soixante[24]. Mais Foucault retrace au moins trois différences fondamentales entre dramatique et performativité, dramatique et *pragmatique* des discours. D'abord, un énoncé performatif n'accomplit un acte que dans un cadre parfaitement établi, antérieur à l'énoncé lui-même. Le prêtre qui dit : « Je te baptise » en est un exemple : l'effet de cette formule rituelle dépend du cadre institutionnalisé du sacrement dans laquelle elle est prononcée. Le statut du sujet de l'énonciation est fondamental – il faut qu'il prononce ces mots en tant que ministre d'un sacrement, précisément. Mais ce n'est pas nécessaire que le sujet s'engage dans ce qu'il affirme. Que le prêtre soit ou non un bon chrétien, qu'il croie ou pas en Dieu, cela ne conditionne en rien la validité des formules baptismales. Le baptême reste valide même en présence d'un ministre indigne.

Or une vérité dramatique comme la *parrêsia* est quelque chose de très différent. Elle peut être dite par un sujet quelconque, sans rapport avec son statut, pourvu qu'il ait construit en soi les conditions *éthiques* pour l'affirmation de la vérité (pourvu qu'il accepte de se lier, de mettre en jeu soi-même et sa propre vie dans la vérité qu'il affirme). La position sociale ne compromet pas le dire-vrai, elle en fait au contraire un acte de courage quand il s'agit de s'adresser à quelqu'un de rang plus élevé, plus puissant que soi. En conséquence, la vérité dramatique ne dépend pas d'un contexte institutionnel mais elle agit comme un vecteur de bouleversement du cadre socio-politique dans lequel elle s'affirme. Enfin, elle demande un lien solide de cohérence entre sujet et contenu de l'énonciation. Il s'agit, dans une dramatique des discours, d'analyser « la manière dont en affirmant le vrai, dans l'acte même de cette affirmation, on se constitue comme celui qui dit le vrai, qui a dit le vrai, qui se reconnaît en celui et comme celui qui dit le vrai »[25] : devenir, au sens le plus fort du terme, *sujet de vérité*. Il faut que le locuteur affirme ce qu'il croit être vrai (la « franchise » est l'une des traductions les plus courantes du mot *parrêsia*). Mais il faut aussi que cette manifestation de vérité agisse d'une façon ouverte, potentiellement

[23] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 149.

[24] Cf. en particulier J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], trad. G. Lane, Paris, Le Seuil, 1970 ; J. Searle, *Les actes de langage* [1969], trad. H. Pauchard, Paris, Hermann, 1972.

[25] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 66.

dangereuse, dans le champ des relations de pouvoir. Le parrèsiaste accepte le risque de dire une vérité qui peut le mettre en danger, et qui ouvre par conséquent des effets concrets, des effets de vérité qui échappent à tout rituel préétabli de discours. La *parrêsia* requiert alors d'assumer une certaine attitude en fonction de son propre discours, une sorte de modalité *scénique* de manifestation de soi à travers le franc-parler[26]. Ce n'est donc pas par hasard que le terme naisse au théâtre, et se retrouve chez Euripide et Aristophane[27]. À travers la *parrêsia*, à travers le projet d'une étude des différentes formes dramatiques de la vérité, Foucault veut réfléchir sur une vérité qui n'est ni une représentation du réel ni un pur rite mais une expression de soi qui se transforme en une force de changement de soi-même et des autres. Une pratique plutôt qu'une théorie, un style d'existence plutôt qu'un ensemble de critères formels, une dynamique de résistance plutôt que la formulation des normes qui légitiment la véridiction. Une vérité *théâtrale*, pourrait-on dire, en contraposition aux Idées éternelles de la vérité-adéquation.

On l'a vu à travers Œdipe : la vérité tragique que Foucault se propose d'étudier est un champ agonistique de relations de force, sur le modèle nietzschéen. La tragédie attique est précisément un *agôn*[28] (terme technique qui indique dans la comédie antique les scènes de débat, de lutte verbale entre deux personnages). C'est un espace physique de dramatisation et de manifestation des relations et des conflits insolubles entre différentes formes et instances du vrai : le paradigme par excellence des procès de production et de la force équivoque de la vérité. La tragédie ne dit pas seulement le vrai (« Toute tragédie grecque est une *alèthurgie* »…[29]). Elle en fait voir le surgissement, le double, et met en scène sa puissance irréductible dans ses rapports avec la scène politique et juridique. L'intrigue tragique nous montre un antagonisme entre différentes formes de vérité, sans vouloir ni les expliquer ni les définir ni les reconduire à une unité supérieure et métaphysique (comme ce sera le cas pour la vérité philosophique). La tragédie grecque révèle donc, problématise, critique aussi la force conflictuelle d'un vrai humain, relationnel, constitutivement pluriel – et c'est pour cela peut-être que son histoire est si brève, bien que d'une importance capitale pour la civilisation occidentale. Il s'agit d'une expérience-expérimentation de la pensée qui reflète cette forme d'expérimentation politique tout à fait singulière qu'est la *démocratie*. Comme la démocratie par rapport à l'espace politique, la tragédie grecque représente le conflit entre des instances multiples et contradictoires : c'est la

[26] Cf. A. Momigliano, « La libertà di parola nel mondo antico », *Rivista storica Italiana*, 83, 1971, p. 499-524.

[27] Cf. G. Scarpat, *Parrhesia. Storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, *op. cit*.

[28] Cf. J. Duchemin, *L'*Agôn *dans la Tragédie Grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1945 ; Id., « Les origines populaires et paysannes de l'*agôn* tragique », *Dioniso* 43, 247-276, 1969 ; M. Lloyd, *The Agôn in Euripides*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1992.

[29] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*, *op. cit.*, p. 24.

tentative fragile (et peut être impossible) de leur harmonisation. Toutes les deux sont des expériences relativement courtes, qui disparaissent face à des formes plus ou moins radicales de tyrannie – oligarchie et tyrannie dans l'espace politique ; tyrannie de l'unité de la vérité dans la pensée, et notamment la pensée philosophique depuis Platon.

La tragédie soulève alors effectivement des problèmes fondamentaux de droit public, comme Foucault ne cesse de le répéter. Le rapport tragédie-démocratie est central : la tragédie attique, la tragédie d'Euripide en particulier, a été la forme de réflexion critique propre à l'espace politique de la démocratie athénienne, sur les marges de sa crise et de son déclin[30]. Or ce thème de la démocratie n'est pas du tout anodin pour une philosophie comme celle de Foucault qui s'auto-définit à plusieurs reprises comme pensée de « l'actualité ». Il est évident que Foucault voit dans la question du discours courageux et dramatique de vérité, tel qu'il s'exprime dans la tragédie euripidienne, la possibilité de problématiser notre contexte démocratique moderne à travers une généalogie du dire-vrai politique. Il est important à ce propos de remarquer que les tragédies d'Euripide mettent en lumière non seulement les caractéristiques, mais aussi les limites de la *parrêsia* dans la *polis* démocratique. « Le lien *parrêsia* / démocratie est un lien problématique, un lien difficile, un lien dangereux »[31], nous dit Foucault. La description dans la tragédie *Oreste* de l'assemblée des citoyens d'Argos, réunis pour juger Oreste et Électre après le matricide[32], nous révèle par exemple une ambiguïté constitutive de la *parrêsia*, qui, en tant que droit de parole libre et publique, peut devenir aussi une simple licence de parole démagogique et vide[33]. Dans la réalité des débats politiques, il devient de plus en plus difficile de distinguer celui qui dit le vrai à ses risques et périls de l'habile orateur, qui se préoccupe non pas du bien de la cité mais de flatter ses auditeurs : et un public habitué à la flatterie ne supportera pas la critique

[30] La portée politique de la tragédie grecque, de la tragédie d'Euripide en particulier, sur les marges de la crise de la *polis* athénienne, est d'ailleurs un thème bien connu au sein des études antiquisantes. On peut se référer, pour ne prendre que quelques exemples, aux analyses de Pierre Vidal-Naquet (*Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 ; *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, *op. cit.*, et *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, *op. cit.*, écrits avec Jean-Pierre Vernant), Christian Meier (*De la tragédie grecque comme art politique*, trad. M. Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991), Roger Goossens (*Euripide et Athènes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962), Nicole Loraux (*La cité divisée*, Paris, Payot, 1997) et Davide Susanetti (*Euripide*, Roma, Carocci, 2007).

[31] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 155.

[32] Cf. J. De Romilly, « L'assemblée du peuple dans l'*Oreste* d'Euripide », in Id. *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 143-157.

[33] « LE MESSAGER

Alors se leva certain personnage à la langue effrénée, puissant par son audace, un Argien sans l'être, entré de force en la cité, confiant dans l'éclat de son verbe et la grossièreté de son franc-parler [*parrêsia*], assez persuasif pour plonger un jour les citoyens dans quelque désastre. Car lorsqu'une parole agréable jointe à un esprit insensé persuade la foule, pour la cité c'est un grand mal » ; Euripide, *Oreste*, in *Tragédies*, t. VI[1], trad. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 68.

franche et directe, en risquant ainsi de mettre à mort ses concitoyens les plus honnêtes et valeureux (Socrate, par exemple).

C'est un problème qui concerne la place de la vérité par rapport au *nomos* : la loi ne peut pas régler l'espace de la véridiction et établir qui est véritablement capable de dire la vérité – parce que le franc-parler nous met face à un exercice de la vérité qui échappe totalement aux paradigmes normatifs ou juridiques. Si la cité accepte la pratique d'un jeu de parole ouvert, où la plupart ou même tous les citoyens peuvent prendre la parole, elle s'expose aussi aux risques de l'exercice perverti du franc-parler : la flatterie, la ruse, la vexation. Le dire-vrai dans la démocratie exige une césure entre ceux qui sont effectivement capables d'exercer ce « courage de la vérité » et ceux qui ne le sont pas. Mais cette césure ne peut pas être normée, cadrée à l'avance, institutionnalisée. Elle ne peut qu'être *jouée*, et elle risque donc de devenir facilement une ascendance non plus fondée sur la vertu et le courage mais simplement sur la violence et la démagogie. La démocratie a besoin d'un espace de « différence éthique » pour que le jeu parrèsiastique se produise : cette différence est nécessaire, mais très fragile. L'histoire de la *parrêsia* dans l'espace démocratique nous rappelle une évidence de plus en plus méconnue aujourd'hui : pour être libre, il ne suffit pas d'avoir la possibilité de dire librement ce qu'on pense ; pour qu'une vérité politiquement dense comme force efficace de changement se mette en place, un long et difficile travail de soi sur soi et sur les conditions d'exercice de ses propres droits est nécessaire.

> À une époque, la nôtre, où on aime tant poser les problèmes de la démocratie en termes de distribution du pouvoir, d'autonomie de chacun dans l'exercice du pouvoir, en termes de transparence et d'opacité, de rapport entre société civile et État, je crois qu'il est peut-être bon de rappeler cette vieille question, qui a été contemporaine du fonctionnement même de la démocratie athénienne et de ses crises, à savoir la question du discours vrai et de la césure nécessaire, indispensable et fragile que le discours vrai ne peut pas ne pas introduire dans une démocratie, une démocratie qui à la fois rend possible ce discours vrai et le menace sans cesse[34]

La question capitale, pour Foucault lecteur d'Euripide, est alors de comprendre comment une parole de vérité peut effectivement fonctionner à l'intérieur de cette césure nécessaire au bon déroulement de la vie politique démocratique. Il ne faut pas oublier que le cours de 1983 – qui contient les analyses sur Euripide – commence par une digression sur un écrit kantien à propos du statut philosophico-politique des Lumières[35], et que l'un des thèmes fondamentaux de ce texte

[34] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 168.

[35] *Ibid.*, p. 3-39. Ce passage du cours analysant le texte kantien a été publié avec le titre « Qu'est-ce que les

est pour Foucault la force publique de questionnement dont la parole philosophique peut se charger. Foucault souligne à travers Kant que la question de la vraie liberté intellectuelle ne se joue pas dans l'espace de l'usage privé de la raison, mais dans l'universalité de l'espace public : dans une pensée politique qui n'est pas l'expression du pouvoir mais son instance d'interrogation. La problématique, si importante pour le dernier Foucault, de la définition d'une nouvelle attitude *critique* peut se lire comme la nécessité de réfléchir à une parole de vérité qui ait la politique comme « épreuve de réalité »[36], et qui puisse exprimer cette « différence éthique » essentielle à notre champ démocratique actuel. Des Lumières à la *parrêsia* ancienne, l'analyse d'une approche politique et critique à la vérité est évidemment aussi pour Foucault un instrument de réflexion sur le statut de sa propre parole. Comment peut-on aujourd'hui dire la vérité de manière politiquement opérante ? Comment à la fois repenser et réactiver les problèmes de droit public contemporains, sans les refermer dans une explication juridique ou normative ? Les généalogies de Foucault essaient de répondre à ces questions en construisant des mises en scène historico-critiques et en remobilisant la problématique du dire-vrai comme parole publique. Le discours foucaldien forme lui aussi une « dramatique de la vérité ».

La *parrêsia* est ainsi pour Foucault un instrument formidable d'interrogation de l'espace réel du vrai. Dans sa première formulation euripidienne, on l'a vu, il s'agit d'un droit fondamental du citoyen athénien. Mais qu'en est-il des non-citoyens ? Sont-ils exclus de la possibilité politique de la *parrêsia* ? Foucault pousse sur ce point le discours tragique à ses limites, pour l'ouvrir à une réflexion plus générale sur les rapports entre les conditions éthiques et politiques d'une vérité comme force. Dans la tragédie *Ion*, Foucault retrace en fait aussi une *parrêsia* « au féminin », le discours vrai de Créuse. Il se détache ici des analyses de Scarpat et considère comme essentiel pour l'*aléthurgie* de la tragédie d'Euripide le discours vrai de la mère de Ion, dans lequel toutefois le terme *parrêsia* n'est pas utilisé. Cette extension du concept lui permet de faire le lien, à travers la tragédie, entre *parrêsia* politique et *parrêsia* personnelle : entre le droit politique au dire-vrai et la résistance éthique, entre l'exercice public de la vérité et le rôle du vrai dans la construction de soi. Le discours de Créuse est composé de deux parties. Il s'ouvre par une invective contre le dieu Apollon, un cri désespéré qui dénonce l'injustice du puissant (« Mon âme souffre. Tous lui ont fait du mal : les humains et les immortels. Ah, je les

---

Lumières ? », *Magazine littéraire*, n° 207, mai 1984, p. 35-39 (repris dans *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 351, p. 1498-1507). Une autre version du même texte est « What is Enlightenment? », dans P. Rabinow (éd.), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 32-50 ; trad. fr. « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Magazine littéraire*, n° 309, avril 1993, p. 61-74 (repris dans *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 339, p. 1381-1397).

[36] M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 211.

convaincrai d'ingrate trahison envers les pauvres femmes ! »[37]), et il est complété par une sorte d'aveu : la manifestation réticente et pudique de ses malheurs au vieux serviteur (« CRÉUSE. J'en ai honte, vieillard, je parlerai pourtant »[38]). La vérité de Créuse se dit donc dans un discours qui est en même temps de résistance politique et de confession. Sa *parrêsia* est à l'origine du discours d'accusation du faible envers un puissant, mais elle s'inscrit aussi sans doute dans la longue histoire de l'aveu.

Or ce dernier point ouvre un problème : l'aveu comme nous le connaissons appartient-il au monde grec classique ? N'est-il pas selon Foucault une technique de subjectivation-assujettissement individualisante propre aux dispositifs chrétiens et modernes ? En réalité, la confession de Créuse est quelque chose de fort différent de l'institution de l'aveu dans la pastorale chrétienne. Elle ne se fait pas par obéissance à une autorité, et elle ne demande pas de descendre au plus profond de soi, pour découvrir l'origine de ses péchés et la vérité de sa propre nature. Bien que désespéré et apparemment impuissant, l'aveu de Créuse est la libre affirmation d'une vérité en première personne, la dénonciation des souffrances qu'Apollon lui a infligées. L'atmosphère de la tragédie reste politique même dans ce morceau lyrique par excellence qu'est la confession de la reine. Créuse n'est pas malheureuse parce qu'elle ressent le poids de la culpabilité, parce qu'elle a cédé au désir fautif du dieu, mais parce que, privée de fils légitimes, elle n'assurera pas une descendance à sa famille, la noble famille d'Érechthée, et que la cité d'Athènes sera gouvernée par des étrangers. « LE VIEILLARD. […] de tous ces ennuis, le plus cruel pour toi, sera de voir entrer dans ta maison, en maître, sans nom, sans mère enfin, le fils de quelque esclave »[39]. Créuse lance son cri d'accusation non pas pour purifier son âme du péché, mais parce que dire sa vérité est la seule arme qu'elle possède pour dénoncer une injustice tout à la fois intime et politique. L'aveu se joue donc toujours dans un espace de subjectivité qui ne relève pourtant pas d'une dimension d'intériorité, mais d'extériorité agonistique.

Il est intéressant à ce propos de confronter le personnage de Créuse au personnage de Phèdre dans la tragédie d'Euripide intitulée *Hippolyte*. L'histoire est célèbre : comme Aphrodite veut se venger du mépris du jeune Hippolyte envers les plaisirs de l'amour, elle fait tomber folle amoureuse de lui Phèdre, la femme de son père, le roi Thésée. Ayant conscience que son amour n'est ni honorable ni possible, Phèdre choisit de se tuer et avoue ses peines à sa nourrice. La servante, voulant la sauver, essaie de convaincre Hippolyte de céder à cet amour, mais il réagit à cette proposition avec horreur et dédain. Sûre que son beau-fils trahira son secret honteux,

[37] Euripide, *Ion*, *op. cit*., p. 219.

[38] *Ibid*., p. 220.

[39] *Ibid*., p. 217.

Phèdre n'a donc plus le choix. Elle doit détruire Hippolyte avant qu'il ne la détruise : elle se pend, mais pour sauver son honneur elle laisse derrière elle une lettre dans laquelle elle accuse le jeune garçon de l'avoir violée, entraînant ainsi la folle rage de Thésée et la ruine d'Hippolyte lui-même. Dans le cas de Phèdre comme dans celui de Créuse, le moteur du drame est une confession, qui se fait avec beaucoup de peine et réticence à l'intérieur d'une sorte de lutte verbale avec un autre (le vieux serviteur pour Créuse / la nourrice pour Phèdre) ; il y a une dénonciation de l'injustice du dieu (Apollon / Aphrodite), et la conscience que toute faute morale d'une mère, même involontaire, entraîne des conséquences politiques, notamment sur le statut des fils. Mais les différences aussi sont tout à fait significatives : la parole vraie de Créuse permet de déclencher les événements à travers lesquels la vérité peut se faire jour, et de fonder donc le droit de *parrêsia* de Ion ; la confession de Phèdre est à l'origine de la perte de Phèdre elle-même et de son beau-fils Hippolyte, mais elle est surtout à l'origine du mensonge à travers lequel se fait cette perte.

Phèdre devient l'anti-*parrêsiaste* par excellence, et son *alèthurgie* se fait dans un *agôn*, une lutte où le mensonge recouvre toute instance de vérité. Parce qu'elle ne peut pas supporter la honte de son désir incestueux, Phèdre décide de se construire un soi fictif et une fausse vérité à travers une parole écrite (et on pourrait retracer une longue histoire à travers l'Antiquité de l'écriture comme véhicule de mensonge par rapport à la parole qui est signe de vérité[40]). Phèdre est obligée de pervertir la vérité pour sauvegarder son honneur, et aucune vérité humaine n'a plus la force d'échapper à la toile d'araignée formée par ses mensonges. Même l'instance la plus haute du pouvoir, c'est-à-dire le mari de Phèdre, le roi Thésée, n'est plus capable de reconnaître la vérité et celui qui dit le vrai : il croit aux accusations de sa femme et détruit ainsi son fils, son héritier le plus noble, l'espérance de la cité. La vérité qu'Aphrodite annonce vouloir montrer dans le prologue[41], la vérité d'*éros*, se révèle finalement être une vérité-puissance de désordre, de chaos et de destruction – une vérité qui écrase et déchire. Seule l'apparition de la déesse Artémis, parallèle d'Athéna à la fin de *Ion*, peut rétablir la vérité et l'innocence d'Hippolyte, mais on a le sentiment qu'elle ne peut pas recomposer l'ordre moral, politique et social que les passions humaines ont subverti[42].

La femme, qui n'a pas la position du citoyen, peut donc être pour Foucault sujet tragique de *parrêsia*. Elle est sûrement chez Euripide au centre d'un jeu très complexe entre vérité et mensonge, faute et injustice, confession et invective. Il faut garder à l'esprit que la femme dans

[40] Cf. Platon, *Phèdre*, suivi de J. Derrida, *La Pharmacie de Platon*, Paris, Flammarion, 1989.

[41] « Je ferai voir la vérité de mes paroles, et bientôt » ; Euripide, *Hippolyte*, *op. cit.*, p. 3.

[42] Pour une reconstruction de la valeur politique de l'*Hippolyte* d'Euripide, cf. D. Susanetti, *Euripide*, *op. cit.*

la tragédie classique n'a pas de statut propre[43] : le soi tragique est un soi masculin. Mais précisément en raison de sa distance totale par rapport à l'homme, au citoyen, la femme joue comme une sorte de reflet déformé du soi tragique – un « miroir brisé », selon une expression que Foucault utilise à propos du cynisme dans *Le courage de la vérité*[44], un miroir qui renvoie à la *polis* une image de soi inquiétante et trouble. La femme, aux marges de la société grecque, se charge à cause de son rôle subordonné d'une valeur d'altérité. Elle est alors le double tragique de la véridicité tragique, pour ainsi dire : son point d'éclatement et de mise en tension. En particulier, on l'a vu, la femme devient l'emblème de la révolte désespérée du faible contre le pouvoir, et son discours constitue alors une forme très symbolique de *parrêsia* : outre les aveux de Phèdre et Créuse, on peut prendre comme exemples la véridiction prophétique de Cassandre et la lamentation d'Hécube dans *Les Troyennes*[45] ; la dénonciation rageuse de Médée envers son époux[46] ; l'affrontement entre Électre et Clytemnestre dans *Électre*. Mais ce cri misérable de vérité brouille en fait la vérité « droite » de la *parrêsia* comme élément porteur de la vie de la *polis*. C'est une vérité profondément *tragique*, au sens qu'on a donné à ce terme à travers les textes de Foucault. C'est une vérité qui n'est pas reconnue, qui blesse, qui trompe, qui tue et ruine. La *parrêsia* féminine constitue une attaque contre le pouvoir, une attaque contre le monde des hommes et de leurs lois qui, pour être sans espoir, passe par la violence et la haine la plus extrême, revêt le hurlement de la vérité des habits de la ruse et de la dissimulation.

Prenons l'exemple du dialogue entre Électre et Clytemnestre[47]. Il s'agit d'un passage particulièrement intéressant parce que le terme de *parrêsia* y est explicitement proféré – et qu'il s'agit d'une forme de *parrêsia* pervertie. Alors qu'Oreste est en train de tuer Égisthe – l'amant et nouvel époux de sa mère – dans le palais royal, Clytemnestre, totalement ignorante de ce qui se passe, entame un dialogue avec sa fille Électre à l'extérieur de la maison et lui concède le droit de parler librement [*parrêsia*], comme le ferait un souverain par rapport à un serviteur. En fait,

---

[43] Parmi les très nombreux essais à ce sujet, voir F.I. Zeitlin, « Playing the Other », in *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, J.J. Winkler and F.I. Zeitlin (éd.), Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 63-96 ; A. Bergren, « Language and the Female in Early Greek Thought », *Arethusa*, n° 16, p. 69-95 ; L. McClure, *Spoken Like a Woman*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

[44] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 214. Il est significatif que Vidal-Naquet choisisse la même expression comme titre de l'une de ses œuvres (*Le miroir brisé*, *op. cit.*) : la tragédie est le miroir brisé de la *polis*, et c'est précisément en cela que résident sa valeur et sa portée politiques.

[45] Euripide, *Les Troyennes*, trad. fr. H. Grégoire et L. Parmentier, dans *Tragédies*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 26-81. Cf. N.T. Croally, *Euripidean Polemic:* The Trojan Women *and the function of tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

[46] Euripide, *Médée*, trad. L. Méridier, dans *Tragédies*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1925 [1956], p. 120-176. Cf. M. McDonald, « Medea as Politician and Diva », in J.J. Clauss, S. Iles Johnston (éd.), *Medea*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 297-323.

[47] Cf. J. M. Mossman, « Women's Speech in Greek Tragedy : The case of Clytemnestra and Electra in Euripides' *Electra* », *The Classical Quarterly*, vol. 51, n° 2, 2001, p. 374-384

Électre se trouve dans une position subordonnée : elle a été privée de son rôle politique et ne peut plus vivre dans sa maison sous la protection de son père, elle a perdu ses droits. C'est donc Électre, et non pas sa mère, qui doit demander le droit de *parrêsia* pour parler. Clytemnestre lui dit : « Parle, si bon te semble, et démontre à ton tour, en toute liberté [avec *parrêsia*], comment ton père fut mis à mort contre le droit »[48]. Et sa fille lui répond : « Rappelle-toi, ma mère, tes dernières paroles : j'ai le droit de parler en toute liberté [j'ai droit à la *parrêsia*] »[49]. Apparemment, il s'agit d'un pacte parrèsiastique entre un puissant et un subordonné. Pourtant, ce pacte est tout de suite violé, et non pas par celui qui détient un rôle de pouvoir, mais par Électre elle-même. Électre, qui a demandé à sa mère de ne pas être punie pour sa sincérité, punira sa mère pour ce qu'elle vient de dire, pour la confession qu'elle a faite de l'assassinat de son mari – Clytemnestre sera tuée quelques instants après dans le palais par ses fils. L'affrontement entre mère et fille nous montre alors encore une fois une parole de vérité féminine qui prend au piège son interlocuteur. La tragédie n'est pas seulement le lieu d'émergence de la notion de *parrêsia*, mais elle la place aussi face à son renversement, à son simulacre effrayant : la perversion féminine du droit du citoyen de dire la vérité. Vue à travers les femmes, la *parrêsia* peut devenir une forme très paradoxale de discours vrai qui n'a pas peur de recourir au mensonge, à l'assassinat, à la mystification destructrice. La vérité est bien moins pure, bien moins innocente, que les mythes philosophiques occidentaux ne sont prêts à le reconnaître.

En conclusion, l'usage par Foucault des tragédies d'Euripide permet de voir que la tragédie ancienne concentre en soi toute une série de thèmes au cœur de la démarche foucaldienne : critique, liberté, résistance, création et transformation de soi, dans le cadre plus général d'une problématisation dramatique des jeux de vérité. Il y a à mon avis une notion qui permet de traverser et reprendre tous ces nœuds : le concept d'*épreuve*. Il s'agit, on l'a vu, d'une notion déjà utilisée par Foucault dans ses premiers cours au Collège de France par rapport à une histoire de la vérité. Dans le premier cours en particulier, *Leçons sur la volonté de savoir*, ainsi qu'à l'intérieur des premières analyses foucaldiennes des conflits entre formes différentes de véridiction dans *Œdipe roi*[50], l'épreuve est une forme de manifestation de vérité antérieure à la naissance du droit inquisitorial, et donc antérieure à une conception du vrai comme quelque chose qu'il faut *connaître*. La vérité mise en jeu par l'épreuve – par exemple dans les formes du serment ou de l'ordalie – est « une vérité-défi », et non pas « la vérité qu'on sait »[51]. C'est une

[48] Euripide, *Électre*, trad. fr. H. Grégoire et L. Parmentier, dans *Tragédies*, t. IV, *op. cit.*, p. 233.

[49] *Ibidem*.

[50] Cf. en particulier M. Foucault, « La vérité et les formes juridiques », art. cit.

[51] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 103.

vérité qui s'opère entièrement dans un champ agonistique[52] – la vérité-bataille des poètes tragiques et des sophistes. Dans une épreuve, « la vérité n'est pas ce qu'on dit (ni le rapport entre ce qu'on dit et ce qui est ou n'est pas). C'est ce qu'on affronte, ce à quoi on accepte, ou non, de faire face. C'est la force redoutable à laquelle on se livre. Elle est une force autonome »[53]. Comme l'affirme Foucault dans un passage dense du cours *Le pouvoir psychiatrique* (leçon du 23 janvier 1974), la vérité-épreuve, la vérité-éclair est une vérité qui se produit comme un événement. Par rapport à une généalogie de notre conception du savoir, notamment du savoir scientifique, la série « vérité-épreuve-événement »[54] représente donc une différence constitutive : « la position d'une vérité dispersée, discontinue, interrompue, qui ne parlerait ou qui ne se produirait que de temps en temps, là où elle veut, en certains lieux »[55]. C'est l'autre historique de la vérité-enquête de la rationalité occidentale, une forme de vérité qui se produit en dehors de la dimension universelle de la connaissance.

Il est donc intéressant de voir comment la notion d'épreuve émerge à nouveau et se modifie tout au long des années 1980. L'épreuve est en particulier une dimension fondamentale du cours de 1982 (*L'herméneutique du sujet*) en tant qu'exercice ascétique, c'est-à-dire en tant que pratique à travers laquelle les individus peuvent parvenir à une certaine transformation, une certaine transfiguration d'eux-mêmes en tant que sujets à la fois d'action et de connaissance vraie. Il est significatif que l'épreuve révèle immédiatement un caractère particulier à l'intérieur de ce cadre des exercices ascétiques, spirituels que Foucault est en train d'esquisser. Elle ne peut pas être simplement un entraînement de la pensée ou du corps. L'épreuve ne devient réellement une épreuve qu'à la condition que le sujet change radicalement son rapport à l'égard de ce qu'il fait et à l'égard de lui-même faisant quelque chose. Elle implique une transformation de l'attitude entière du sujet par rapport à lui-même. « L'épreuve doit devenir une attitude générale en face du réel. Il faut finalement, et c'est là le sens de l'épreuve pour les stoïciens, que ce soit la vie tout entière qui devienne une épreuve »[56]. Cette idée de la vie comme épreuve deviendra d'ailleurs centrale dans le portrait que Foucault esquisse dans son dernier cours de la philosophie

[52] Foucault utilise dans les mêmes analyses du monde ancien le concept d'une vérité agonistique et la notion (wittgensteinienne) de « jeu de vérité ». Il est alors intéressant de rappeler les réflexions d'un penseur liant dans son discours sur le jeu les notions d'agôn et de théâtre : « Le jeu, *agôn* ou *alea*, est donc une tentative pour substituer, à la confusion normale de l'existence courante, des situations parfaites. […] On s'évade du monde en *le* faisant autre. On peut aussi s'en évader en *se* faisant autre. C'est à quoi répond la *mimicry*. *Mimicry* – Tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion (encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu'entrée en jeu : *in-lusio*), du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif » ; R. Caillois, *Les jeux et les hommes* [1958], Paris, Gallimard, 1967 [« Folio », 1991], p. 60-61.

[53] M. Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 72.

[54] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 239.

[55] *Ibid*., p. 236.

[56] M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit*., p. 412.

cynique comme réduction de toute vérité philosophique à une pratique dépouillée et scandaleuse d'existence, théâtre pur et intolérable de la vérité.

Cette première description de l'épreuve comme technique d'existence est déjà associée par Foucault à la tragédie antique, mais d'une façon négative. Il se demande :

> En fait cette idée que la vie est un long tissu de malheurs par lesquels les hommes sont éprouvés est une vieille idée grecque. Après tout, est-ce que ce n'est pas elle qui a sous-tendu toute la tragédie grecque classique, tous les grands mythes classiques ? Prométhée et son épreuve, Héraclès et ses épreuves, Œdipe et l'épreuve à la fois de la vérité et du crime, etc. Seulement, je crois que ce qui caractérise l'épreuve dans la tragédie grecque classique, ce qui la sous-tend en tout cas, c'est le thème de l'affrontement, de la joute, du jeu entre la jalousie des dieux et l'excès des hommes. Autrement dit, c'est lorsque les dieux et les hommes s'affrontent les uns aux autres, qu'effectivement l'épreuve apparaît comme étant la somme des malheurs que les dieux envoient aux hommes pour savoir si les hommes pourront y résister, comment ils y résisteront et si ce seront les hommes ou les dieux qui l'emporteront. […] Or, ce n'est pas du tout cette partie de bras-de-fer, ce n'est pas cette grande joute entre le pouvoir des dieux et le pouvoir des hommes qui sous-tend l'épreuve stoïcienne, l'épreuve telle qu'elle est définie chez Sénèque et Épictète[57].

Les réflexions qui suivent sur la notion de *parrêsia* permettent pourtant à Foucault de récupérer une dimension de l'épreuve dans la tragédie, qui va bien au-delà de l'idée d'une mise à l'épreuve divine des mortels à travers des souffrances. La tragédie est une épreuve en tant que lieu physique d'affrontement entre différentes formes de vérité, de dire-vrai. Bien évidemment, elle est l'espace d'une lutte entre vérité divine et humaine, mais d'une lutte qui se pose plutôt dans les termes du dépassement d'une vérité d'origine divine, remplacée par des dispositifs mondains de vérité. Quand Foucault analyse *Œdipe roi* et les tragédies d'Euripide dans la perspective des jeux de véridiction, il dessine, on l'a vu, un *agôn* entièrement humain. Le conflit tragique passe à travers l'affrontement des paroles de vérité des personnages (on peut penser au triangle Phèdre-Hippolyte-Thésée), personnages qui se mettent eux-mêmes à l'épreuve à travers cette joute de vérité. Les dieux demeurent fondamentalement présents dans le théâtre classique, mais leur puissance de véridiction s'épuise. Apollon et Aphrodite sont même des sujets de discours mensongers, réticents. L'épreuve de vérité est demandée aux hommes sur scène, et elle leur est souvent demandée en première personne, à travers l'engagement de celui qui parle dans ce qu'il dit.

[57] *Ibid*., p. 425-426.

Ainsi, au sein de cette étonnante généalogie du sujet moderne que Foucault reconstruit dans ses derniers travaux, la tragédie ancienne nous montre une forme de sujet dont la vérité n'est pas à découvrir dans une dimension d'intériorité, à examiner à travers une herméneutique de soi, mais est à éprouver dans la formation et la transformation de soi à travers la vérité qu'on énonce et qu'on vit. La *parrêsia* est une vérité éthopoiétique – elle construit l'*êthos*, la forme d'existence du sujet – parce qu'elle ne consiste ni dans l'adéquation à des critères épistémiques, ni dans l'assujettissement à des contraintes extérieures. Elle est une expérience de vérité, « quelque chose dont on sort soi-même transformé »[58], qui s'exerce bien sûr à l'intérieur de certaines limites, mais comme ligne de fuite, affirmation créatrice de nouvelles formes d'être, de vérité et d'existence. Pour que la vérité participe à la construction et à l'affirmation du sujet lui-même, elle ne doit pas seulement permettre une harmonie entre pensée et action, théorie et pratique. Les deux niveaux doivent se confondre, glisser l'un dans l'autre. La *parrêsia* est alors une mise à l'épreuve de soi tout entier dans l'acte de dire-vrai, sans distance possible entre parole et actes. Et c'est grâce à ce caractère d'épreuve qu'elle peut revêtir un rôle critique.

La pratique de l'épreuve est au cœur de l'essai capital de Foucault cité plus haut, « Qu'est-ce que les Lumières ? »[59]. Foucault y affirme :

> Je caractériserai l'*êthos* philosophique propre à l'ontologie de nous-mêmes comme une *épreuve* historico-pratique des limites que nous pouvons franchir, et donc comme travail de nous-mêmes sur nous-mêmes en tant qu'êtres libres[60].

Et encore :

> Pour qu'il ne s'agisse pas simplement de l'affirmation ou du rêve vide de la liberté, il me semble que cette attitude historico-critique doit être aussi une attitude expérimentale. Je veux dire que ce travail fait aux limites de nous-mêmes doit d'un côté ouvrir un domaine d'enquêtes historiques et de l'autre se *mettre à l'épreuve* de la réalité et de l'actualité, à la fois pour saisir les points où le changement est possible et souhaitable et pour déterminer la forme précise à donner à ce changement[61]

[58] « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], art. cit., p. 860.

[59] Cf. A.I. Davidson, « La fin de l'herméneutique de soi », trad. D. Lorenzini, in D. Lorenzini, A. Revel, A Sforzini (éd.), *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*, *op. cit.*, p. 67-76.

[60] M. Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières », art. cit., p. 1394 ; nous soulignons.

[61] *Ibid*., p. 1393 ; nous soulignons.

Le premier point de référence philosophique pour cette notion d'épreuve est évidemment Hegel, avec la *Phénoménologie de l'Esprit* comme sommet de ce clivage de la philosophie occidentale qui voit dans le monde le lieu d'expérience et d'épreuve de la vérité du sujet, de soi-même comme sujet éthique[62]. Pourtant, il est clair que le théâtre, la tragédie, ont par rapport à cette dimension de l'épreuve un rôle d'autant plus important qu'il ne s'agit pas d'une forme établie de discours philosophique, d'un récit de la pensée. Le théâtre est d'abord une expérience physique qui reprend, dédouble et redouble de façon immanente les actes et les gestes de la vie réelle. Il peut donc devenir, par sa force de dédoublement, une « attitude expérimentale » : une mise à l'épreuve critique des différentes formes de vérité et de pouvoir[63]. La tragédie, de l'Antiquité au seuil de l'âge moderne, est une instance de questionnement de l'espace politique dans lequel elle s'affirme. Le théâtre nous aide surtout à repenser l'espace de la vérité en dehors de la Vérité, à travers les concepts de lutte, d'épreuve, de véridicité et d'altérité. La conception du sujet aussi qui se construit par rapport à la vérité se modifie, se déplace : la subjectivité n'est pas tant le lieu qui reconnaît le vrai et où le vrai devient un pouvoir d'identification et de jugement, mais c'est aussi et surtout un jeu de masques, une force capable d'utiliser la vérité comme arme contre les impositions des savoirs institutionnalisés, des lois, des pouvoirs assujettissants. Le théâtre à travers Foucault nous révèle que la vérité *théâtralement* conçue est une dynamique de transformation, où l'expérience et l'épreuve du réel passent par des mises en scène.

[62] « Et si c'est bien cela le problème de la philosophie occidentale – comment le monde peut-il être objet de connaissance et en même temps lieu d'épreuve pour le sujet […] – si c'est bien cela, le défi à la philosophie occidentale, vous comprenez bien pourquoi la *Phénoménologie de l'Esprit* est le sommet de cette philosophie » ; M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit.*, p. 467.

[63] Cf. D. Wiles, *Tragedy in Athens : Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; C. Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

4. Grotesque, ubuesque, comique

En 1973, trois hommes – X…, Y… et Z… – sont accusés de vol et de chantage dans une affaire de nature sexuelle. Ce sont des homosexuels. Le premier, X…,

> Intellectuellement, sans qu'il soit brillant, […] n'est pas stupide, il enchaîne bien ses idées et a une bonne mémoire. Moralement, il est homosexuel depuis l'âge de 12 ou 13 ans, et ce vice n'aurait été qu'une compensation, au début, aux moqueries qu'il essuyait alors qu'enfant élevé par l'Assistance Publique, il se trouvait dans la Manche. Peut-être son allure efféminée a-t-elle aggravé cette tendance à l'homosexualité. Mais c'est l'appât du gain qui a amené X… au chantage. […] X… est totalement immoral, cynique, voire bavard. Il y a 3000 ans, il aurait certainement habité SODOME et les feux du ciel l'auraient très justement puni de son vice. Il faut bien reconnaître que Y… aurait mérité la même punition […]. Cet Y., successivement ou simultanément, amant ou maîtresse, on ne sait pas, de X… et peut-être Z…, incite au mépris et aux vomissements. Affectivement, X… aime Z… Il faut avoir vu l'allure efféminée de l'un et de l'autre, pour comprendre qu'un tel mot puisse être employé quand il s'agit de deux hommes, tellement efféminés que ce n'est plus SODOME mais GOMORRHE qu'ils auraient dû habiter[1].

Voilà un discours qui nous fait, littéralement, *rire*. Il serait juste caricatural s'il appartenait à un sermon religieux ou moralisateur. Et pourtant, la question devient extrêmement sérieuse lorsqu'on s'aperçoit qu'il s'agit d'un document du moins prétendument scientifique : on a affaire aux conclusions des expertises médico-psychologiques portant sur trois personnes détenues à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, au début des très modernes années soixante-dix. Foucault les utilise avec d'autres exemples à peu près contemporains, sur le même ton entre le ridicule et l'édifiant, au début de son Cours au Collège de France de 1974-1975, *Les anormaux*. En démontrant encore une fois son talent unique pour la construction de scènes dramatiques à effet, Foucault joue sur un collage de pièces réelles issues des archives judiciaires pour dessiner immédiatement dans l'esprit de ses auditeurs une contradiction entre la force effective de ces morceaux d'expertise dans les procès pénaux et leur évidente, étonnante, *risible* inconsistance scientifique. La scène d'un nouveau et dense problème théorique et politique est ouverte : il s'agira dans ce cours pour Foucault de s'interroger sur les stratégies et les effets de pouvoir sous-jacents au discours médico-psychiatrique, à la criminologie comme nouvelle science au cœur des pratiques juridiques et pénales de nos jours.

[1] « Expertise psychiatrique et justice », *Actes. Cahiers d'action juridique*, 5/6, décembre 1974-janvier 1975, p. 38-39. Cité in M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit*., p. 6.

Pour ne pas nous éloigner trop de notre sujet, nous sommes contraints de laisser de côté les développements de cette étude foucaldienne de la fonction « psy » dans les formes effectives de la pénalité – étude qui, c'est connu, met en cause la conception moderne que l'homme se fait de soi-même, se construisant comme une identité et une nature morales avant même que comme une individualité responsable. Les travaux foucaldiens du milieu des années soixante-dix montrent bien comment les pratiques scientifiques, médicales, juridiques et les sciences humaines convergent dans nos sociétés vers des opérations et des instances de pouvoir normalisatrices. Nous voudrions seulement souligner ici deux points, en prenant toujours comme point de départ les premières pages des *Anormaux*. D'abord, la manière dont Foucault lit à travers les notions de *scène* et de *personnage* le rapport entre discours psychiatriques et procédures pénales, rapport qui se noue à peu près à partir des débuts du XIX^e^ siècle, du Code napoléonien de 1810. La psychiatrie criminelle n'est pas une *autre* scène, en termes psychanalytiques, introduisant une césure et permettant d'accéder au niveau du symbolique dans le champ du droit. C'est le dédoublement des éléments du judiciaire « *sur* la même scène » : l'intensification et l'extension du pouvoir juridique, la « synthèse coercitive qui assure la transmission du pouvoir et le déplacement indéfini de ses effets »[2]. Les expertises psychiatriques opèrent cette fonction dédoublante sur un triple axe. Elles permettent premièrement de doubler le délit par toute une série d'infractions qui ne relèvent pas du pénal mais peuvent en constituer l'antécédent et la justification ancrés dans la nature de l'individu. Le niveau de réalité du délit passe du crime lui-même, de l'acte criminel, aux conduites « dangereuses » qui ont précédé et précipité le crime. Mais ces conduites ne transgressent pas la loi – aucune loi ne sanctionne le « donjuanisme », par exemple –, ce sont plutôt des normes éthiques : des valeurs morales, une certaine appréciation partagée de la réalité, un point optimal dans le développement psychophysique individuel. Dans ce jeu entre médecine, biologie et morale, la science médicale risque de glisser vers le *comique*, comme Molière l'avait déjà décrit dans *Le médecin malgré lui* (l'exemple est cité par Foucault) :

> SGANARELLE
>
> […] Je tiens que cet empêchement de l'action de sa langue est causé par de certaines humeurs, qu'entre nous autres savants nous appelons humeurs peccantes ; peccantes, c'est-à-dire… humeurs peccantes ; […] et parce que lesdites vapeurs ont une certaine malignité… […] qui est causée par l'âcreté des humeurs engendrées dans la concavité du diaphragme, il arrive que ces

[2] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 15.

vapeurs… *Ossabandus*, *nequeys*, *nequer*, *potarinum*, *quipsa milus*. Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette[3].

On retrouve dans les expertises psychiatriques de notre siècle une panoplie d'expressions comme « immaturité psychologique », « compensation », « érostratisme », « alcibiadisme », « profond déséquilibre affectif », « jeu pervers », « bovarysme » etc.[4], que l'on peut d'une certaine manière rapprocher du latin de Sganarelle. Ces formules n'indiquent pas une vraie conduite criminelle (ni d'ailleurs de réelles pathologies), mais plutôt des modalités « perverties » d'être, des comportements qui dessinent un personnage anormal, aux marges de la société, menant une vie désordonnée. Elles permettent de retrouver les origines du crime dans l'histoire psychologique du sujet en question. L'auteur du crime lui-même est ainsi doublé par un autre masque : le délinquant, dont l'essence intimement et moralement déviante explique son passage à l'acte criminel. « Doublet psychologico-éthique »[5] du délit et de son responsable, auquel s'ajoute un troisième groupe de dédoublements traversant les fonctions de médecin et de juge : les juges se doublent en médecins, les médecins en juges. « Le vilain métier de punir se retrouve ainsi retourné dans le beau métier de guérir »[6].

Or cette analyse foucaldienne de l'affirmation des expertises psychiatriques sur la scène juridique moderne démontre encore une fois la fécondité euristique d'un discours *dramatiquement* construit. Face à quelque chose qui fait problème, à un phénomène historique qu'il faut interroger de manière critique, pour pénétrer l'écheveau dense des relations tactiques, des stratégies discursives, des sujets mobilisés et des formes par lesquelles l'individualité de ces sujets est scientifiquement et politiquement façonnée, Foucault essaie de retrouver les procès immanents de dédoublement et redoublement du réel qui assurent l'agencement des discours, des pouvoirs, des acteurs à l'œuvre. Non pas l'autre scène, il le dit explicitement, la transcendance d'un niveau plus essentiel, d'un point de compréhension plus originaire des pratiques discursives, mais les scènes coextensives et synchroniques qui construisent l'histoire effective d'un concept ou d'un problème. On l'a plusieurs fois répété, Foucault utilise le théâtre et sa conceptualité – la scène, le double, les personnages – pour lire l'histoire sans faire référence à des catégories universelles ou à des points de repère transcendants/transcendantaux. Le repérage des « scènes de la vérité » traverse l'histoire du savoir scientifique sans se prononcer sur la

[3] Molière, *Le médecin malgré lui*, acte II, scène IV, Paris, chez J. Ribou, 1667 [in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1971, p. 245-246].

[4] Cf. M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 15.

[5] *Ibid.*, p. 16.

[6] *Ibid.*, p. 22.

validité et la véridicité absolues de cette scientificité ; questionne l'histoire des (micro)pouvoirs sans prendre position pour ou contre leur légitimité. En prenant le théâtre comme un modèle d'expérimentation du discours historico-philosophique, Foucault n'a de cesse de faire référence à un schéma théâtral d'analyse pour dessiner les contours mobiles et ouverts de ses objets de recherche.

Or la scène que la psychiatrie judiciaire aménage n'a plus rien de tragique ; ce n'est ni le spectacle des supplices ni la tragédie des passions royales. La folie de Georges III nous en avait déjà donné un exemple : la scène disciplinaire du traitement des aliénés est plutôt grise, maîtrisée, la force de passions en est systématiquement expulsée et le calme maintenu par des surveillants silencieux, autoritaires, « musclés ». Les expertises psychiatriques utilisées par Foucault au début des *Anormaux*, sur le modèle de celles du début des années soixante-dix qu'on vient de citer, construisent des scènes encore différentes, où la surveillance et la punition se dédoublent en une série de descriptions et de jugements moraux indéniablement *ridicules*. Ce sont des discours reconnus comme scientifiques et donc chargés d'effets de vérité, d'autant plus efficaces et puissants qu'ils peuvent décider du destin d'un individu, de sa liberté ou de son incarcération, voire de sa mort. Et pourtant, ce sont des discours *grotesques*. Foucault est visiblement fasciné par ce concept du grotesque appliqué à la parole scientifique et au pouvoir que cette parole peut exercer. Il ne s'agit pas tant de dire que les expertises psychiatrico-judiciaires fonctionnent *malgré* leur caractère pitre. Au contraire, on retrouve là des effets spécifiques de pouvoir qui se mettent en œuvre *précisément parce que* ce discours a une nature risible. Le grotesque n'est pas une excroissance, un effet collatéral, une dérive possible de certaines formes de pouvoir, du pouvoir psychiatrique appliqué au pénal en particulier. Il ne s'agit pas seulement de dire que le pouvoir passe parfois à travers des représentants indignes. Il ne s'agit pas non plus de constater qu'il existe dans toute société des mécanismes spécifiques pour dénigrer un pouvoir en le ridiculisant[7]. Foucault identifie dans le grotesque, mieux : dans l'*ubuesque*, « une catégorie précise de l'analyse historico-politique »[8], catégorie qui exprime la force que le pouvoir assume quand il revêt les formes les plus bouffonnes et les plus infâmes. Il y a des discours ou des individus qui exercent par statut un pouvoir dont leurs qualités intrinsèques devraient les priver. Le grotesque est un élément central et indépassable de l'exercice des relations de pouvoir car il en marque le caractère inéluctable : le pouvoir peut

[7] Foucault cite à ce propos le texte de Pierre Clastres, qui fut une source très importante pour ses analyses du pouvoir au milieu des années soixante-dix. Cf. P. Clastres, *La société contre l'état : recherches d'anthropologie politique*, Paris, Éd. de Minuit, 1974.

[8] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 12.

« fonctionner dans toute sa rigueur et à la pointe extrême de sa rationalité violente, même lorsqu'il est entre les mains de quelqu'un qui se trouve effectivement disqualifié »[9].

> La terreur ubuesque, la souveraineté grotesque ou, en d'autres termes plus austères, la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui le produit : ceci, je crois, n'est pas un accident dans l'histoire du pouvoir, ce n'est pas un raté de la mécanique. Il me semble que c'est l'un des rouages qui font partie inhérente des mécanismes du pouvoir[10].

La Rome impériale connaissait déjà très bien ces mécanismes de gouvernement à travers « la disqualification quasi-théâtrale du point d'origine, du point d'accrochage de tous les effets de pouvoir dans la personne de l'empereur »[11]. La débauche du prince est un genre littéraire bien connu, instrument de résistance et de *damnatio memoriae* dans les mains de l'historiographie sénatoriale. De Caligula, avide de sang, cruel, incestueux avec ses sœurs, adultère, passionné par les jeux du cirque, et qui veut faire de son cheval un consul[12], à Héliogabale, « faisant l'amour comme une femme et comme un homme […] accueillant la débauche par tous les orifices de son corps »[13], en passant par Claude, asservi à sa femme, la vicieuse Messaline[14], et Néron, qui ne rougit pas de se livrer aux actes les plus honteux avec hommes et femmes, qui aime se travestir et épouse son affranchi[15]. L'Empire romain construit et met en scène tout un personnage du *souverain grotesque* et ignoble. La souveraineté indigne, la violence spectaculaire et arbitraire de la royauté abjecte sont d'ailleurs des thèmes qui fascinent Foucault, on l'a vu, et qu'il commence à étudier depuis ses analyses du corps du roi à travers les pièces shakespeariennes. Le roi déchu,

---

[9] *Ibid.*, p. 13.

[10] *Ibid.*, p. 12.

[11] *Ibidem*. Cf. sur ce point M. Foucault, *Subjectivité et vérité*, *op. cit.*, p. 283-286.

[12] « Quand il avait de l'engouement pour quelqu'un, sa faveur allait jusqu'à la folie. […] En ce qui concerne son cheval Incitatus, la veille des jeux du cirque, pour que son repos ne fut pas troublé, il avait coutume de faire imposer silence au voisinage par des soldats ; outre une écurie de marbre et une crèche d'ivoire, outre des housses de pourpre et des licous ornés de pierres précieuses, il alla jusqu'à lui donner un palais, des esclaves et un mobilier, pour recevoir plus magnifiquement les personnes invitées en son nom ; il projeta même, dit-on, de le faire consul » ; Suétone, *Vies des douze césars*, t. II, livre IV, 55, trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1932 [1957], p. 104.

[13] « Vie d'Héliogabale », V, 1-2, in *Histoire Auguste*, t. III, 1ère partie, trad. R. Turcan, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 84.

[14] « Livré […] à [s]es affranchis et à ses femmes, Claude se conduisit, non comme un prince, mais comme un serviteur » ; Suétone, *Les vies des douze césars*, *op. cit.*, t. II, livre V, 29, p. 137.

[15] « Personnellement, il prostitua sa pudeur à un tel point qu'après avoir souillé presque toutes les parties de son corps, il imagina enfin cette nouvelle sorte de jeu : vêtu d'une peau de bête féroce, il s'élançait d'une cage, se précipitait sur les parties naturelles d'hommes et de femmes liés à un poteau, puis, après avoir assouvi sa lubricité, se livrait, pour finir, à son affranchi Doryphore ; il se fit même épouser par cet affranchi, comme il avait épousé Sporus, allant jusqu'à imiter les cris et les gémissements des vierges auxquelles on fait violence » ; *ibid.*, t. II, livre VI, 29, p. 173-174.

le roi-bouffon, le roi n'étant que corps naturel et nu, le roi comme figure christique sur la croix : ce sont des problématiques que Foucault considère comme essentielles pour ses analyses des dramatiques du pouvoir et qu'il explore à travers la tragédie classique. Encore dans son cours au Collège de France de 1980-1981 (le cadre est celui d'une histoire du sujet sexuel), il affirmera :

> Je me demande si l'on ne pourrait pas étudier au contraire ce que j'appellerais le sous-pouvoir du roi, sa non-maîtrise sur lui même, le prince en tant qu'il est passif par rapport à lui-même et que cette passivité va se manifester par tout un tas de choses qui peuvent être aussi bien le roi malade (le roi blessé, le roi malheureux – Arthur, le thème parsifalien, etc. –, aussi le roi fou, Charles VI bien sûr) que le roi en proie à ses passions, le roi débauché. Et on va avoir évidemment la série des rois d'Angleterre, la série des rois de France qui apparaissent ainsi sous la forme non pas tellement du sous-homme mais de celui qui, dans l'exercice du pouvoir et chargé de gouverner les autres, n'est pas capable de se gouverner soi-même : le prince-passion[16].

De ce « prince-passion », Shakespeare et Racine ont donné l'expression tragique la plus emblématique. Mais il s'agit sans doute d'un thème qui dépasse la forme de la tragédie et sur lequel on peut réfléchir aussi à travers le thème plus général du grotesque, de l'« ubuesque » du pouvoir. Le roi Lear ayant perdu sa tête est une figure tragiquement ridicule[17], et c'est le double ignoble du roi, le Fou, le seul ayant, en raison de sa folie, la licence d'exercer une pleine liberté de parole face au souverain, qui exprime sur scène cette valeur à la fois comique et effroyablement puissante de la déchéance royale.

> LEAR
> Tu me nommes fou, mon fils ?
>
> LE FOU
> Tous tes autres titres, tu les largues ; celui-là, tu étais né avec. […]
> Et moi c'est de tristesse que j'ai chanté,
> Tristesse qu'un tel roi puisse faire l'idiot.
> Et prendre place parmi les fous[18].

[16] M. Foucault, *Subjectivité et vérité*, *op. cit*., p. 286.

[17] W. Knight, « *King Lear* and the Comedy of the Grotesque », in *The Wheel of Fire* [1930], London, Methuen & Co. Ltd., 1949, p. 160-176.

[18] W. Shakespeare, *Le roi Lear*, acte I, scène IV, *op. cit*, p. 119-121.

La scène décrite par Willis et Pinel du roi Georges III sale et misérable, qui lance contre ses surveillants des excréments, pourrait sans doute rentrer dans ce cadre « ubuesque » d'analyse du pouvoir (« Merdre »[19]…). Mais à la différence de la question du corps tragique du roi, le grotesque comme catégorie « historico-politique » s'applique parfaitement aussi aux sociétés modernes, analysées en dehors du paradigme de souveraineté. Les mécanismes disciplinaires et normalisateurs que les états se donnent à partir du XIX^e^ siècle peuvent faire rire précisément là où ils sont les plus implacables et contraignants : dans la logique aveugle de leurs engrenages minuscules, dans leur immense, écrasante et souvent incompréhensible machine bureaucratique. Cette machine administrative a désindividualisé et dé-corporisé l'élément grotesque présent dans le roi-fou, le roi esclave de ses passions, mais elle l'a, si possible, emphatisé – c'est le personnage du « fonctionnaire médiocre, nul, imbécile, pelliculaire, ridicule, râpé, pauvre, impuissant »[20]. Le surveillant bête et tout-puissant, le fonctionnaire qui délègue sa conscience à l'Institution. « "Ubu rond de cuir" appartient au fonctionnement de l'administration moderne, comme il appartenait au fonctionnement du pouvoir impérial à Rome d'être entre les mains d'un histrion fou »[21]. Et c'est effectivement le roman plus que la tragédie, comme l'affirme Foucault dans « *Il faut defendre la société* »[22], qui a su rendre visible l'étreinte infernale de la bureaucratie comme cœur grotesque du pouvoir moderne. C'est Dostoïevski, c'est Balzac (ce sont les exemples de Foucault). C'est Kafka, surtout, *Le procès*[23] – le réseau absurde et incompréhensible d'une Loi sans visage ; le langage aseptique et froidement meurtrier de l'Administration, grand monstre anonyme auquel l'individu peut être sacrifié sans émotions, sans justifications. Un cortège de « brigadiers stupides » met en scène une grotesque et pourtant destructrice « comédie de justice ».

> K…
>
> Monsieur le Juge d'instruction est en train de faire, à quelqu'un dans cette assemblée, un signe secret. Pas la peine, monsieur le Juge, de vous gêner. Vous n'avez qu'à donner à haute voix vos ordres à vos employés stipendiés. Tous ceux qui sont ici, assurément, vous obéissent. Mais vous-même, vous obéissez à je ne sais quels supérieurs. Derrière mon arrestation, derrière toutes les

[19] A. Jarry, *Ubu roi*, acte I, scène I, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1972, p. 353.

[20] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 13.

[21] *Ibidem*.

[22] « Je crois qu'il y a appartenance fondamentale, essentielle, entre la tragédie et le droit, entre la tragédie et le droit public, tout comme, vraisemblablement, il y a appartenance fondamentale entre le roman et le problème de la norme. La tragédie et le droit, le roman et la norme : tout cela serait peut-être à regarder » ; M. Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 156.

[23] F. Kafka, *Le procès*, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1933.

> manifestations de votre absurde Justice, je sens le réseau d'une vaste organisation qui vous englobe tous, inspecteurs vénaux, brigadiers stupides, depuis les plus infimes subordonnés jusqu'aux Juges du plus haut rang, que nous ne verrons jamais et ne pouvons espérer d'atteindre […]
>
> Mais qui donc êtes-vous ? Que faites-vous ici ? Que signifie cette comédie de justice ?[24]

Il est impossible de ne pas rappeler ici les analyses lucides qu'une autre philosophe du pouvoir contemporain, Hannah Arendt, a consacré à l'emblème du bureaucrate de régime (Adolf Eichmann) et à sa sottise autant comique que terrifiante. Pour comprendre ce personnage minable de l'histoire – décrit tout au long de son procès comme assez borné, aphasique, incapable de s'exprimer sinon par clichés et dans un langage administratif –, il faut avoir « la sagesse de comprendre », Arendt le dit très clairement, que « ce qui est horrible peut non seulement être *ridicule*, mais aussi *franchement comique* »[25]. On s'attendait à Jérusalem à un monstre de cruauté, on s'est retrouvé face à un homme tout à fait moyen, « normal », ni cynique ni idiot ni très intelligent, qui jusqu'aux derniers instants de sa vie appartiendra plutôt au registre du risible qu'à celui de la grandeur tragique du Mal. « Il était vraiment difficile de ne pas présumer que c'était un clown »[26]. Eichmann a pu devenir l'un des chefs de file de l'un des projets les plus aberrants de l'histoire – la « solution finale », l'extermination juive –, sans être particulièrement méchant ou dépourvu de tout principe moral. Il a tout simplement obéi, se faisant engrenage d'une machine de la Loi et de la Bureaucratie dont il n'a jamais pensé mettre en question les ordres. Et on ne comprend pas le fonctionnement ravageur de cette Bureaucratie qui devient État dictatorial, on n'arrive pas à saisir vraiment les mécanismes du pouvoir totalitaire, si on ne prend pas en compte aussi ses aspects de nigauderie, de clownerie. C'est précisément dans l'ineptie de personnages comme Eichmann que le totalitarisme exprime sa puissance absolue, sa prise sur les existences individuelles qui efface toute possibilité de résistance. Arendt est sur ce point très lucide : « Eichmann n'était ni un Iago ni un Macbeth ; et rien n'était plus éloigné de son esprit qu'une décision, comme chez Richard III, de faire le mal par principe »[27]. Le nazisme a exploité son absurde, comique, ridicule incapacité de penser. Voilà « la leçon de la terrible, de l'indicible, de l'impensable *banalité du mal* »[28].

---

[24] On cite ici l'adaptation théâtrale du *Procès* kafkaïen (trad. A. Vialatte) par André Gide et J.L. Barrault, *Le procès*, Paris, Gallimard, 1947, p. 197-199.

[25] H. Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, trad. A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966 [trad. revue par M. Leibovici, « Folio », 2002, p. 116 ; nous soulignons].

[26] *Ibid.*, p. 126.

[27] *Ibid.*, « Post-scriptum », p. 494.

[28] *Ibid.*, p. 440.

Le concept théâtral d'« ubuesque » permet donc de faire le lien entre l'analyse foucaldienne de la naissance des pouvoirs modernes entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle et l'histoire contemporaine. Il peut être appliqué – Arendt nous le montre bien – à la forme la plus typique, la plus nouvelle et la plus inquiétante du pouvoir au XX^e^ siècle : les régimes totalitaires. Les dictateurs en Europe (Hitler et Mussolini en particulier) ont à la fois repris les signes des souverainetés anciennes dans tout leur faste (les faisceaux, l'aigle, le salut romain, les parades, la svastika, etc.[29]), et utilisé de la manière la plus invasive le réseau administratif, policier et bureaucratique moderne pour affirmer une prise capillaire, « panoptique », sans reste sur les vie des individus. Et pourtant, non seulement dans ses rouages infimes mais dans la personne même de ces dictateurs, le pouvoir le plus absolu s'est souvent retourné dans un personnage de farce, cocasse et caricatural. Le caractère clownesque de Mussolini qui fait du ski torse nu, parle avec l'air méchant et le torse bombé, ne sait pas résister au charme féminin[30] ; Hitler enfermé dans son bunker quelques heures avant son suicide, « couronné par quarante millions de mort », qui demande, rappelle Foucault, qu'on lui procure des gâteaux au chocolat « jusqu'à en crever »[31]. L'homme le plus puissant est aussi le plus ridicule. On a du mal à comprendre la fascination que ces personnages pouvaient exercer sur les masses en ne regardant que leur attitude dans les vidéos et les photos de l'époque, en les écoutant dans les enregistrements radio. Et pourtant, leur pouvoir s'exerçait malgré leur indignité, ou mieux : leur côté burlesque qui aujourd'hui aurait tendance à nous faire rire est un signe de la violence de leur autoritarisme. Le pouvoir totalitaire se donne « cette image d'être issu de quelqu'un qui était théâtralement déguisé, dessiné comme un clown »[32]. Et encore une fois, les abimes infâmes et ridicules du pouvoir n'en disent pas la faiblesse, au contraire. Ils sont l'expression de sa puissance extrême, de son caractère incontrôlable, inévitable, nécessaire. L'indignité du pouvoir n'en élimine pas les effets, qui sont au contraire d'autant plus violents et écrasants que le pouvoir est grotesque – *Ubu roi*, précisément. « Un énorme fonctionnement du souverain infâme »[33].

---

[29] Cf. W. Nitz, *Führer und Duce : politische Machtinszenierungen im nationalsozialistischen Deutschland und im faschistischen Italien*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2013.

[30] Cf. S. Luzzatto, *Le corps du Duce*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 2014 ; E. Gentile, *Fascismo : storia e interpretazione*, Roma, Laterza, 2002 ; Id., *La religion fasciste : la sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, tr. J. Gayrard, Paris, Perrin, 2002.

[31] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 14. Cf. J. Fest, *Hitler*, 2 tomes, trad. G. Fritsch-Estrangin, Paris, Gallimard, 1973 ; Id., *Les derniers jours de Hitler*, trad. F. Straschitz, Paris, Perrin, 2002 ; I. Kershaw, *Le mythe Hitler : image et réalité sous le IIIe Reich*, tr. P. Chemla, Paris, Flammarion, 2006.

[32] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 13.

[33] *Ibid*., p. 14.

PÈRE UBU. — J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens.

NOBLES. — Horreur ! à nous, peuple et soldats !

PÈRE UBU. — Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-sous, où on les décervèlera. (*Au Noble.*) Qui es-tu, bouffre ?

LE NOBLE. — Comte de Vitepsk.

PÈRE UBU. — De combien sont tes revenus ?

LE NOBLE. — Trois millions de rixdales.

PÈRE UBU. — Condamné ! (*Il le prend avec le crochet et le passe dans le trou.*)

MÈRE UBU. — Quelle basse férocité !

PÈRE UBU. — Second Noble, qui es-tu ? (*Le Noble ne répond rien.*) Répondras-tu, bouffre ?

LE NOBLE. — Grand Duc de Posen.

PÈRE UBU. — Excellent ! excellent ! Je n'en demande pas plus long. Dans la trappe. Troisième Noble, qui es-tu ? tu as une sale tête.

LE NOBLE. — Duc de Courlande, des villes de Riga, de Revel et de Mitau.

PÈRE UBU. — Très bien ! très bien ! Tu n'as rien autre chose ?

LE NOBLE. — Rien.

PÈRE UBU. — Dans la trappe, alors. Quatrième Noble, qui es-tu ?

LE NOBLE. — Prince de Podolie.

PÈRE UBU. — Quels sont tes revenus ?

LE NOBLE. — Je suis ruiné.

PÈRE UBU. — Pour cette mauvaise parole, passe dans la trappe. Cinquième Noble, qui es-tu ?

LE NOBLE. — Margrave de Thorn, palatin de Polock.

PÈRE UBU. — Ça n'est pas lourd. Tu n'as rien autre chose ?

LE NOBLE. — Cela me suffisait.

PÈRE UBU. — Eh bien ! mieux vaut peu que rien. Dans la trappe. Qu'as-tu à pigner, Mère Ubu ?

MÈRE UBU. — Tu es trop féroce, Père Ubu.

PÈRE UBU. — Eh ! je m'enrichis. Je vais faire lire MA liste de MES biens. Greffier, lisez MA liste de MES biens. […]

Dépêchez-vous plus vite, je veux faire des lois maintenant[34].

Il est regrettable que Foucault n'ait pas poussé plus loin son analyse du grotesque dans les scènes du pouvoir et de la vérité. Ce concept qu'il amorce en 1975 a une puissance politique extraordinaire, car il touche au cœur des relations du pouvoir, là où elles sont à la fois les plus

[34] A. Jarry, *Ubu roi*, in *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 370-371.

embrouillées et les plus puissantes. Et il les touche de manière à les rendre questionnables, non plus évidentes. Le grotesque est en effet non seulement un élément de l'exercice concret du pouvoir mais aussi une de ses virtualités critiques : il permet de relire les techniques et les personnages politiques à travers une prise de distance qui, tout en les déformant et en les ridiculisant, les problématise. Or il est sans doute un exercice bien stérile de se demander pourquoi Foucault n'a pas approfondi un certain thème ou problème qui nous paraît tout particulièrement intéressant. Surtout dans le cas d'une philosophie si bouillonnante et expérimentale, on ne formulerait que de vaines spéculations : c'est notre tâche, aujourd'hui, que de continuer le discours foucaldien là où il montrerait éventuellement ses limites, ses lacunes. Et pourtant, il ne faut pas oublier que la question du grotesque, du comique[35] comme puissance de ce qui fait *rire*, est plus ou moins directement abordée par Foucault en au moins trois occasions. D'abord, on vient de l'analyser, dans le cours de 1975, où Foucault élabore le concept de pouvoir ubuesque : le point où le pouvoir se fait le plus écrasant et le plus risible – écrasant précisément parce que risible. Mais bien avant ces analyses sur le pouvoir, dans les années cinquante et soixante, Foucault avait longuement parlé d'un thème qui se rapproche sous plusieurs aspects à celui de grotesque : la *fête* comme moment de subversion tragique de l'ordre du monde. La fête, on l'a vu, a été pour la culture de la Renaissance une expérience fondamentale d'inversion des valeurs et de réduction du monde au vide total de sens, à la *vanitas vanitatum, et omnia vanitas* chantée par l'Ecclésiaste[36]. Dans cette expérience, fête et folie communiquent dans une forme de comique mordant[37], pouvant devenir une attaque du pouvoir sous la forme de la transgression des rôles sociaux et politiques[38]. La parole du fou conserve jusqu'aux seuils de l'âge classique des pouvoirs *carnavalesques* de résistance à travers la dérision, le dire-vrai outrageux et moqueur, le blasphème (les Bouffons et les Fous des tragédies de Shakespeare).

---

[35] Pour une première bibliographie de référence sur le thème du comique, cf. C. D'Angeli, G. Paduano, *Il comico*, Bologna, il Mulino, 1999 ; J.C. Chabanne (éd.), *Le comique*, Paris, Gallimard, 2002.

[36] *Ecclésiaste*, 1,2 ; formule repetée en 12,8.

[37] « Le motif de la folie, par exemple, est très caractéristique de tout grotesque, puisqu'il permet de poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue "normal", c'est-à-dire par les idées et les appréciations communes. Mais dans le grotesque populaire, la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, de la gravité unilatérale, de la "vérité" officielle. C'est une folie *de fête*. Alors que dans le grotesque romantique la folie acquiert la nuance sombre, tragique de l'isolement de l'individu » ; Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970 [« Tel », 1982, p. 48-49].

[38] « *Il serait extrêmement intéressant d'écrire l'histoire du rire*. Personne ne rit à l'église, au palais royal, à la guerre, devant le chef de bureau, le commissaire de police, l'intendant allemand. Les domestiques serfs n'ont pas le droit de sourire en présence du seigneur. *Seuls les égaux rient entre eux*. Si les gens inférieurs sont autorisés à rire devant leurs supérieurs ou s'ils ne peuvent réfréner leur rire, on peut dire adieu à tous les égards dus au rang » ; A. Herzen, *Sur l'art*, éd. « Iskousstvo », Moscou, 1954, p. 223 (cité in Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 100).

Le terme de grotesque naît d'ailleurs à la Renaissance, lorsque on découvre à Rome des peintures ornementales avec des décors tout à fait étonnants et inhabituels pour l'époque, représentant des métamorphoses naturelles, des passages d'être entre les mondes humain, animal et végétal[39]. Le « grotesque » devient alors un nom pour l'élément qui franchit les limites, qui confond les contours et défie les conventions et le bon sens. Dans la généalogie du terme, le grotesque, comme le paradoxe logique, rapproche ce qui est normalement distinct, empêche le regard de l'habitude, viole les critères établis de réalité et de vérité. Ce n'est pas juste risible, c'est l'expression de la force du possible. La question du grotesque permet donc de faire un lien chez Foucault entre la puissance de rupture qu'il attribue au tragique[40] et à la folie cosmique de la Renaissance, et l'autre grande force « transhistorique »[41] de bouleversement des modalités d'existence et des conceptions de la vérité : le cynisme. Nous reviendrions dans le détail sur l'analyse foucaldienne du cynisme ancien, qui concentre et exprime d'une manière extrêmement significative la valeur *théâtrale* de la vérité comme forme d'existence : la force scandaleuse, intolérable du vrai quand il est vécu à la lettre, jusqu'au plus profond de son corps. Le cynique est d'une certaine manière le « pitre » de la vérité : sa conception de la vraie vie met en scène le mime grotesque du discours vrai. Mais précisent dans ce caractère bouffon le cynisme peut se proposer comme la vraie philosophie, celle qui est capable de transformer les individus et la société. Le théâtre des corps devient la possibilité de pratiquer une résistance créatrice de

[39] « L'épanouissement du réalisme grotesque est le système des images dans la culture comique populaire du Moyen Age, et son épopée artistique est la littérature de la Renaissance. C'est à cette époque qu'apparaît le terme même de *grotesque*, qui n'a primitivement qu'une acception étroite. À la fin du XV^e^ siècle, des fouilles effectuées à Rome dans les souterrains des Thermes de Titus mettent à jour un type de peinture ornementale inconnu jusqu'alors. On le baptise « la *grottesca* » dérivé du substantif italien la *grotta* (la grotte). Un peu plus tard, les mêmes ornements sont découverts dans d'autres sites de l'Italie. Quelles sont les caractéristiques de ce motif ornemental ? Cette découverte avait frappé les contemporains par le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une à l'autre. On ne voit pas les frontières nettes et inertes qui partagent ces « royaumes de la nature » dans le tableau habituel du monde : dans le grotesque, ces frontières sont audacieusement violées. On ne voit pas non plus la statique coutumière dans la peinture de la réalité : le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes – végétales et animales – dans un univers lui aussi tout prêt et stable; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel *inachèvement* de l'existence. On sent, dans ce jeu ornemental, une liberté et une légèreté exceptionnelle dans la fantaisie artistique ; cette liberté, de plus, est sentie comme une hardiesse joyeuse, presque riante » ; Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 41-42.

[40] Le rire et le tragique ne sont pas pour la Renaissance deux concepts opposés, au contraire : le rire, comme le tragique, « a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme ; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que le *sérieux* ; […] seul le rire, en effet, peut accéder à certains aspects du monde extrêmement importants » ; *ibid.*, p. 75-76.

[41] Dans le cours de 1984, Foucault cite une série de textes allémands sur le cynisme « qui ont au moins le très grand intérêt de poser le problème du cynisme comme catégorie transhistorique » ; M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 165. Sur ce concept apparemment paradoxal de « transhistorique » chez Foucault, cf. J. Revel, « Promenades, petits excursus et régimes d'historicité », in D. Lorenzini, A. Revel, A. Sforzini (éd.), *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*, *op. cit.*, p. 161-175 ; Id., *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, *op. cit.*

nouveaux mondes – c'est un point qui permet de reconnaître toute sa portée politique novatrice au *theatrum philosophicum* de Foucault et qu'on développera dans le prochain chapitre. Dans la *parrêsia* cynique, de toute manière, il est indéniable que cette puissance explosive des corps passe non seulement par leur mise en scène, mais aussi par une théâtralisation qui est provocatrice, iconoclaste, *burlesque*.

Malgré ces incursions sur le terrain du grotesque, Foucault ne construit pas explicitement une pensée et une politique du comique et de la comédie[42], comme il l'a fait pour le tragique et la tragédie. Il reste sur ce point un philosophe bien « sérieux », influencé probablement par la force conceptuelle des analyses du tragique des piliers de sa formation intellectuelle – Hegel, Heidegger et Nietzsche. Mais le comique est présent dans ses analyses, et à un niveau bien essentiel. Il mobilise la question de la puissance de révolte et de changement dans l'histoire, changement qui implique toujours, sinon le sang et la violence tragiques, du moins des formes de dédoublement et de désordre carnavalesque. Le côté théâtral, scénique des analyses foucaldiennes joue d'ailleurs sans cesse sur la force du rire qui se déclenche à l'occasion de rapprochements inattendus et paradoxaux, sur l'ironie des événements quand ils ouvrent des points de différence et d'étrangeté dans notre histoire, des possibilités jusque-là inaperçues[43]. « Le plaisir au non-sens »[44]. C'est le comique de l'improbable qui frappe le lecteur de l'Encyclopédie chinoise de Borges, citée par Foucault en ouverture des *Mots et les choses* :

> le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie —, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre[45].

---

[42] Comme premiers points de référence philosophiques pour le thème du rire, cf. H. Bergson, *Le rire* [1900], Paris, Puf, « Quadrige », 2007 ; G. Bataille, *La somme athéologique*, t. I, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 7-181.

[43] « Foucault n'a jamais pris l'écriture comme un but, comme une fin. C'est même cela qui en fait un grand écrivain, et qui met une joie de plus en plus grande dans ce qu'il écrit, un rire de plus en plus évident. Divine comédie des punitions : c'est un droit élémentaire d'être fasciné jusqu'au fou rire devant tant d'inventions perverses, tant de discours cyniques, tant d'horreurs minutieuses » ; G. Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 31.

[44] S. Freud, *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], trad. J. Altounian, P. Haller, C. Jouanlanne, F. Kahn, R. Lainé, A. Rauzy, F. Robert, in *Œuvres complètes*, vol. VII, Paris, Puf, 2014, p. 150.

[45] M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, « Préface », p. 7. Le texte de Borges « cite "une certaine encyclopédie chinoise" où il est écrit que "les animaux se divisent en : *a*) appartenant à l'Empereur, *b*) embaumés, *c*) apprivoisés, *d*) cochons de lait, *e*) sirènes, *f*) fabuleux, *g*) chiens en liberté, *h*) inclus dans la présente classification, *i*) qui s'agitent comme des fous, *j*) innombrables, *k*) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, *l*) *et caetera*, *m*) qui viennent de casser la cruche, *n*) qui de loin semblent des mouches". Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser *cela*. […] Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'*incongru* et du rapprochement de ce qui ne

Comme l'a dit d'une manière exemplaire Michel de Certeau, il faut prendre au sérieux « le rire de Michel Foucault », sa manière de faire jouer l'émerveillement, la surprise, l'ironie comme révélateurs d'une contingence historique essentielle. Foucault se plait à rendre visibles les sauts épistémiques, les discontinuités désordonnées et drôles des pratiques, les accidents amusants qui construisent notre visage historique. Le rire révèle immédiatement, physiquement, la tentative foucaldienne de briser, à travers l'histoire, les évidences de notre pensée.

> Pris de rire, saisi par une ironie des choses qui est l'équivalent d'une illumination, le philosophe n'est pas l'auteur mais le témoin de ces éclairs qui traversent et transgressent le quadrillage des discours par des raisons établies. Ses trouvailles sont les événements d'une pensée qui est encore à penser. Cette inventivité surprenante des mots et des choses, expérience intellectuelle d'une désappropriation instauratrice de possibles, Foucault la marque d'un rire. C'est sa signature de philosophe à l'ironie de l'histoire. […] Ce n'est pas Monsieur Foucault qui se moque des savoirs et des prévisions, c'est l'histoire qui s'en rit. Elle se joue des téléologies qui se prennent pour les lieutenants du sens. Un insensé de l'histoire, dieu nocturne et rieur, tourne en dérision les magistères et enlève à Foucault lui-même le rôle, pédagogique ou moraliste, d'être l'« intellectuel » qui sait ce qu'il en est. La lucidité provient d'une attention, toujours mobile et toujours surprise, à ce que des événements nous montrent à notre insu[46].

Il serait alors extrêmement intéressant d'écrire une histoire du rire à travers Foucault, en paraphrasant Herzen[47]. Cette histoire croiserait et enrichirait, à travers la conceptualité et les textes comiques, le discours qu'on est en train de faire sur la portée philosophique du théâtre dans les analyses foucaldiennes. Pour conclure, on proposera donc une première piste possible d'une étude du rire sur scène, du théâtre comique à partir de Foucault. Nous reviendrons à l'Antiquité, à la tragédie ancienne en particulier, en ouvrant une esquisse de confrontation entre l'interprétation foucaldienne d'Euripide et ce qu'on peut considérer comme le « double » théâtral de la tragédie euripidienne : la *comédie ancienne*. En effet, la généalogie de la notion de *parrêsia* nous montre un autre lieu où la pratique à la fois politique et éthique du dire-vrai est mise à l'épreuve à travers le théâtre : les pièces d'Aristophane[48], lequel est d'ailleurs à peu près

---

convient pas ; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'*hétéroclite* » ; *ibid*., p. 7, 9.

[46] M. de Certeau, « Le rire de Michel Foucault », art. cit., p. 139, 141.

[47] Cf. A. Herzen, *Sur l'art*, *op. cit.*., p. 223.

[48] Cf. P. Thiercy, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986 ; M.S. Silk, *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; G. Jay-Robert, *L'invention comique : enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.

contemporain d'Euripide et un violent détracteur de ce dernier. Comme le pointe très clairement le livre de Scarpat[49], il y a une récurrence du terme *parrêsia* dans Aristophane, précisément dans la comédie *Les Thesmophories* (411 av. J.-C. environ – le *Ion* euripidien est écrit en 414 environ). Et il s'agit d'une récurrence d'autant plus importante qu'elle se trouve au sein d'une triple parodie : une parodie d'Euripide (qui est l'un des personnages centraux de la pièce et l'une des cibles préférées des attaques d'Aristophane) ; une parodie de l'Assemblée d'Athènes (les Thesmophories étaient une fête religieuse où se réunissaient seulement les femmes, et seulement les femmes mariées athéniennes de condition légitime, donnant ainsi lieu à un équivalent féminin des assemblées citoyennes[50]) ; une parodie enfin du droit de tout dire librement, de la *parrêsia*, au sein de la collectivité politique.

Euripide, préoccupé par le fait que les femmes réunies pour les Thesmophories puissent tramer une vengeance contre lui à cause de la misogynie de ses tragédies, envoie aux rites l'un de ses parents, déguisé en femme, pour qu'il les espionne et prenne sa défense face à leurs accusations. La description de cette assemblée de femmes est le reflet ironique d'une assemblée d'Athènes – et constitue de ce fait l'une des rares représentations au théâtre du déroulement effectif de la vie politique athénienne. Dans la délibération qui doit décider du sort d'Euripide, toutes les femmes ont également le droit de parler et d'exprimer librement leur avis. À son tour, le parent déguisé demande la parole et se lance dans une invective machiste qui suscite l'indignation des auditrices. Face à ces réactions scandalisées, l'homme travesti invoque son droit de *parrêsia* : « Si, usant de la franchise [*parrêsia*] avec laquelle nous pouvons parler, j'ai dit en faveur d'Euripide ce que je pensais être juste, pour cela faut-il que je sois épilée, comme punition, par vous ? »[51]. Même dans le renversement satyrique d'Aristophane, la *parrêsia* se confirme donc comme un élément essentiel du jeu politique démocratique : elle est le catalyseur des dynamiques nécessaires au libre déroulement des débats, et en révèle en même temps toute l'ambiguïté problématique. Le parent d'Euripide dans *Les Thesmophories* met au jour d'une manière comique un problème très sérieux, *le* problème central de la politique démocratique, on

[49] G. Scarpat, *Parrhesia greca, Parrhesia cristiana*, *op. cit.*, p. 57-61.

[50] Cf. N. Loraux, « Aristophane et les femmes d'Athènes : réalité, fiction, théâtre », *Metis*, 6, 1991, p. 119-130 ; Id., « Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre », in O. Reverdin et B. Grange (éd.), *Aristophane*, *Entretiens sur l'Antiquité classique*, t. XXXVIII [Vandœuvres-Genève, août 1991], Genève, Fondation Hardt, 1993, p. 203-244 ; L. K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, London-New York, Routledge, 1993 ; R. Finnegan, *Women in Aristophanes*, Amsterdam, Hakkert, 1995 ; G. Jay-Robert, « Le rôle de la femme dans *Lysistrata*, les *Thesmophories* et l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, ou les femmes et la création théâtrale », *Euphrosyne*, 34, 2006, p. 35-50.

[51] Aristophane, *Les Thesmophories*, trad. H. Van Daele, in *Comédies*, tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 40. L'une des femmes de l'assemblée propose en effet de punir les propos misogynes de la « femme » en travesti en lui épilant le bas ventre à l'aide de la cendre. Cf. E. Stehle, « The Body and its Representation in Aristophanes' Thesmophoriazousai : where does the Costume End ? », *American Journal of Philology*, vol. 123, 3, 2002, p. 369-403.

l'a vu : la *parrêsia* peut devenir très aisément licence de dire n'importe quoi, d'orienter l'assemblée par la ruse et la force, en poursuivant ses propres intérêts plutôt que ceux de la cité[52].

Or la production comique aristophanienne, étant une satire féroce des hommes les plus célèbres et puissants de son temps, peut être considérée comme une forme scénique de *parrêsia*. Pour ce que nous en connaissons à partir des rares fragments qui nous sont parvenus, la comédie ancienne en général, dans sa critique impitoyable de la vie de la *polis*, est le lieu par excellence et l'emblème de la *parrêsia*[53]. Elle problématise les dynamiques politiques de la cité et donc aussi la liberté de parole qui en est le cœur, et elle opère en plus cette problématisation à travers une franchise qui ne craint rien ni personne – une véridiction violente, scandaleuse, souvent très vulgaire. Ce dire-vrai agressif est d'une certaine manière l'anticipation dramatique de la puissance de réduction et de scandale de la *parrêsia* cynique. Le théâtre de la vérité cynique est la reprise philosophique d'exigences polémiques qui naissent dans la comédie d'Aristophane[54]. On démontre donc une fois de plus que la mise en scène critique de la vérité philosophique a ses racines dans une dramatisation politique : la réflexion essentielle sur sa propre existence que la démocratie athénienne accomplissait au théâtre. Or comme cet exemple comique crucial de *parrêsia* est cité dans la source explicite de Foucault, le texte de Scarpat, le silence foucaldien à propos d'Aristophane est, à notre sens, assez difficile à comprendre. La *parrêsia* dans la comédie attique du V^e^ siècle avant J.-C. est un élément essentiel dans la généalogie d'un dire-vrai politiquement engagé qui fait de la moquerie provocatrice, du renversement grotesque des rôles et des conventions, une manière de mettre son propre monde à l'épreuve du non-sens et d'ouvrir ainsi la possibilité de changer sa façon de vivre et de penser.

---

[52] Cf. V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes : a Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, B. Blackwell, 1943 ; G.W. Dobrov (éd.), *The City as Comedy*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1997.

[53] « Nulla al popolo ateniese stette più a cuore che la *parrhesia* della commedia: la *parrhesia* fu considerata strumento efficacissimo per ammaestrare i politici e i capi partito. Questo significato hanno le burle feroci, la satira personale e spietata di quanti esercitavano qualche attività. Esponendoli alla pubblica irrisione sulla scena, si pensava di ottenere un duplice risultato: per un lato si denunciavano possibili abusi ed errori dei governanti, si esponevano e irridevano con la caricatura nuove dottrine pericolose al patriottismo, alla morale e alla religiosità dei cittadini; d'altra parte la satira molto efficace per un popolo, come i greci, sensibile al ridicolo, serviva di correttivo ai criticati, ricordando loro le grandi massime della saggezza tradizionale: la cura di mantenere la misura in tutto, di conoscere se stessi e di non incorrere nel peccato di superbia. In una parola la *parrhesia* adempiva ad un'altissima funzione etica, come riconoscono concordi gli antichi » ; G. Scarpat, *Parrhesia greca, Parrhesia cristiana*, *op. cit.*, p. 59.

[54] Cf. C. Calame, « Démasquer par la masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, 206, 1989, p. 357-376 ; T. Bénatouïl, « Comment faire de la liberté avec les mots », dans B. Cassin et C. Lévy (éd.), *Genèse de l'acte de parole*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 161-183.

CHAPITRE V

Les corps en scène

1. Le théâtre politique de la résistance

Foucault met en scène les relations de pouvoir. Il les dramatise, il joue sur les plis et les dédoublements des discours et des pratiques réelles pour faire émerger – subtilement, ironiquement, se mouvant dans les interstices, les contradictions et les absurdités, les archives et les vies « minuscules » que les péripéties de l'histoire nous ont conservées – le caractère contingent, ouvert, polémique et toujours en transformation de nos contraintes de vérité. Il déjoue par les biais du théâtre et de la théâtralité le cadre juridique, volontariste, normatif, à travers lequel le monde occidental a eu tendance à concevoir la question du pouvoir. Il déplace surtout la dimension de la *vérité* dans ses relations au pouvoir – ses sujets, ses objets, sa prétendue pureté par rapport à la sphère politique –, en montrant non pas que la vérité n'existe pas[1], mais que toute vérité est toujours située, historiquement déterminée. Et c'est précisément en raison de cette « situation » et de cette détermination qu'elle assume une connotation politique, dans le double sens d'une appartenance à un système de valeurs et à des formes bien précises de domination, et de la capacité d'agir, à l'intérieur de ces systèmes, comme une arme, comme une tentative de résistance, comme une redéfinition et une subversion des lignes d'exercice du pouvoir. La « relativité » de la vérité comme vérité historique est en fait une manière d'en réaffirmer la force et l'importance pour notre existence. C'est bien la ruse des « absolutismes » et des « universalismes » : nous faire croire que c'est seulement dans l'affirmation d'une unicité fondamentale du vrai qu'on pourra en sauver la portée épistémique, morale, politique, et construire ainsi des remparts solides contre les fascismes, les dictatures, les dérives totalitaires et antihumanistes. Foucault nous rappelle que c'est précisément au nom des

[1] Dans un entretien de 1984, « Le souci de la vérité », Foucault affirme que ce qu'il a essayé de faire dans ses analyses, « c'est l'histoire des rapports que la pensée entretient avec la vérité ; l'histoire de la pensée en tant qu'elle est pensée de la vérité. Tous ceux qui disent que pour moi la vérité n'existe pas sont des esprits simplistes » ; M. Foucault, « Le souci de la vérité », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 350, p. 1488.

idéaux les plus hauts et absolus qu'on a pu commettre les pires atrocités dans l'histoire ; que les droits et les principes éthiques prétendument « naturels » ne sont souvent qu'une manière pour les pouvoirs de perpétuer leur existence dans l'affirmation de leur connaturalité à la vie de l'homme ; que la « fidélité au vrai », si quelque chose de ce genre existe, passe précisément par la reconnaissance que la vérité n'est pas une évidence mais la possibilité de la liberté dans la lutte.

> Bien sentir que tout ce qu'on perçoit n'est évident qu'entouré d'un horizon familier et mal connu, que chaque certitude n'est sûre que par l'appui d'un sol jamais exploré. Le plus fragile instant a des racines. Il y a là toute une éthique de l'évidence sans sommeil qui n'exclut pas, tant s'en faut, une économie rigoureuse du Vrai et du Faux ; mais elle ne s'y résume pas[2].

Retrouver les « scènes de la vérité », c'est une manière pour Foucault, on l'a longuement dit, de poser la question de la vérité dans ses effets bien réels sur les vies individuelles et collectives sans pourtant jamais la référer à des schémas de compréhension et de valorisation transcendants. À travers les dramatiques du vrai – à savoir les jeux politiques, immanents et ouverts entre subjectivités gouvernées et instances de gouvernement –, à travers leur repérage dans l'histoire, se traduisant pour Foucault dans une évidente mise en scène de son discours, une possibilité essentielle se joue : la possibilité de se déplacer non pas hors de l'histoire, car ni l'histoire ni le pouvoir n'ont de « dehors », mais sur ces lignes de fracture et de doublure qui constituent les tournures, les déclencheurs de l'histoire. « Ce qui, dans l'histoire, échappe à l'histoire, ce n'est pas l'universel, l'immobile, ce que tout le monde, tout le temps, peut penser, dire ou vouloir. Ce qui échappe à l'histoire, c'est l'instant, la fracture, le déchirement, l'interruption »[3]. Et de ces instants de déchirement il faut retrouver pour Foucault les scènes d'affirmation, « leur expression et leur dramaturgie »[4], précisément pour pouvoir les dynamiser *politiquement* sans les réduire à une conceptualité abstraite ou à une dimension atemporelle et universelle.

Il faut donc approfondir encore les conséquences politiques de ce que nous venons de définir comme une approche théâtrale de la philosophie (et plus précisément, pour Foucault, de

[2] M. Foucault, « Pour une morale de l'inconfort », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 266, p. 787.

[3] M. Foucault, « Vivre autrement le temps », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 268, p. 790.

[4] M. Foucault, « Inutile de se soulever », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 269, p. 791.

l'histoire politique du vrai). Faisons une fois de plus un petit détour par l'historiographie, plus précisément par les critiques *politiques et éthiques* qui ont été adressées à Foucault par certaines franges d'historiens et de philosophes[5]. Dans une conférence publiée dans le texte *Rapports de force* (« Aristote et l'histoire, encore une fois »[6]), Carlo Ginzburg[7] attaque de manière directe ce qu'il considère comme le courant « antipositiviste », plus ou moins ouvertement sceptique, de l'historiographie contemporaine, qui identifierait la pratique de l'historien à un ensemble de procédés rhétoriques. En reprenant une conception de la rhétorique qui remonterait à Nietzsche, des penseurs tels que Roland Barthes et Hayden White (et Michel Foucault sans doute), partageraient à son avis une même conception de l'histoire, selon laquelle la dimension de la description factuelle serait à un tel point inséparable des effets rhétoriques de la narration que l'historiographie, en se rapprochant du roman, finirait par constituer un univers textuel autonome et autoréférentiel. L'histoire aurait, comme la rhétorique, le but de convaincre et non pas de démontrer, et sa vérité ne serait qu'une force d'auto-affirmation, qui nous parle de celui qui l'a construite plutôt que de la réalité qu'elle signifie. Ginzburg affirme très clairement que les risques d'une telle conception de l'histoire sont éthiques avant même que théoriques. Elle entraînerait en effet une sorte d'indifférence aux valeurs de vérité de la démonstration, extrêmement dangereuse lorsqu'on se confronte aux conflits et aux relations du passé, dont l'histoire doit rester le témoin et garder la mémoire pour l'avenir. Le révisionnisme de l'holocauste est en ce sens l'exemple par excellence[8]. Il est devenu presque un slogan « anti-

[5] On prendra ici en compte les deux exemples de Carlo Ginzburg et Hayden White, exemples significatifs non seulement en raison de leur importance dans le champ de l'historiographie contemporaine, mais aussi parce qu'ils ont été, à la fin des années soixante-dix, parmi les premiers à remarquer – en la critiquant aussi – la portée théorique des analyses foucaldiennes dans les mondes italien et anglo-saxon. Il n'existe pourtant pas, à notre connaissance, de réponse explicite de Foucault au débat suscité par les textes de ces historiens, dont il avait eu sans doute connaissance.

[6] C. Ginzburg, « Aristote et l'histoire, encore une fois », in *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve* [2000], trad. J.-P. Bardos, Paris, Seuil/Gallimard, 2003, p. 43-56. Parmi les plusieurs essais de l'historien italien à ce sujet, voir : « Montrer et citer : la vérité de l'histoire », *Le Débat*, n° 56, septembre-octobre 1989 ; *Le juge et l'historien : considérations en marge du procès Sofri*, trad. M. Bouzaher, A. Fiorato, J.-L. Fournel (et al.), Lagrasse, Verdier, 1997 ; *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010. Cf. aussi A. Momigliano, « The Rhetoric of History and the History of Rhetoric: On Hayden White's Tropes », in Id., *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1984, p. 49-59.

[7] Sur le rôle de la preuve au sein de l'épistémologie historique contemporaine, chez Carlo Ginzburg en particulier, cf. A. I. Davidson, « Épistémologie des preuves déformées », art. cit. Cf. aussi A. I. Davidson et C. Ginzburg, « Il mestiere dello storico e la filosofia », *aut aut*, aprile-giugno 2008, p. 177-202, et J. K. Chandler, H. D. Harootunian, A. I. Davidson (éd.), *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

[8] Cf. C. Ginzburg, « *Unus testis*. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà », *Quaderni storici*, n° 80, 1992, p. 520–548, repris dans *Le fil et les traces*, *op. cit*., p. 305-334 [titre français : « *Unus testis*. L'extermination des Juifs et le principe de réalité »]. Une première version du texte avait été publiée dans le texte *Probing the Limits of*

relativiste » : comment peut-on, dans un régime d'historicisation radicale des valeurs et de « scepticisme épistémologique », être sûr de transmettre la mémoire du génocide perpétré par Hitler, et plus généralement des aberrations dont l'homme a été capable tout au long de l'histoire ? Comment peut-on prouver la réalité des champs d'extermination, comment éviter leur négation ou même leur réapparition si on se meut dans une forme de discours qui récuse l'existence d'un rapport rationnellement démontrable entre textes et faits historiques, et qui ne fait plus de la vérité la tâche fondamental de l'historien ? Plus généralement, comment peut-on être sûr de bien choisir son « champ » politique, si l'activité intellectuelle refuse tout établissement d'échelles de valeurs ?

Face aux risques moraux d'une dérive relativiste de la pratique historique, il est impératif de faire, pour Ginzburg, un choix éthico-politique bien net : le choix de réaffirmer avec force la nécessité de la preuve dans l'écriture de l'histoire, l'importance de mettre son discours à l'épreuve de la réalité, en retrouvant ainsi la portée de vérité, le cœur rationnel et la force cognitive des analyses historiques. Et la stratégie avec laquelle il choisit de mener cette bataille est très intéressante car, d'une certaine manière, il reprend à son compte les armes mêmes de ses adversaires pour en renverser le sens. Dans le texte cité plus haut, Ginzburg fait jouer la conception classique de la rhétorique, celle d'Aristote et de Quintilien[9], contre la rhétorique nietzschéenne, en montrant que la première ne dénie absolument aucune valeur de vérité à la rhétorique, fût-ce seulement au sens de la vérité de la croyance, vraisemblable et culturellement partagée, et considère la preuve comme l'un de ses éléments constituants. « Les preuves, loin d'être incompatibles avec la rhétorique, en constituent le noyau fondamental »[10]. L'historien peut donc tout à fait assumer les dimensions rhétoriques et subjectives de son écriture sans renoncer à un rapport démonstratif et véridique à la réalité. Comme Ginzburg l'affirme dans sa préface au célèbre de texte de 1976, *Le fromage et les vers*, « la peur de tomber dans un positivisme naïf et décrié, unie à la conscience exaspérée de la violence idéologique qui peut se cacher derrière la plus normale et à première vue innocente opération cognitive, conduit aujourd'hui beaucoup

---

Representation: Nazism and the Final Solution, S. Friedländer (éd.), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992.

[9] Cf. Aristote, *Rhétorique*, trad. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1938 ; Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

[10] C. Ginzburg, « Aristote et l'histoire, encore une fois », art. cit., p. 53.

d'historiens à jeter le bébé avec l'eau du bain »[11]. La vérité et sa force d'orientation éthique sont rejetées avec la crainte de leur absolutisation.

Or, bien qu'il soit impossible de considérer Foucault comme un historien de métier, on l'a vu – il aurait lui-même refusé cette étiquette, prêt à porter le masque du philosophe avec les historiens et de l'historien avec les philosophes –, cette critique de Ginzburg touche évidemment aussi la posture foucaldienne, parmi d'autres. Elle pourrait d'ailleurs avoir d'autant plus comme cible le discours foucaldien que nous avons choisi de le parcourir à travers une dimension, celle du théâtre, qui paraît être le lieu par excellence de l'exclusion de toute assignation de vérité aux analyses historiques. La dramatisation philosophique du discours historique opérée par Foucault n'est-elle pas l'exemple parfait d'une « rhétorique » de l'histoire, qui sacrifie la vérité à l'efficacité de la parole ? La généalogie n'est-elle pas une parodie de l'histoire « des historiens », multipliant les visages de la raison occidentale jusqu'à la briser en une mosaïque à jamais recomposée ? Le théâtre est au fond un instrument fécond pour pénétrer et traverser tout l'arc des travaux foucaldiens précisément parce qu'il fait jouer la réflexion philosophique sur la vérité en dehors des catégorisations et des moralisations traditionnelles de la philosophie et de la science occidentales, on l'a vu. Foucault le dit très clairement, il suffit de relire l'entretien déjà cité avec Watanabe (« La scène de la philosophie ») :

> Au fond, peu m'importe que la psychiatrie soit vraie ou fausse, de toute façon ce n'est pas cette question-là que je me pose. Peu m'importe que la médecine dise des erreurs ou dise des vérités, ça importe beaucoup aux malades, mais moi en tant, si vous voulez, qu'analyste, ce n'est pas ça qui m'intéresse, d'autant plus que je ne suis pas compétent pour faire le partage entre le vrai et le faux. Mais je voudrais savoir comment on a mis en scène la maladie, comment on a mis en scène la folie, comment on a mis en scène le crime, par exemple, c'est-à-dire comment on l'a perçu, comment on l'a reçu, quelle valeur on a donné à la folie, au crime, à la maladie, quel rôle on leur a fait jouer[12].

Peu importe à Foucault, pourrait-on paraphraser, que l'histoire qu'il écrit soit vraie ou fausse. Mais cette même citation, dans sa brièveté, montre en réalité que le but de sa « relativisation » des discours et des pratiques – de la psychiatrie, de la médecine etc. –, ne signifie pas l'abandon de la dimension du vrai, au contraire. Foucault ne se pose pas le problème

[11] C. Ginzburg, « Préface », in *Le fromage et les vers* [1976], trad. M. Aymard, Paris, Flammarion, 1980, p. 12.

[12] M. Foucault, « La scène de la philosophie », art. cit, p. 571-572.

de la vérité ou de la fausseté intrinsèques des sciences médicales ; il ne se demande pas quel est le meilleur système pénal, ou le plus juste, ni quelle forme de sexualité est la plus appropriée à l'épanouissement psycho-physique des individus, la plus « morale » par rapport aux dimensions existentielles, familiales et sociales. Mais ces questions importent évidemment beaucoup aux malades, aux fous, aux détenus et à tout individu qui choisit d'avoir des rapports sexuels (ou de ne pas en avoir). La vérité et la fausseté continuent d'exister et d'avoir des effets bien concrets. Et le fait de « fictionner » l'histoire n'implique jamais pour Foucault de nier la démontrabilité des faits historiques : la généalogie comme méthode historico-philosophique s'engage précisément à chercher la dimension concrète des racines matérielles des concepts, le poids de ces événements bien réels, bien que souvent infimes et méprisables, qui provoquent des sauts dans l'histoire. À travers les fictions foucaldiennes il s'agit plutôt, dans une tournure évidemment nietzschéenne, on l'a vu, de déplacer son regard philosophique de la Vérité en tant que telle et des critères propres à son établissement aux procédés de formation historique des discours et des pratiques de vérité.

Dans ce déplacement, il est évident que la rhétorique de l'écriture historique joue un rôle essentiel – on a longuement souligné l'importance capitale pour la pensée de Foucault de son style, de ses mises en scène, de ses jeux de doubles, de sa manière dramatique de raconter les faits et les pièces d'archives. L'acte de l'énonciation (acte théâtral, dans notre lecture) construit la spécificité philosophico-politique du discours foucaldien, plus que le contenu de ses énoncés, d'une certaine manière. Mais cette manière dramatique de faire l'histoire (et la philosophie à travers l'histoire) a une valeur éminemment critique, et pour cela positif, « optimiste »[13] : elle ne vise pas à dépouiller le penseur de la tâche de dire-vrai, ni à dissoudre la force historique de la vérité, mais à la réaffirmer et à la mettre en mouvement en montrant le réseau concret de relations, rituels, affrontements et symboles dans lequel le vrai naît et agit. Le théâtre de l'histoire récuse toute transcendance pour concentrer dans l'immanence les forces résistantes qui se dégagent des jeux réels de vérité. L'intellectuel – et Foucault n'a pas eu peur d'utiliser ce mot, dans un sens bien précis – fait alors bien de la vérité une tâche à la fois éthique et politique : il

[13] « Il y a un optimisme qui consiste à dire : de toute façon, ça ne pouvait pas être mieux. Mon optimisme consisterait plutôt à dire : tant de choses peuvent être changées, fragiles comme elles sont, liées à plus de contingences que de nécessités, à plus d'arbitraire que d'évidence, à plus de contingences historiques complexes mais passagères qu'à des constantes anthropologiques inévitables... Vous savez, dire : nous sommes beaucoup plus récents que nous ne croyons, ce n'est pas une manière d'abattre sur nos épaules toute la pesanteur de notre histoire. C'est plutôt mettre à la disposition du travail que nous pouvons faire sur nous-mêmes la part la plus grande possible de ce qui nous est présenté comme inaccessible » ; M. Foucault, « Est-il donc important de penser ? », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 296, p. 1001.

travaille sur et avec la parole vraie pour retrouver dans l'histoire le moindre signe d'insoumission, la manière dont chaque individu peut toujours limiter, à travers son propre dire-vrai, le pouvoir qui nous gouverne. Si les affirmations absolues de vérité sont des stratégies de réduction des singularités en lutte contre l'abstraction et l'universalité des grands idéaux, la pratique historique de Foucault obéit, selon sa propre définition, à une « morale antistratégique ».

> Intellectuel, je suis. Me demanderait-on comment je conçois ce que je fais, je répondrais, si le stratège est l'homme qui dit : « Qu'importe telle mort, tel cri, tel soulèvement par rapport à la grande nécessité de l'ensemble et que m'importe en revanche tel principe général dans la situation particulière où nous sommes », eh bien, il m'est indifférent que le stratège soit un politique, un historien, un révolutionnaire, un partisan du shah ou de l'ayatollah ; ma morale théorique est inverse. Elle est « antistratégique » : être respectueux quand une singularité se soulève, intransigeant dès que le pouvoir enfreint l'universel. Choix simple, ouvrage malaisé : car il faut tout à la fois guetter, un peu au-dessous de l'histoire, ce qui la rompt et l'agite, et veiller un peu en arrière de la politique sur ce qui doit inconditionnellement la limiter. Après tout, c'est mon travail ; je ne suis ni le premier ni le seul à le faire. Mais je l'ai choisi[14].

Dans sa problématisation dramatique des formes du dire-vrai, Foucault combat dès lors, d'une certaine manière, sur le même champ de bataille que celui décrit par Ginzburg. Son usage philosophique de l'histoire – son théâtre de la philosophie, ses fictions historiques – impliquent une même prise de position éthico-politique par rapport à la vérité, bien qu'elle reste évidemment anti-essentialiste. Réfléchir sur les modes de véridiction, c'est une manière de repenser la valeur et le sens d'une pratique historique véridique car efficace, active sur son présent. Et la dimension de la preuve n'est absolument pas oubliée par Foucault, mais elle devient, on l'a vu en analysant les scènes de la *parrêsia*, une *épreuve* : un acte de mise en pratique de la vérité dans sa propre vie, dans l'épaisseur politique de son corps et de ses gestes. C'est à travers la dimension de la vérité comme épreuve de réalité que les dernières analyses de Foucault retrouvent dans le dire-vrai du parrèsiaste une parole qui fait de la vérité la forme de sa propre subjectivité et qui traverse, grâce à cette force existentielle, l'espace politique. En revalorisant une vérité qui à la fois construit le soi individuel et collectif et fait rupture dans le rapport du sujet au pouvoir, en dehors du consensus ou de l'adéquation, Foucault libère l'espace

[14] M. Foucault, « Inutile de se soulever », art. cit, p. 794.

pour une vérité qui crée : une vérité comme expérience, *performance*. Peut-être la seule vérité qui, politiquement épaisse, peut nous aider à nous construire comme des acteurs libres. Le théâtre de Foucault est alors bien plus que philosophique, dans le sens intellectualiste du terme : il est politique, c'est une forme de combat créateur, qui ne veut pas dissoudre la croyance dans la réalité mais questionner les croyances, idéalités et les vérités qui nous empêchent d'avoir une attitude critique par rapport au réel. Foucault pourrait être d'accord avec un historien « sceptique » comme Hayden White quand il affirme, dans son texte *Tropics of Discourse* :

> Ce que Foucault a fait, c'est redécouvrir l'importance de l'aspect projectif ou générateur du langage, la portée par laquelle il ne se limite pas à "représenter" le monde des choses, mais constitue aussi la modalité de la relation entre les choses en raison du fait simple d'assumer une posture face à elles. C'est l'aspect du langage qui s'est perdu lorsque la "science" se désengagea de la "rhétorique" […] en empêchant ainsi la science elle-même de prendre conscience de sa propre nature "poétique"[15].

Mais il n'accepterait jamais d'affirmer que sa généalogie est *tout court* une forme de rhétorique, une « tropique » dans le sens du « procès par lequel tout discours *constitue* les objets qu'il n'a la prétention que de décrire de manière réaliste et d'analyser objectivement »[16]. Son attitude intellectuelle opère toujours « à contre-courant », on l'a vu, en doublant à travers l'exploration de leurs racines historiques les phénomènes qui font, pour son présent, problème. Plutôt que de considérer l'histoire comme une forme de rhétorique, Foucault fait alors dans ses derniers cours une généalogie des rapports entre philosophie et rhétorique, entre dire-vrai *parrèsiastique* et rhétorique[17], en explorant comment les différents discours qu'on tient et leur valeur de vérité mettent en œuvre des formes différentes de construction de sa propre subjectivité (et le soi parrèsiastique dans sa force politique se façonne précisément, il est important de le

[15] « What Foucault has done is to rediscover the importance of the projective or generational aspect of language, the extent to which it not only "represents" the world of things but also constitutes the modality of the relationships among things by the very act of assuming a posture before them. It was this aspect of language which got lost when "science" was disengaged from "rhetoric" in the seventeenth century, thereby obscuring to science itself an awareness of its own "poetic" nature » ; H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 254-255 ; nous traduisons.

[16] « Tropic […] is the process by which all discourse *constitutes* the objects which it pretends only to describe realistically and to analyze objectively » ; *ibid*, p. 2 ; nous traduisons.

[17] Cf. en particulier M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit.*, p. 131 *sq*. ; *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 180-181, 211. C'est significatif que Foucault utilise dans son discours les mêmes textes que ceux repris par Ginzburg comme des exemples de « bonne rhétorique » : la *Rhétorique* d'Aristote et l'*Institution oratoire* de Quintilien.

souligner, en opposition au sujet de la rhétorique et de la flatterie). Si les généalogies foucaldiennes se mesurent effectivement, comme on l'a dit, non pas au réel qu'elles décrivent mais à celui qu'elles permettent de faire, si elles sont des « drames » du vrai, cela ne veut pas dire que la réalité n'existe que dans le discours qui la met en scène, mais que le discours, la vérité et ses scènes multiples, peuvent devenir des instruments pour changer cette même réalité[18]. Que cela suffise ou non pour fonder une pratique historique ou philosophique digne de ce nom, c'est certainement discutable, comme le montre par exemple le dialogue intense de Habermas avec les textes de Foucault[19]. Mais le choix de Foucault est clair, et ce n'est pas du tout une invitation à l'indifférence face aux différences et aux événements de l'histoire. Trop radicales sont donc les affirmations de White selon lesquelles :

> Foucault considère les travaux des historiens de métier avec à peu près la même attitude de mépris avec laquelle Artaud considérait les travaux des dramaturges modernes, ou avec laquelle Robbe-Grillet considère l'œuvre de tous les romanciers. Il est un historien antihistorique. […] Foucault écrit l'« histoire » pour la détruire[20].

Ou encore : « Il n'y a rien de l'optimisme de Nietzsche chez Foucault […] Foucault utilise les notions rhétoriques du langage pour projeter une conception de la culture comme magique, spectrale, illusoire »[21]. Le théâtre fictionnel de Foucault est loin d'être illusoire. Sa « rage » n'est aucunement « stérile »[22]. Sa pratique critique n'est pas seulement un travail de

---

[18] « Longtemps on a cru, et on pense encore, que, au fond, le réel de la philosophie c'est de pouvoir dire le vrai sur le vrai, le vrai du vrai. Mais il me semble que […] il y a toute une autre manière de marquer, de définir ce que peut être le réel de la philosophie, le réel de la véridiction philosophique, que cette véridiction, encore une fois, dise vrai ou faux. Et ce réel se marque en ceci que la philosophie est l'activité qui consiste à parler vrai, à pratiquer la véridiction par rapport au pouvoir » ; M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, *op. cit*., p. 211.

[19] Cf. J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences* [1885], trad. C. Bouchindhomme, R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988 ; J. Habermas, « Une flèche dans le cœur du temps présent », *Critique*, 42, tome II, 1986, p. 794-799 ; B. Isemberg, « Habermas on Foucault: Critical Remarks », *Acta sociologica*, 34, 1991, p. 299-308.

[20] « Foucault […] regards the works of professional historians with much the same attitude of contempt with which Artaud regarded the works of all modern dramatists or as Robbe-Grillet regards the work of all novelists. He is an antihistorical historian […]. Foucault writes "history" in order to destroy it » ; H. White, *Tropics of Discourse*, *op. cit.*, p. 223, 234 ; nous traduisons.

[21] « There is nothing of Nietzsche's optimism in Foucault. […] Foucault uses rhetorical notions of language to project a conception of culture as magical, spectral, delusory » ; H. White, *The Content of the Form*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 105, 134 ; nous traduisons.

[22] Ainsi écrit Hayden White en 1978, à propos de *Surveiller et punir* : « On sent une rage contre le pouvoir sous toutes ses formes, mais une rage stérile en même temps ; car Foucault ne laisse que peu d'espoir quant à une résistance aux "pouvoirs" qui contrôlent toujours davantage à la fois la circulation du savoir et la distribution du

déconstruction, mais il souhaite être (et cela depuis ses premiers travaux, on l'a vu) un exercice productif qui plonge dans les plis de l'histoire événementielle pour y retrouver la possibilité concrète d'agir. C'est alors sans doute la force politique des analyses de Foucault qui désamorce les accusations de relativisme. Si en effet Hayden White, dans *The Content of Form*, tient à se déclarer contre toute forme de révolution, par en haut aussi bien que par en bas, et souligne que son scepticisme épistémologique ne comporte aucun « nihilisme révolutionnaire irresponsable »[23], Foucault conçoit toute son activité intellectuelle comme un engagement, pleinement éthique parce que politique, à montrer que la vérité peut aussi trancher et faire rupture, que l'espace du possible n'est jamais saturé, et que la révolution est par là toujours concevable, même là où les expressions de liberté paraissent réduites au silence, même là où la pensée critique est le plus attaquée et sclérosée. Si on théâtralise la philosophie, si on dramatise l'histoire, c'est pour montrer qu'il n'est jamais « inutile de se soulever ».

> Nul n'a le droit de dire : « Révoltez-vous pour moi, il y va de la libération finale de tout homme. » Mais je ne suis pas d'accord avec qui dirait : « Inutile de vous soulever ce sera toujours la même chose. » On ne fait pas la loi à qui risque sa vie devant un pouvoir. A-t-on raison ou non de se révolter ? Laissons la question ouverte. On se soulève, c'est un fait ; et c'est par là que la subjectivité (pas celle des grands hommes, mais celle de n'importe qui) s'introduit dans l'histoire et lui donne son souffle. Un délinquant met sa vie en balance contre des châtiments abusifs ; un fou n'en peut plus d'être enfermé et déchu ; un peuple refuse le régime qui l'opprime. Cela ne rend pas innocent le premier, ne guérit pas l'autre, et n'assure pas au troisième les lendemains promis. Nul, d'ailleurs, n'est tenu de leur être solidaire. Nul n'est tenu de trouver que ces voix confuses chantent mieux que les autres et disent le fin fond du vrai. Il suffit qu'elles existent et qu'elles aient contre elles tout ce qui s'acharne à les faire taire, pour qu'il y ait un sens à les écouter et à chercher ce qu'elles veulent dire. Question de morale ? Peut-être. Question de réalité, sûrement. Tous les désenchantements de l'histoire n'y feront rien : c'est parce qu'il y a de telles

---

plaisir » ; « Ce prophète de l'âge totalitaire à venir est soit une exception exemplaire face au pouvoir oppressif, soit un participant masochiste aux processus de pensée qui construisent ce pouvoir » ; « Power and the word », *Canto*, vol. 2, 1978, p. 164-172 ; trad. A. Revel, « Le pouvoir et la parole », in Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, *op. cit.*, p. 285-286 ; 295-296.

[23] « The relativism with which I am usually charged is conceived by many theorists to imply the kind of nihilism that invites revolutionary activism of a particularly irresponsible sort. In my view, relativism is the moral equivalent of epistemological skepticism; moreover, I conceive relativism to be the basis of social tolerance, not a license to "do as you please". As for revolution, it always misfires » ; H. White, *The Content of the Form*, *op. cit*., p. 227n12.

voix que le temps des hommes n'a pas la forme de l'évolution, mais celle de l'« histoire », justement[24].

Or la question qu'on peut légitimement se poser à propos de cette volonté critique qui traverse la pratique historique de Foucault est précisément celle de la possibilité effective de la résistance. Plutôt que du côté de la portée de son travail en termes de vérité, c'est du côté de l'engagement politique, à propos de l'efficacité de son discours, qu'il est intéressant d'interroger les analyses foucaldiennes. « Fictionner » l'histoire, c'est pour Foucault une manière de bouleverser nos croyances, de redonner la parole aux « exclus » du discours officiel et d'ouvrir des espaces d'insoumission. Mais dans une démarche qui se veut radicalement immanente et historique, est-il véritablement possible de trouver des virtualités de changement, et de se faire soi-même, dans cette recherche, le moteur et l'acteur du changement ? Ou la seule liberté qui nous reste est au fond celle de nous reconnaître le produit d'une certaine configuration historique et de certains dispositifs de pouvoir, que nous pouvons critiquer mais sur lesquels nous n'aurions pourtant aucune prise réelle et efficace ? Le « minoritarisme » de Foucault, l'attention qu'il porte tout au long de son parcours aux opprimés, aux déviants, aux révoltés – d'Artaud et Wolfson aux paroles des détenus ; des cris de Créuse aux contorsions cyniques –, ne serait-il au fond qu'un « irrationalisme esthétisant »[25] ? En d'autres termes, le théâtre foucaldien est-il vraiment politique dans le sens d'une opération de réélaboration de la réalité, ou s'agit-il d'une contemplation étonnée, à la limite complaisante, des distorsions irréductibles et des marginalités dans l'histoire ? Pour reprendre une dernière fois les mots de Ginzburg :

> Ce qui intéresse surtout Foucault, ce sont le geste et les critères de l'exclusion : les exclus, un peu moins. Dans l'*Histoire de la Folie* était déjà implicite, au moins en partie, la trajectoire qui a porté Foucault à écrire *Les Mots et les choses* et *L'Archéologie du savoir* […]. Selon toute

[24] M. Foucault, « Inutile de se soulever », art. cit, p. 793-794.

[25] C. Ginzburg, « Préface », in *Le fromage et les vers*, *op. cit*., p. 13. Sur cette critique de Ginzburg, cf. l'article de 1977 écrit par Mario Sbriccoli, qui affirme que « Foucault se soustrait au discours sur les spécificités historiques et épocales, saute les rapports de production, fuit devant toute confrontation avec les "causes" et les "protagonistes", et ne le fait pas au nom d'une résistance – qui serait parfaitement compréhensible – aux regards positivistes. Non, sur ce terrain, son silence est un *vrai silence*, parce qu'un refus méthodologique présupposerait une substitution des points de vue refusés par d'autres, qui seraient au contraire promus, et qu'il n'y a rien de ce genre dans son œuvre » ; M. Sbriccoli, « La storia, il diritto, la prigione. Appunti per una discussione sull'opera di Michel Foucault », *La questione criminale*, III, 3, 1977, p. 407-423 ; trad. J. Revel, « L'histoire, le droit, la prison. Notes pour une discussion sur l'œuvre de Michel Foucault », in Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, *op. cit.*, p. 334.

> probabilité, elle s'est trouvée accélérée par les objections d'un nihilisme facile soulevées par J. Derrida contre l'*Histoire de la Folie*. On ne peut pas parler de la folie dans un langage qui participe historiquement à la raison occidentale, ni non plus du processus qui a conduit à la répression de la folie elle-même […]. L'ambitieux projet de Foucault d'une « archéologie du silence » s'est transformé ici en silence pur et simple, accompagné éventuellement d'une muette contemplation esthétisante. Ce repliement est attesté par un récent recueil qui regroupe, avec des documents de nature très diverse sur le cas d'un jeune paysan qui, au début du XIX^e^ siècle, tua sa mère, sa sœur et un de ses frères, quelques essais rédigés par Foucault et certains de ses collaborateurs. L'analyse tourne essentiellement autour des recoupements de deux langages de l'exclusion, qui tendent à s'exclure l'un l'autre : celui de la justice et celui de la psychiatrie. La figure de l'assassin, Pierre Rivière, finit par passer au second plan, juste au moment où on publie un mémoire écrit par lui à la demande de ses juges pour expliquer comment il en était arrivé à commettre son triple assassinat. La possibilité d'interpréter ce texte est explicitement exclue, car cela équivaudrait à lui faire violence, en le réduisant à une « raison » qui lui est étrangère. Restent seulement la « stupéfaction » et le « silence », uniques réactions légitimes[26].

Qui et comment peut donc résister, et comment parler de ces résistances ? La question est de taille, car elle touche le cœur de l'engagement théorique et pratique de Foucault. Elle touche aussi le sens et la portée de notre travail, car il s'agit de déterminer si la théâtralité n'est au fond dans la démarche foucaldienne qu'un moyen de questionnement du réel par le moyen de son dédoublement, sans sortir pour autant du niveau de la pensée savante, ou s'il permet aussi de reformuler efficacement et sans doute réactiver dans l'actualité ces ouvertures conceptuelles que les doubles rendent possibles. Or l'existence de formes de résistance aux discours et aux pouvoirs ne pose pas de difficulté en soi. Le pouvoir n'est pour Foucault ni une chose ni une substance, on l'a vu, mais le nom pour un ensemble de relations qui n'existent que dans l'acte de leur réalisation. « L'hétérogénéité du pouvoir […] le pouvoir naît d'une pluralité de rapports qui se greffent sur autre chose, naissent d'autre chose et rendent possible autre chose »[27]. Il est donc évident que l'exercice de ces relations ne sera jamais parfaitement binaire (ceux qui exercent le pouvoir d'un côté, ceux qui le subissent de l'autre), et que la force d'intervention ne pourra pas se concentrer d'un seul côté de la relation (domination absolue *versus* esclavage aveugle et

[26] *Ibid*., p. 12-13. Ginzburg admet pourtant que *Surveiller et punir* et plus généralement les travaux foucaldiens sur le pouvoir posent des thématiques et des approches nouvelles, sans tout de même en approfondir l'analyse.

[27] M. Foucault, « Précisions sur le pouvoir. Réponses à certaines critiques », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 238, p. 631.

résigné). Là où des rapports de pouvoir s'exercent, ils s'exercent sur des individus ou des multiplicités de relations et d'affects qui ne sont aucunement passifs, mais constituent eux-mêmes des possibilités d'action qui façonnent le champ du pouvoir. La liberté ne s'oppose pas au pouvoir, fût-il horriblement violent. Il s'agit des deux faces d'une même trame plurielle et bouillonnante de forces (les deux côtés d'un même « pli », dirait Deleuze). « Toute relation de pouvoir implique donc, au moins de façon virtuelle, une stratégie de lutte, sans que pour autant elles en viennent à se superposer, à perdre leur spécificité et à finalement se confondre »[28]. Une fois défini le pouvoir comme gouvernement[29], à savoir comme « action sur des actions », « conduite des conduites », il n'y a plus de « face-à-face de pouvoir et de liberté, avec entre eux un rapport d'exclusion […] ; mais un jeu beaucoup plus complexe : dans ce jeu la liberté va bien apparaître comme condition d'existence du pouvoir »[30].

Il n'y a pas de « dehors » de l'histoire, du langage et de l'action ; il n'existe donc pas de libération absolue du pouvoir – le rêve d'un âge d'or de la liberté sans conditions. Mais la liberté est reconduite au cœur même des relations de pouvoir (c'est-à-dire, de toute forme de relation réelle) comme leur virtualité irréductible de dépassement et de clivage[31]. Or la question, si elle ne se pose pas du côté de l'existence de formes de résistance, réside pourtant au niveau de leur efficacité, et de la capacité pour le philosophe-analyste du pouvoir de les reconnaître et de les valoriser. Si le pouvoir n'a en effet pas d'extériorité, dans quel sens ces relations et leurs

[28] M. Foucault, « Le sujet et le pouvoir », art. cit., p. 1061.

[29] On a vu dans le quatrième chapitre à travers quelles séries successives de concepts Foucault réélabore pendant les quinze derniers années de sa vie la question du pouvoir dans ses rapports à la liberté, et comment la question du pouvoir comme gouvernement surgit dans les analyses foucaldiennes à la fin des années soixante-dix. Cf. *supra*, p. 242-247.

[30] M. Foucault, « Le sujet et le pouvoir », art. cit., p. 1056-1057.

[31] « Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus — âme de la révolte, foyer de toutes les rébellions, loi pure du révolutionnaire. Mais *des* résistances qui sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à la transaction, intéressées, ou sacrificielles; par définition, elles ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir. Mais cela ne veut pas dire qu'elles n'en sont que le contrecoup, la marque en creux, formant par rapport à l'essentielle domination un envers finalement toujours passif, voué à l'indéfinie défaite. Les résistances ne relèvent pas de quelques principes hétérogènes; mais elles ne sont pas pour autant leurre ou promesse nécessairement déçue. Elles sont l'autre terme, dans les relations de pouvoir ; elles s'y inscrivent comme l'irréductible vis-à-vis. Elles sont donc, elles aussi, distribuées de façon irrégulière : les points, les nœuds, les foyers de résistance sont disséminés avec plus ou moins de densité dans le temps et l'espace, dressant parfois des groupes ou des individus de manière définitive, allumant certains points du corps, certains moments de la vie, certains types de comportement. Des grandes ruptures radicales, des partages binaires et massifs ? Parfois. Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âme, des régions irréductibles » ; M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 126-127.

analyses critiques, comme on l'a plusieurs fois répété, peuvent créer, inventer des formes autres d'existence ? Le pouvoir n'est-il pas, au fond, destiné à toujours « gagner », en réabsorbant toute insoumission et même toute révolution dans des modalités peut-être différentes mais toujours aussi écrasantes de domination ? Faut-il reconnaître soit une tautologie (*de facto* improductive) entre pouvoir et résistance, soit une antériorité causale de l'un des deux termes, qui serait pourtant comme la nouvelle position d'un originaire, si fortement réfuté par Foucault ?[32]

Pour comprendre la portée effective de ces problèmes et les rendre donc moins abstraits, on peut prendre l'exemple des articles que Foucault rédige à la suite de son voyage en Iran, en 1978, en tant qu'envoyé spécial du quotidien italien « Il corriere della sera » pour raconter les événements qui mèneront à la chute du chah et à l'instauration d'un régime islamiste par Khomeyni[33]. Sans rentrer ici dans le détail du projet foucaldien de constituer un « reportage d'idées » en prise directe sur les événements, une sorte de journalisme philosophique de l'actualité, et sans explorer non plus de façon détaillée les polémiques soulevées par ces articles et par le ton parfois trop naïvement enthousiaste que Foucault utilise pour parler de la « spiritualité politique » dégagée par l'Islam[34], il est clair que les contradictions de la pensée politique foucaldienne se condensent d'une manière emblématique dans cet épisode iranien. Pour ses détracteurs, la fascination de Foucault pour la force politique de l'Islam, l'aveuglant sur les risques de constitution d'un régime autoritaire et répressif à partir de ce soulèvement à caractère religieux, n'est que l'inévitable conséquence de son relativisme éthique, incapable de distinguer « le bien du mal » et condamné donc à se tromper sur les forces de liberté et à ne pas voir les éléments qui, dans la révolte populaire, faisaient déjà présager la dictature khomeyniste. Pour Foucault, son reportage iranien est au contraire éthique non pas parce qu'il demande une prise de position au niveau des valeurs en jeu mais parce qu'il concerne l'expérience tangible de la liberté, en explorant les moteurs existentiels et collectifs d'une révolte. C'est l'expression, concrètement ancrée dans l'actualité, de l'inlassable recherche de la part de Foucault des foyers de changement dans l'histoire, de sa volonté d'orienter le regard là où des modifications se produisent et des hommes se soulèvent – une recherche qui est cohérente avec son attitude

[32] Cf. J. Revel, *Foucault, une pensée du discontinu*, *op. cit.* ; *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, *op. cit.*

[33] Ces articles sont aujourd'hui recueillis dans *Dits et écrits II*, *op. cit*.

[34] Cf. A. Cavazzini (éd.), *Michel Foucault : l'Islam et la révolution iranienne*, Milano, Mimesis, 2005 ; *Foucault and the Iranian Revolution : gender and the seductions of Islamism*, J. Alfary, K. B. Anderson (éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

intellectuelle et qui lui fera affirmer avec beaucoup de clairvoyance que « l'Islam – qui n'est pas simplement une religion, mais un mode de vie, une appartenance à une histoire et à une civilisation – risque de constituer une gigantesque poudrière, à l'échelle de centaines de millions d'hommes »[35]. Foucault avait compris que quelque chose à la fois de fondamental et d'historiquement bien déterminé était en train de se passer en Iran : l'expérimentation de modalités nouvelles d'organisation politique par rapport à la forme de l'État moderne européen et occidental. L'agonie de la « tentative pour moderniser à l'européenne les pays islamiques »[36] est « peut-être la première grande insurrection contre les systèmes planétaires, la forme la plus moderne de la révolte et la plus folle »[37]. La religion (ce qui n'est pas évident pour le rationalisme et parfois même le laïcisme occidental moderne) donne en Iran « une force irréductible à tout ce qui, du fond d'un peuple, peut s'opposer au pouvoir de l'État »[38].

C'est donc cela qui fascine Foucault dans les révoltes du Moyen Orient contre les régimes philo-occidentaux : le fait qu'elles soient un laboratoire (tragique sans doute) de contre-conduites politiques ; des expériences de résistance bien réelles, leur reprise successive dans des formes de pouvoir institutionnalisées et autocratiques ne pouvant pas effacer le déplacement des enjeux du pouvoir. La révolution iranienne ouvre une *autre scène politique* : c'est sa force et son intérêt aux yeux de Foucault[39]. Que cette autre scène soit sous plusieurs aspects, politiquement et éthiquement, détestable, ce n'est pas le problème qui intéresse Foucault (à tort ou à raison). Quelque chose d'autre le bouleverse dans les rues de Téhéran : l'irréductibilité du geste à travers lequel un homme, un mouvement ou un peuple disent, et peuvent toujours dire au pouvoir : « je n'obéis plus ». Foucault ne joue jamais le rôle de juge de l'histoire, jusqu'à se laisser parfois submerger par les ambiguïtés des événements qu'il raconte. Il est sur ce point très cohérent, il n'abandonne jamais sa morale théorique « antistratégique », jusqu'à décevoir parfois ceux qui

[35] M. Foucault, « Une poudrière appelée islam », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 261, p. 761.

[36] M. Foucault, « Le chah a cent ans de retard », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 243, p. 681.

[37] M. Foucault, « Le chef mythique de la révolte de l'Iran », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 253, p. 716.

[38] M. Foucault, « Téhéran : la foi contre le chah », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 244, p. 688.

[39] « Certaines disent que les grandes idéologies sont en train de mourir, d'autres qu'elles nous submergent par leur monotonie. Le monde contemporain, à l'inverse, fourmille d'idées qui naissent, s'agitent, disparaissent ou réapparaissent, secouant les gens et les choses. […] Il y a plus d'idées sur la terre que les intellectuels souvent ne l'imaginent. Et ces idées sont plus actives, plus fortes, plus résistantes et plus passionnées que ce que peuvent en penser les politiques. Il faut assister à la naissance des idées et à l'explosion de leur force : et cela non pas dans les livres qui les énoncent, mais dans les événements dans lesquels elles manifestent leur force, dans les luttes que l'on mène pour les idées, contre ou pour elles » ; M. Foucault, « Les "reportages d'idées" », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 250, p. 707.

attendraient de lui des prises de position politiques plus directement engagées[40]. Son seul choix net est celui d'être le « sismographe » des soulèvements, attentif aux secousses de l'histoire. Et ces secousses ne doivent être ni justifiées ni reconduites à des principes extérieurs à elles-mêmes : elles existent, c'est tout, aucun régime ni dispositif ne peut les étouffer complètement. La question qui porte sur la possibilité de la résistance perd donc à la limite son sens dans la perspective foucaldienne. L'histoire étant un foisonnement anti-essentialiste, ouvert et immanent, les déviations en sont le cœur radical, une force qui n'est pas à démontrer ou fonder parce qu'elle a dans sa concrétude réelle la preuve de son efficacité et effectivité. Et montrer les scènes « autres » de l'histoire, théâtraliser la pensée et ses vérités, c'est une manière de ramener cette concrétude au cœur de la réflexion et de l'action.

> Les soulèvements appartiennent à l'histoire. Mais, d'une certaine façon, ils lui échappent. […] L'homme qui se lève est finalement sans explication ; il faut un arrachement qui interrompt le fil de l'histoire, et ses longues chaînes de raisons, pour qu'un homme puisse, « réellement », préférer le risque de la mort à la certitude d'avoir à obéir[41].

Comment reconstruire donc ces autres scènes dans leur altérité, comment se pencher directement sur les résistances au sein des généalogies ? Foucault, dans ses analyses historiques, fait souvent jouer le *corps* comme le lieu par excellence du soulèvement[42]. Dans un mouvement d'ascendance sans doute artaudienne, on l'a vu, il retrouve les virtualités de la résistance politique au plus profond de l'existence concrète, dans ses dynamiques d'affirmation et de dramatisation corporelle, matérielle. La conclusion de *La volonté de savoir* est sur ce point célèbre et hautement problématique : « contre le dispositif de sexualité, le point d'appui de *la contre-attaque* ne doit pas être le sexe-désir, mais *les corps et les plaisirs* »[43]. Cet ancrage de la résistance dans « les corps et les plaisirs » n'est tout de même pas immédiatement évident. À

[40] Dans un entretien de 1981, au lendemain de l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République, interrogé sur son silence le soir des élections, Foucault répond : « En effet, je considérais que voter, c'est en soi une manière d'agir. Puis que c'est au gouvernement d'agir à son tour. Maintenant le temps est bien venu de réagir à ce qui commence à être fait. De toute façon, je crois qu'il faut considérer que les gens sont assez grands pour se décider tout seuls au moment du vote, et pour se réjouir ensuite s'il le faut. Il me paraît d'ailleurs qu'ils se sont fort bien débrouillés » ; M. Foucault, « Est-il donc important de penser ? », art. cit., p. 997.

[41] M. Foucault, « Inutile de se soulever », art. cit, p. 791.

[42] Nous reprenons ici dans cette fin de paragraphe, avec de légères modifications, un développement du chapitre II de notre livre : *Michel Foucault. Une pensée du corps*, *op. cit.*, p. 65-74.

[43] M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 208 ; nous soulignons.

nouveau on pourrait se demander de quel droit et par quelle force les corps se soulèvent, en redoublant la question qu'on posait plus haut : faut-il affirmer qu'il y a un élément, une nature dans le corps qui pourrait échapper aux techniques de pouvoir ? Quelle instance au sein de la vie des corps pourrait résister à l'assujettissement et à la normalisation des corps eux-mêmes ? S'il n'y a de corps qu'historiquement déterminé et investi, où faudra-t-il aller chercher une force de « contre-attaque » ? On pourrait alors soupçonner un spinozisme secret de Foucault, depuis lequel le corps révélerait une puissance ontologique souterraine et vivace. Au fond, il serait peut-être tentant d'élaborer à partir des analyses foucaldiennes du pouvoir une ontologie pour ainsi dire « vitaliste » de la résistance, qui fait de l'existence le donné toujours déjà au-delà, ou mieux en-deçà, des configurations de pouvoir, pouvant réactiver toujours contre elles des éléments d'insoumission. Les corps seraient-ils les acteurs originaires et irréductibles du théâtre philosophique et politique foucaldien ?

Judith Butler sur tous ces points entrera en dialogue avec le discours foucaldien sur le pouvoir, en attaquant son immanentisme comme une occasion manquée, arguant le fait qu'il n'aurait pas eu le courage d'aller jusqu'au bout de son propre mouvement de pensée. La critique qu'elle adresse à Foucault, dans plusieurs de ses travaux[44], pourrait être ainsi résumée : la conception d'un corps politisé, historique et culturel, construit par un réseau de relations de pouvoir et savoir, est en contradiction avec l'affirmation que les corps constituent la condition de possibilité d'une résistance au pouvoir. « À certains moments, il semble que, pour Foucault, le corps ait une matérialité ontologiquement distincte des relations de pouvoir qui font de lui un site d'investissement »[45]. Si l'on peut faire appel aux corps *contre* un paradigme discursif, *contre* un dispositif de pouvoir, c'est qu'il contient en lui une puissance antagoniste et n'est pas réductible à un pur produit des discours et des rapports de pouvoir. Il représenterait plutôt un point-limite[46]. Le mécanisme même de l'inscription historique des valeurs, des vérités, des pouvoirs – « le

[44] Cf. en particulier J. Butler, *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories* [1997] trad. B. Matthieussent, Paris, L. Scheer, 2002 ; *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005 ; *Ces corps qui comptent* [1993], trad. C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009 ; *Sujets du désir : réflexions hégéliennes en France au XX^e siècle* [1987], trad. Ph. Sabot, Paris, Puf, 2011. Cf. aussi les articles : « Foucault and the paradox of bodily inscription », *The Journal of Philosophy,* novembre 1989, vol. 86, n° 11, p. 601-607 ; « Reconsidérer "les corps et les plaisirs" » [1999] et « Retour sur les corps et le pouvoir » [2001], trad. fr. N. Ferron et C. Gribomont, *Incidence*, 2008-2009, n° 4-5, p. 91-102 et 103-116.

[45] J. Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 45.

[46] « Pour Foucault, il semble parfois que le corps excède sa construction discursive en chaque instant – *instance* –, imposant à la construction discursive une limite située précisément à la surface de son application » ; J. Butler, « Reconsidérer "les corps et les plaisirs" », art. cit., p. 95.

corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent) »[47] – renvoie selon Butler à ce rôle limite du corps : pour s'in-scrire, s'écrire à l'intérieur des corps, le pouvoir doit agir sur le corps de l'extérieur[48]. Il faut donc que les corps soient, d'une certaine manière, antérieurs à l'histoire et à l'exercice du pouvoir. Foucault resterait, au fond, nietzschéen, dans le sens d'un vitalisme qui concevrait le corps comme un ensemble de forces plus originaires que les technologies historiques de pouvoir et de vérité. Le corps émancipé – le corps des plaisirs contre le corps sexualisé par le pouvoir, par exemple – serait finalement un leurre, l'illusion romantique de la possibilité d'une libération absolue[49]. Foucault se placerait dans la position paradoxale d'« appeler à la liberté en contestant le discours de l'émancipation »[50]. Il n'a pas su aller, selon Butler, jusqu'au bout de ce que la généalogie du pouvoir avait pourtant dessiné : des dynamiques historico-politiques, des normes et des discours qui façonnent leurs objets et par rapport auxquels il n'existe pas d'extériorité ; des formes de résistance qui se creusent au sein de cette intériorité au langage et au pouvoir[51]. Il n'existe pas de pureté originaire. Et c'est seulement en reconnaissant la coappartenance essentielle de domination et de lutte dans les corps qu'il sera possible de penser des formes de résistance ne

[47] M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », art. cit., p. 1011.

[48] Cf. J. Butler, « Foucault and the paradox of bodily inscription », art. cit., p. 603.

[49] L'un des textes, avec la conclusion de *La Volonté de savoir*, qui sert à Butler de cible critique, est la préface écrite par Foucault en 1980 pour l'édition américaine du dossier sur l'hermaphrodite Herculine Barbin (M. Foucault, « Le vrai sexe », in *Dits et écrits II*, *op. cit*., texte n° 287, p. 934-942. Voir les mémoires d'A. Barbin, *Herculine Barbin, dite Alexina B*., texte présenté par M. Foucault, Paris, Gallimard, 1978 ; nouvelle éd. suivie d'*Un scandale au couvent* d'Oscar Panizza, trad. J. Bréjoux, Paris, Gallimard, 2014). L'histoire d'Herculine, baptisé(e) comme femme et réassigné(e) par les médecins, une fois adulte, comme de sexe masculin, illustre pour Foucault le passage d'un hermaphroditisme comme monstruosité (la superposition des deux natures) à un hermaphroditisme, au XIX^{e} siècle, comme anormalité sexuelle, pour laquelle on doit cependant pouvoir établir une nature sexuelle prédominante, afin de fixer l'individu hermaphrodite à un sexe et à une identité de genre. « Désormais, à chacun, un sexe, et un seul » (Michel Foucault, « Le vrai sexe », art. cit., p. 936). Il n'est plus possible de posséder à la fois les deux sexes : la thématique du « vrai sexe » renvoie la sexualité à une naturalité/normalité hétérosexuelle (cf. L. Laufer, « À propos d'Herculine Barbin : "le vrai sexe" » *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2010, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=26). Selon Butler, le point problématique de la lecture foucaldienne de l'histoire d'Herculine est la supposition de cette confusion heureuse dans laquelle il/elle vivait avant d'être soumis(e) à un procès juridico-médical de changement d'identité. Dans les mots de Foucault, c'est comme s'il/elle avait pu profiter d'un état d'incertitude sexuelle, antérieure à l'assignation du corps à un sexe biologique défini et à une norme identitaire. Une indistinction jouissive « où on pouvait s'imaginer que seules comptent la réalité des corps et l'intensité des plaisirs » (*ibid*., p. 935). Mais dans quel sens le corps de plaisir recèlerait-t-il en soi une puissance indéterminée qui précèderait la construction du sexe comme identité par le dispositif de sexualité ? Butler retourne la généalogie déconstructrice de Foucault contre lui-même : « il méconnait le fait que ces plaisirs sont toujours déjà ancrés dans la loi omniprésente mais implicitement ; on pourrait même dire qu'ils sont produits par la loi même qu'ils sont censés défier » (J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 204-205).

[50] J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 203.

[51] Cf. Ph. Sabot, « Sujet, pouvoir et normes. De Foucault à Butler », in É. Jolly, Ph. Sabot (éd.), *Michel Foucault. À l'épreuve du pouvoir*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 59-74.

renforçant pas le dispositif qu'elles prétendent combattre : des « troubles dans le genre » certes fragiles, rendus possibles par la plasticité et la réversibilité des normes mêmes qu'ils retournent, mais seuls capables de mettre réellement en péril le jeu des pouvoirs et des assignations identitaires. « Le corps construit par la culture sera […] libéré non par un retour vers son passé "naturel" ou ses plaisirs originels, mais vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles »[52].

Or il n'est pas faux de dire que Foucault oscille entre un constructivisme radical et la supposition d'une immanence rétive, résistante. La généalogie foucaldienne pourrait sembler parfois faire appel et donner des points d'appui à un vitalisme spinoziste (ou deleuzien) implicite, des existences en révolte. On peut cependant préférer la prudence. Ne pas vouloir gommer la matérialité des corps, ou ne pas se résoudre à tout réabsorber dans la dimension de vérité du pouvoir, n'implique pas forcement l'acceptation d'une ontologie complète. Il s'agit toujours pour Foucault de faire une histoire des résistances et des corps en termes non-essentialistes et non-métaphysiques. Et c'est précisément le théâtre comme « dramatique politique » qui peut nous aider à penser cette anti-métaphysique du réel sans en réduire la force à de simples rhétoriques discursives. Les généalogies foucaldiennes ne constituent ni une philosophie du corps ni d'ailleurs une philosophie de la liberté par rapport au pouvoir. Mais des *théâtres philosophiques des luttes* – luttes bien concrètes, physiques, corporelles, entre déterminations historiques et affirmation libre de soi. Il faut toujours recontextualiser historiquement les affirmations foucaldiennes[53], les lire comme l'établissement d'autant de *scènes* faisant jouer des noyaux problématiques essentiels pour notre histoire, relue au miroir de notre présent. Faire de la philosophie un théâtre, c'est une façon de ne pas extraire la capacité de résister des jeux historiques et immanents du pouvoir pour donner lieu à une ontologie de la vie, mais d'en souligner et d'en faire jouer la force réelle, brûlante. Il n'existe pas de résistance (pas plus que d'immanence) *essentielle*. Mais ce n'est pas pour autant une résistance moins effective, moins palpable. La théâtralisation du discours foucaldien et de ses objets est une manière de

[52] J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 198.

[53] Concernant par exemple le corps-plaisir comme désaveu du sexe-désir, si l'on suit la généalogie foucaldienne de ce corps sexuel depuis les techniques de confession et de direction de conscience mises en place avec le Concile de Trente, assurant l'épinglage sur le corps d'une « chair » concupiscente, on comprend pourquoi les plaisirs du corps représentent une possibilité de résistance. Car ces jouissances constituent des réponses tactiques aux découpages produits par les techniques d'aveu qui scellent l'alliance secrète de la chair chrétienne post-tridentine et de la sexualité moderne. La découverte par le corps de sa puissance de plaisir contrecarre son assignation à un sexe-péché ou un sexe-nature. C'est donc dans le cadre d'une histoire politique de nos corps que le plaisir s'invente comme résistance au désir.

nous faire participer à l'expérience de subversion qu'ils décrivent – comme dans une performance, la philosophie passe de corps en corps et se fait transformation. Il faudra alors parcourir dans les détails les scènes des corps résistants mis en jeu par Foucault : leurs stratégies, leurs capacités, les expériences qu'ils nous invitent à faire.

2. Corps utopique, corps double[1]

Les jeux historiques de pouvoir et vérité peuvent être lus, dans les analyses foucaldiennes, comme des théâtres des corps en lutte. Si cette hypothèse est correcte, si le corps est le lieu d'un combat de vérité, d'une bataille « alèthurgique », il s'agit alors de voir *ce que les corps font à la vérité* : comment la vérité qui prend corps et se théâtralise dans le corps peut devenir, en paraphrasant Artaud, scène et principe d'insurrection physique. Pour parcourir ces noyaux problématiques, on peut d'abord invoquer une conférence radiophonique que Foucault prononce le 21 décembre 1966 sur France-Culture : *Le corps utopique* (deuxième d'un cycle de deux émissions qui comprend aussi « Les utopies réelles ou "Lieux et autres lieux" » – la première version de la célèbre analyse foucaldienne sur les hétérotopies, diffusée le matin du 7 décembre 1966). Cette brève conférence foucaldienne pourrait paraître presque marginale dans l'ensemble des travaux des années soixante, surtout si on se laisse détourner par les évidents et forts échos phénoménologiques du texte, qui sembleraient contraster avec le « positivisme » de la démarche archéologique menée dans les mêmes années. Mais son lien avec le discours sur les hétérotopies, ainsi que sa manière de faire jouer la question du corps dans une tension avec la problématisation de la dé-subjectivation, de la « sortie » de soi et de la transformation de son existance, en fait un des points de départ indépassables pour une réflexion sur les théâtres de résistance chez Foucault.

Parcourons alors cette conférence de la fin de décembre 1966. Elle peut être divisée en deux parties apparemment séquentielles, mais qui mettent en réalité en scène une prise de distance significative de Foucault par rapport à la phénoménologie. Sur un théâtre du discours construit dans un style envoûtant et explicitement dense de réminiscences littéraires et philosophiques, Foucault opère, à peu près au milieu de son raisonnement, un subtil changement de scène, à travers lequel l'auditeur ou le lecteur se trouve, presque sans s'en apercevoir, projeté dans une dimension hétérogène à celle du début, faisant l'expérience concrète d'une métamorphose de sa conception et virtuellement aussi du rapport vécu à son propre corps. Commençons donc par la première scène du récit foucaldien. Sur un ton et dans un style qui singent la démarche phénoménologique, merleau-pontienne en particulier, Foucault pose les deux concepts de corps et d'utopie comme irréconciliables de prime abord. Le corps est bien une

[1] Nous reprenons ici, en les complétant et en les modifiant sur certains points, des développements déjà présentés dans le chapitre IV de notre livre : *Michel Foucault. Une pensée du corps*, *op. cit*., p. 119-125.

« *topie* impitoyable […] le lieu sans recours auquel je suis condamné »[2]. De mon corps je ne pourrai jamais m'éloigner ; je peux bien fermer les yeux, je peux bien essayer de détacher ma pensée du monde ou de cacher mon épaisseur physique : mon corps sera toujours là, avec son souffle, avec sa pesanteur, avec ses exigences et ses douleurs jamais complètement maîtrisées qui deviennent comme une prison pour mes rêves d'évasion. « Tous les matins, même présence, même blessure » : la « vilaine coquille de ma tête, […] cette cage que je n'aime pas »[3] me guette dès que je m'approche du miroir, comme un rappel à la réalité qui chasse les identités fantastiques et sans limites des univers oniriques nocturnes. Son inéluctable finitude, sa pesanteur définitive, l'impossibilité de m'en détacher dans mes déplacements, mon travail, mon sommeil, signent mon incapacité structurelle d'être ailleurs que dans lui. La référence à Merleau-Ponty est claire, bien qu'implicite. Il suffit de relire les analyses du corps dans la *Phénoménologie de la perception* :

> L'objet n'est objet que s'il peut être éloigné et donc à la limite disparaître de mon champ visuel. Sa présence est d'une telle sorte qu'elle ne va pas sans une absence possible. Or la permanence du corps propre est d'un tout autre genre : il n'est pas à la limite d'une exploration indéfinie, il se refuse à l'exploration et se présente toujours à moi sous le même angle. Sa permanence n'est pas une permanence dans le monde mais une permanence de mon côté. Dire qu'il est toujours près de moi, toujours là pour moi, c'est dire que jamais il n'est vraiment devant moi, que je ne peux pas le déployer sous mon regard, qu'il demeure en marge de toutes mes perceptions, qu'il est *avec* moi[4].

Si on écoute maintenant le texte foucaldien, les résonnances sont évidentes, exaspérées du côté d'une présence encombrante, d'un être « mien » du corps propre dont je voudrais, au fond, me débarrasser :

> À ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place — puisque après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux *le « bouger »*, *le remuer*, le changer de place –, seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui : je ne peux pas le laisser là où il est, pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous mes couvertures, me faire aussi petit que je

[2] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 9-10.

[3] *Ibid.*, p. 9-10.

[4] M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 [« Tel », 2005], p. 119.

pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement ; jamais ailleurs[5].

Le corps est en ce sens le contraire absolu de ce lieu sans lieu de l'utopie. La première de toutes les utopies serait alors le rêve de ne pas avoir de corps – « un corps incorporel »[6], cette sortie du corps pouvant prendre d'abord la forme de corps investis de pouvoirs magiques comme dans les contes de fées : corps qui tombent de toutes les hauteurs sans se blesser, corps qui se déplacent sans limites dans l'espace et peuvent devenir invisibles, mon corps qui sera pour toujours parfait et charmant, plus beau que tout autre corps. Il y a ensuite des utopies qui effacent les corps : les corps lisses et transfigurés des pays des morts, représentés sur les masques funèbres anciens, les momies, les sculptures de marbre blanc de nos cimetières qui font que « mon corps devient solide comme une chose, éternel comme un dieu »[7]. « L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps *sans* corps, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré »[8]. L'âme peut être considérée, en ce sens, comme la plus accomplie des utopies occidentales du corps : le double pur, incorruptible de soi, une intériorité débarrassée de la matérialité boueuse, mortelle de la corporéité. L'âme n'est rien d'autre après tout que « mon corps lumineux, purifié, vertueux, agile, mobile, tiède, frais ; c'est mon corps lisse, châtré, arrondi comme une bulle de savon »[9]. L'incorporelle « prison du corps » de *Surveiller et punir*[10] se traduit ici par une sorte de rêve, double vaporeux s'élevant au-dessus des misères de notre monde. L'âme, comme l'autre essentiel du corps.

Cependant, il n'est pas si aisé d'oublier la réalité du corps, d'autant qu'elle recèle *aussi* des virtualités utopiques. Le corps n'est-il pas une « architecture fantastique »[11] ? Il est l'espace des lieux impénétrables, des profondeurs cachées.

---

[5] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*. p. 9.

[6] *Ibid*., p. 10.

[7] *Ibid*., p. 11.

[8] *Ibid*., p. 10.

[9] *Ibid.*, p. 12.

[10] « L'âme, effet et instrument d'une anatomie politique; l'âme, prison du corps » ; M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 38.

[11] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 14.

> On considère sa main sur la table, et il en résulte toujours une stupeur philosophique. Je suis dans cette main et je n'y suis pas. Elle est moi et non moi. Et en effet, cette présence exige une contradiction ; mon corps est contradiction, inspire, impose contradiction ; et c'est cette propriété qui serait fondamentale dans une théorie de l'être vivant, si on savait l'exprimer en termes précis[12]

La tête surtout, quelle énigme : les images et les pensées s'y forment *dedans* – mais dans un intérieur qui est où ? Comment s'opère-t-il le passage du matériel à l'idéal ? Comment mes deux yeux, par exemple, ces étranges ouvertures sur le monde externe, ne forment-ils qu'une seule image du monde, une seule vision et une seule perception ?[13] Le corps est aussi le lieu de l'exposition maximale au regard des autres : c'est par lui, observé, mis à nu parfois, que je me sens réduit à un objet, démuni face la présence menaçante d'autrui. Mais en même temps je ne vois pas l'instrument de ma mise en visibilité ; je ne peux connaître entièrement mon corps que par des biais extérieurs, les images du miroir en particulier. « Ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle jamais je ne peux le détacher. […] Le corps, fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs et encore d'une façon fragmentaire »[14]. La référence à la phénoménologie est évidente, il suffit d'écouter encore Merleau-Ponty :

> J'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps je ne l'observe pas lui-même : il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable. Quand je dis que mon corps est toujours perçu de moi, ces mots ne doivent donc pas s'entendre dans un sens simplement statistique et il doit y avoir dans la présentation du corps propre quelque chose qui en rende impensable l'absence ou même la variation. Qu'est-ce donc ? Ma tête n'est donnée à ma vue que par le bout de mon nez et par le contour de mes orbites. Je peux bien voir mes yeux dans une glace à trois faces, mais ce sont les yeux de quelqu'un qui observe, et c'est à peine si je peux surprendre mon regard vivant quand une glace dans la rue me renvoie inopinément mon image[15].

---

[12] P. Valéry, *Tel quel*, *Moralités* [1941], in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 519.

[13] Cf. aussi M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

[14] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 13-14.

[15] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 120.

Mais le corps est une virtualité utopique aussi dans un autre sens, qui ne joue plus seulement sur l'opposition visibilité-invisibilité, objectivation-expérience subjective. Et c'est là que le ton de Foucault glisse imperceptiblement vers une autre approche de la question corporelle, ouvrant une scène autre. Le corps est surtout mouvement, énergie, si peu replié sur son être. « Rien n'est moins chose que lui : il court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistance par toutes mes intentions »[16]. Finalement, les utopies ne peuvent naître qu'*à partir* du corps. « Corps utopique », capable de paraître sous des formes différentes, d'« irréaliser » son temps et son espace, de transfigurer ses mondes. Les masques, les tatouages, le maquillage, mais aussi les drogues et les transes mystiques, en général les rituels et les arts du corps, des danses ancestrales aux spectacles contemporaines, sont des expressions de cette capacité du corps à se métamorphoser. À la limite, la virtualité utopique du corps peut aller jusqu'à se révolter contre lui-même, comme dans les fantasmes de la chair faisant entrer « tout l'espace du religieux et du sacré, tout l'espace de l'autre monde, tout l'espace du contre-monde, à l'intérieur même de l'espace qui lui est réservé »[17]. Mais cette force utopique fait surtout du corps une virtualité de réalisation dans un mouvement de sortie et de réélaboration « à la verticale » du rapport à soi[18]. Le corps « est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde »[19].

> Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable ; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde. Ils font

[16] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 14.

[17] *Ibid*., p. 17.

[18] « Sous l'appel ou l'injonction de ce qui vient sous le nom de corps, il faut d'abord – et je le dis un peu par provocation, mais pas seulement – restituer quelque chose du dualisme, en ce sens précis qu'il faut penser que le corps n'est pas l'unité moniste (opposée à la vision dualiste), l'immédiateté, l'immanence à soi dont auparavant on dotait l'âme. Le corps est l'unité d'un être hors de soi, […] l'unité du venir à soi comme un "se sentir", un "se toucher" qui nécessairement passe par le dehors – ce qui fait que je ne peux pas me sentir sans sentir de l'autre et sans être senti par l'autre. Il s'agit de penser l'unité de ce que j'appelais […] articulation, l'unité comme une forme, qui est inévitablement une articulation » ; J.-L. Nancy, *De l'âme*, in *Corpus*, Paris, Éd. Métailié, 2000, p. 125.

[19] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 15.

de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui[20]

Le corps innerve, alimente le désir d'utopies. Et c'est à ce point que le regard phénoménologique devient, pour Foucault, insuffisant. Mon corps est certes « le point zéro du monde »[21], la source de rapport au monde, mais, dans sa virtualité utopique, il n'est réductible à aucune substance stabilisée. Il est au contraire ce qui se dérobe à toute fixation essentialiste. Par rapport au corps-pivot du monde de la phénoménologie, le corps dessiné par Foucault est bien au cœur de nos rapports aux objets et à autrui, mais comme « ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place *et je les nie aussi* par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine »[22]. En dehors de toute ontologie essentielle du corps, la corporéité est pour Foucault une manière d'être-capable de sortir de soi, de se nier et donc de se modifier[23]. Le corps comme unité physique et identitaire n'est d'ailleurs pas une évidence. Psychologues et antiquisants l'ont bien montré, Foucault ne fait que le rappeler : les enfants mettent longtemps à découvrir qu'ils ont et qu'ils sont leur corps (et cette découverte n'est possible qu'à travers le reflet des miroirs[24]), et les héros homériques n'avaient pas de corps mais seulement des multiplicités vitales de membres, forces et énergies matérielles en relation[25] – le corps comme objet philosophique dans sa contraposition à l'âme est d'une certaine manière l'invention avec laquelle Platon a marqué la pensée occidentale. Comme le corps du danseur qui se soustrait presque à sa matérialité dans sa matérialité même pour se faire pure énergie,

[20] *Ibid*., p. 17.

[21] *Ibid.*, p. 18. Foucault reprend l'expression d'Husserl : « Le corps propre possède alors, pour l'*ego* qui lui appartient, ce trait distinctif, unique en son genre, qu'il porte en soit le *point zéro* de toutes ces orientations » ; E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, t. 2 [1952] : *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, II, trad. É. Escoubas, Paris, Puf, 1982, p. 223. On peut citer aussi Merleau-Ponty : « S'il est vrai que j'ai conscience de mon corps à travers le monde, qu'il est, au centre du monde, le terme inaperçu vers lequel tous les objets tournent leur face, il est vrai pour la même raison que mon corps est le pivot du monde : je sais que les objets ont plusieurs faces parce que je pourrais en faire le tour, et en ce sens j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps » ; *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 111.

[22] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 18 ; nous soulignons.

[23] Merleau-Ponty aussi affirme d'ailleurs : « C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants » ; *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 188.

[24] Cf. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.

[25] Cf. B. Snell, *La découverte de l'esprit*, *La genèse de la pensée européenne chez les Grecs* [1946], trad. M. Charrière, P. Escaig, Combas, l'Éclat, 1997, p. 17-41 ; J.-P. Vernant, « Corps obscur, corps éclatant », *Le temps de la réflexion*, VII, 1986, Paris, p. 19-45.

mouvement, le corps contient pour Foucault la capacité de dessiner, au sein de son présent et de sa présence, la contingence inattendue des altérités imprévisibles. Il est une « grande rage utopique »[26], le lieu de « tous les ailleurs du monde », le théâtre d'un jeu tourbillonnant entre nécessité et liberté. Il concentre en soi la force de transformation agissant sur les multiples scènes historiques qui forment et ont formé le visage de notre présent. Le corps est alors bien plus que substance, nature, sujet : c'est une capacité d'expérience. « Un, personne et cent mille »[27], il est acteur et énergie des théâtres des événements – la dimension d'une *performance*, au-delà du représentationnel et du performatif. Dans le vocabulaire foucaldien, on l'a vu en analysant cette forme si spécifique de dire-vrai qu'est la *parrêsia*, on pourrait dire que c'est le noyau *dramatique* où se concentrent, s'expliquent et sont mis en question les relations, les échanges ouverts, les multiples tensions entre sujets, pouvoirs, vérités.

Or l'affirmation selon laquelle le théâtre est le lieu privilégié du corps est une évidence, presque une tautologie[28] : la scène est une dimension dans laquelle le corps en chair et en os de l'acteur interagit avec les corps des spectateurs, rassemblés dans un espace de contiguïté physique. Il n'est pourtant pas inutile de le répéter : une tradition millénaire a contribué en Occident à dévaluer la portée corporelle et scénique du théâtre pour privilégier plutôt sa dimension discursive de langage littéraire (Artaud a été sur cela l'un des premiers critiques et des plus aguerris, on l'a vu[29]). Pour retrouver la dignité et les pouvoirs théâtraux de l'expression corporelle, il faut chercher du côté d'autres expériences dramatiques (orientales, par exemple), ou des scènes qui côtoient les marges de nos traditions scientifiques et artistiques – rituels magiques, superstitieux, culture populaire, etc. Cette dévaluation va d'ailleurs de pair avec un mépris plus général du corps dans la pensée de l'Occident, de Platon à Descartes – point complexe de notre héritage philosophique que nous ne pouvons ici qu'indiquer trop rapidement. La phénoménologie a certainement été l'un des lieux les plus importants d'une reprise du discours philosophique sur le corps comme lieu concret, incarné, situation de l'existence et de la pensée. Mais Foucault indique dans son texte une voie autre de réflexion sur la corporéité, qui rejoint le corps scénique, théâtral, comme force de duplication, de mise en présence et en action : le lieu, décrit par Artaud, d'un geste de « viol » de toute forme figée, de toute convention, de tout

[26] M. Foucault, *Le corps utopique*, *op. cit*., p. 19.

[27] L. Pirandello, *Un, personne et cent mille*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1930.

[28] Cf. A. Cascetta, « La sfida del corpo », *Comunicazioni sociali*, 3-4, anno II, luglio-dicembre 1980, p. 80-136.

[29] Cf. A. Artaud, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*

ordre établi. Dans un théâtre philosophique comme celui de Foucault, le corps deviendrait alors un catalyseur et un instrument capital de l'expérience comme projection au-delà de soi et imagination productrice. Un moyen physique d'ouverture, dissociation, subversion.

Essayons alors de mettre en rapport ce corps construit et mis en œuvre par Foucault comme puissance de déplacement avec une autre dimension par excellence de la sphère théâtrale : l'*espace*. *Le corps utopique* est d'ailleurs d'une certaine manière le deuxième volet d'un cycle de deux conférences sur l'utopie prononcées en 1966 à la radio, on l'a dit. Dans la première émission, Foucault avait décrit ces lieux tout à fait hétérogènes à tous les autres dans une société qui ne sont pas simplement des lieux hors de l'espace et du temps – des utopies, précisément. Ce sont des lieux bien réels et pourtant « *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces »[30] : des *hétérotopies*. Or ces hétérotopies ont, parmi les principes de leur fonctionnement (principes d'une nouvelle science que Foucault appelle « hétérotopologie »[31]), celui de jouer comme une contestation effective, réelle, des espaces jugés « normaux » dans une société et de leurs règles d'organisation. Cette critique est même « ce qu'il y a de plus essentiel dans les hétérotopies », et peut se construire sur un double axe : comme « une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion », ou bien comme la création d'« un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon »[32]. Les maisons closes d'un côté, leur temps suspendu, leurs couloirs et leurs chambres qui ne demandent ni identité ni état civil ; les colonies de l'autre, celles des jésuites au Paraguay, avec leur vie individuelle et collective réglée jusqu'au moindre détail, jusqu'à la plus infime des tâches ordonnées par le son de la cloche. L'hétérotopie est un lieu en résistance : lieu qui résiste d'une part aux contraintes, aux dispositions reçues et aux modalités conventionnelles de gestion de l'espace ; lieu qui construit d'autre part des formes alternatives d'expérience spatiale (impliquant toujours aussi, dans leur altérité, des hétérochronies, des manières autres de vivre le temps de l'existence). Le théâtre est, on l'a déjà souligné, l'un des exemples par excellence d'hétérotopie, avec ses scènes toujours répétées et toujours innovantes, où les acteurs et les spectateurs font l'expérience d'autres mondes, d'autres langages. La question qu'on peut alors se poser en lisant ou en écoutant l'une après l'autre ces

[30] M. Foucault, *Les hétérotopies*, *op. cit.*, p. 24.

[31] *Ibid.*, p. 25.

[32] *Ibid.*, p. 33-34.

conférences « utopiques » de 1966 est : peut-on lier entre elles les réflexions de Foucault sur les utopies réelles et celles sur le corps utopiques ? Le corps peut-il être, en tant qu'instance d'altération, « rage utopique », une forme d'hétérotopie, de lieu physique de différenciation : un *théâtre résistant*, la possibilité incarnée d'invention d'un espace autre d'expérience ? Peut-il être même le vecteur par excellence de contestation et de lutte au cœur des multiples « utopies » historiques foucaldiennes ?

Il semble pourtant que cette notion d'hétérotopie, élaborée et utilisée par Foucault en 1966-1967, soit vite abandonnée. On ne la retrouve plus à l'œuvre dans l'analytique foucaldienne du pouvoir, et il serait donc sans doute excessif d'en faire une expression privilégiée de la résistance. Mais c'est parfois dans les plis d'un discours, dans ses détails, qu'on retrouve une idée particulièrement puissante, une invention à reprendre[33]. Or dans les archives foucaldiennes récemment acquises par la Bibliothèque nationale de France se trouve un manuscrit datant de la fin des années soixante où les hétérotopies sont à nouveau convoquées et mises significativement en relation avec la notion non plus seulement d'utopie, mais d'utopie *sexuelle*. Le lien au corps y est donc plus évident, et plus intéressant au sein de notre discours sur les théâtres foucaldiens des résistances. Dans ces développements inédits, se dessine avec clarté la portée philosophiquement dense de l'hétérotopie au sein du parcours foucaldien, dans ses relations avec les pratiques politiques des corps.

Ces feuillets manuscrits que Foucault consacre à la question des utopies et des hétérotopies sexuelles remontent à la période où Foucault était Professeur à au Centre universitaire expérimental de Vincennes, plus précisément à l'année 1969. On en a déjà parlé, il s'agit d'un contexte de forte lutte intellectuelle et politique dans lequel Foucault assure deux cours : l'un sur Nietzsche et la généalogie, l'autre sur « "Sexualité et individualité" ». Dans la boîte LI du fonds Foucault à la BnF se trouve un manuscrit qui contient des notes préparatoires pour ce cours sur la sexualité ; ces notes ont en réalité presque la forme d'une conférence ou d'un cours (impossible de dire si Foucault les a effectivement prononcées), et portent sur « Le discours de la sexualité »[34]. Nous passons sur les détails de cette analyse du discours sexuel, qui

[33] Les réélaborations contemporaines de la notion d'hétérotopie dans des domaines très divers comme la géographie humaine, l'urbanisme, les *cultural studies*, les études cinématographiques etc., sont d'ailleurs une démonstration de la fécondité théorique et surtout pratique du concept, de son importance non seulement architectonique et environnemental mais philosophique et politique. Cf. par exemple le site internet : http://www.heterotopiastudies.com

[34] Cf. boîte LI, Archives Foucault, Bibliothèque nationale de France. Foucault y affirme vouloir étudier la sexualité sous un angle double : les rapports entre désir et sexualité d'un côté ; la science de la sexualité de l'autre, c'est-à-dire un discours qui n'est pas seulement le lieu d'investissement du désir et de la sexualité, mais qui en *parle*. Sade

introduit évidemment aux recherches foucaldiennes des années soixante-dix et quatre-vingt sur l'histoire de la sexualité. Ce qu'il est important de souligner ici, c'est qu'à la fin de sa réflexion Foucault reprend le concept d'hétérotopie qu'il avait formulé trois ans auparavant. Il élabore en particulier – thème nouveau et qu'il ne reprendra pas par la suite – une analyse des utopies et des hétérotopies *sexuelles*. Et les scènes politiques que ces hétérotopies sexuelles ouvrent sont importantes pour faire avancer notre discours du côté des dramatiques de résistances possibles. Elles permettent de poser la question concrète sur les formes et les modalités à travers lesquelles les individus et en particulier leurs corps peuvent devenir des lieux d'expérimentation : des théâtres de lutte.

Foucault distingue, comme il l'avait fait en 1967, les utopies (des lieux non-lieux, des « lieux sans lieux : faits de discours, conduites intermédiaires entre la critique, la réforme et la rêverie ») et les hétérotopies (des lieux autres, des « régions de l'espace, institutions qui impliquent un certain nombre de conduites spécifiques, hétérogènes aux conduites quotidiennes »[35]). Utopies et hétérotopies peuvent jouer comme ou avec des hétérochronies, des temps irréductibles à la temporalité de la vie ordinaire, comme par exemple les fêtes, où les conventions et l'ordre social sont mis en question et en suspens (le Carnaval est l'exemple par excellence). Or il y a des catégories spécifiques d'utopies et d'hétérotopies qui impliquent l'expérience sexuelle. Foucault fait quelques remarques introductives sur le comportement sexuel, remarques qui soustraient d'entrée de jeu la question de la sexualité du champ de la loi, de la codification, des normes, pour la faire rentrer dans des coordonnées spatio-temporelles d'existence. Là encore, Foucault fait jouer la situation concrète des pratiques et des discours, leur mise en présence, leur *scène effective* d'affirmation contre toute approche essentialiste. Les conduites sexuelles des individus sont en effet parmi les plus sensibles aux dimensions de lieu et de temps dans lesquelles elles s'exercent, et à leurs modifications. Le problème de la « normalité physique ou psychologique du comportement sexuel » est, dans ce contexte, vidé de sens ; il s'agit plutôt de parler de « normalités sociologiques »[36] et historiques – des scènes diverses

---

et Freud (Foucault cite les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*) sont les exemples d'un discours sur la sexualité qui a la sexualité comme « référentiel », c'est à dire « le champ général et régulier » où peuvent apparaître de nouveaux concepts (comme la libido, le complexe d'Œdipe etc.) et de nouveaux objets (les perversions, le masochisme, la succion, etc.). S'ouvrent à partir de là cinq « champs d'études » possibles : 1. les transformations de l'expérience de la sexualité à la fin du XVIII[e] siècle ; 2. l'épistémologisation de la sexualité ; 3. la découverte de l'étiologie sexuelle des névroses chez Freud ; 4. la sexualité comme référentiel du discours littéraire (Sade, Masoch etc.) ; 5. le thème d'une libération sexuelle (Reich et Marcuse, par exemple : la sexualité et la révolution).

[35] *Ibidem*.

[36] *Ibidem*.

d'expérience, concrètement situées et connotées. L'expérience sexuelle, au sens large du terme (impliquant les conduites disparates de séduction, les pratiques sexuelles, les relations ultérieures), n'est pas la même d'une époque à l'autre ; elle n'est pas la même dans son propre contexte culturel et dans un autre milieu ; elle n'est pas la même chez soi et hors de chez soi. Tout le monde sait qu'il y a des différences communément acceptées du comportement sexuel dans la vie militaire ou la vie civile, par exemple (ce sont les exemples de Foucault) ; en vacances ou pendant l'année. Des expériences homosexuelles sont, sans être publiquement admises, connues et tolérées dans les armées, les prisons, les séminaires. Un touriste se concède beaucoup plus de liberté sexuelle qu'il ne le ferait normalement chez soi. L'expérience de la sexualité dépend pour chacun de son lieu et de son temps d'exercice, et il existe dans chaque société des espaces spécifiques composant comme des théâtres acceptés, codifiés et même ritualisés qui marquent ou confinent la vie sexuelle.

Notre monde aussi, le monde depuis lequel Foucault parle, possède un système spatiotemporel de sexualité propre et complexe, qui définit des champs ou des espaces de normativité sexuelle spécifiques. Dans ces espaces sexuels, il est possible de distinguer des régions qui sont spécifiquement destinées à *modifier* le comportement sexuel, ou mieux, à introduire cette modification dans l'existence : les maisons closes, par exemple – aujourd'hui on pourrait peut-être penser aux espaces virtuels comme les sites de rencontre ou le vaste monde de la pornographie sur internet, qui permettent de devenir, pour un soir ou plus longtemps, autre que soi, de se prendre au jeu d'une autre sexualité. Ces lieux fonctionnent comme des « alternateurs de sexualité ». Ce sont des *hétérotopies sexuelles*, des scènes altérant l'expérience sexuelle. En fait, la plupart des hétérotopies, selon l'analyse foucaldienne, comportent une modification du comportement sexuel : dans le sens de la suppression (le couvent) ; de l'exaltation (le bordel) ; de la revendication d'une sexualité naturelle (les villages de vacances, les Clubs Med). Et elles comportent souvent aussi des éléments utopiques, elles fonctionnent avec le concours de l'utopie comme modèle d'un fonctionnement social parfait : la pure cité des esprits au couvent ; l'homme à l'état de nature des villages de vacances, le « recyclage adamique »[37]. Il y a même des hétérotopies qui sont la réalisation exacte d'utopies[38] : la fête, encore une fois ; les mouvements

[37] *Ibidem*.

[38] Pour Foucault, ce mélange de l'utopie et de l'hétérotopie atteint sa forme la plus énigmatique avec le *sabbat*, à l'aube de l'ère moderne. Il est significatif que Foucault identifie le sabbat à une hétérotopie sexuelle, car le thème de la sorcellerie, associé à celui de la possession, reviendra au moment où Foucault s'interrogera sur la puissance de résistance et d'altération (on pourrait dire, la puissance hétérotopique) des corps, et des corps sexuels en particulier.

prophétiques et millénaristes ; l'« utopie californienne », ce dandysme de plages édéniques et de beaux garçons blonds et bronzés, d'une sexualité sans complexes (qui sera par la suite souvent reproché à Foucault comme dérive implicite de son esthétique de l'existence). Écoutons ce passage d'Aragon sur son expérience des bordels (cité par Foucault dans la conférence radiophonique sur les hétérotopies de 1966) :

> Encore aujourd'hui ce n'est pas sans une émotion collégienne que je franchis ces seuils d'une excitabilité particulière. Il ne me vient pas à l'idée, la gauloiserie n'est pas dans mon cœur, que l'on puisse autrement aller au bordel que seul, et grave. J'y poursuis le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'aie jamais aimées. Une ferveur se déploie. Pas un instant, je ne pense au côté social de ces lieux : l'expression *maison de tolérance* ne peut se prononcer sérieusement. C'est au contraire dans ces retraites que je me sens délivré d'une convention : en pleine anarchie comme on dit en plein soleil. Oasis. Rien ne me sert plus alors de ce langage, de ces connaissances, de cette éducation même par lesquels on m'apprit à m'exercer au cœur du monde. Mirage ou miroir, un grand enchantement luit dans cette ombre et s'appuie au chambranle des ravages dans la pose classique de la mort qui vient de laisser tomber son suaire. O mon image d'os, me voici : que tout se décompose enfin dans le palais des illusions et du silence[39].

Ce jeu commun d'utopie et d'hétérotopie permet à Foucault de faire avancer son discours dans une direction plus proprement *politique*. Il existe en fait, affirme-t-il, une différence entre des utopies « homotopiques » et des utopies « hétérotopiques ». Les premières sont celles qui voudraient se poser comme équivalent, alternative ou transformation de la société actuelle.

Le sabbat est sans doute une pratique onirique et pourtant elle est réellement condamnée. Il constitue le milieu de l'utopie et de l'hétérotopie, chargé de la puissance scandaleuse de la sexualité effrénée et diabolique, des orgies sexuelles avec Satan. Le caractère utopique du sabbat est affirmé par trois caractères : le renversement de l'institution réelle de la messe ; les pouvoirs fantasmatiques que le pacte avec le diable donne aux sorciers (la capacité de se métamorphoser en animal, de se transporter dans l'espace) ; la subversion des codes du discours, de la tradition littéraire en particulier. Mais le sabbat a aussi des caractères hétérotopiques : les sorciers construisent comme une sorte de groupe à demi-institutionnalisé, avec des associations, des modalités de recrutement, toute une tradition, des recettes. Le phénomène du sabbat est bien défini à la fois par une régularité des formes et des lieux et par les réactions du milieu qui combat et condamne la sorcellerie. L'enchevêtrement de l'utopique et de l'hétérotopique se marque profondément par le fait que ce lieu autre où le sabbat se déroulerait est atteint par le moyen « utopique » du transfert diabolique. Et cette utopie démoniaque est représentée, sinon constituée, par les procédures bien réelles d'exclusion, les actes d'accusation, les aveux extorqués et les condamnations ; cf. boîte LI, Archives Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[39] L. Aragon, *Le paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 130-131.

Foucault prend l'exemple de Jonathan Swift et de ses *Voyages de Gulliver*[40] : on retrouve les mêmes éléments qui composent notre société mais déplacés et fonctionnant dans d'autres systèmes de relations. Les utopies hétérotopiques, au contraire, composent un lieu qui est extérieur à notre société tout en restant présent dans ou à côté d'elle. Sade en est l'exemple par excellence : il construit, à travers ses romans, de véritables hétérotopies sexuelles qui jouent comme la déformation et l'altération immanente des contraintes non seulement sexuelles mais discursives et véridiques composant la société de la fin du 18e siècle[41].

> Une fatale pierre se levait artistement sous le marchepied de l'autel du petit temple chrétien que nous avons désigné dans la galerie ; on y trouvait un escalier en vis, très étroit et très escarpé, lequel, par trois cents marches, descendait aux entrailles de la terre dans une espèce de cachot voûté, fermé par trois portes de fer et dans lequel se trouvait tout ce que l'art le plus cruel et la barbarie la plus raffinée peuvent inventer de plus atroce, tant pour effrayer les sens que pour procéder à des horreurs. Et là, que de tranquillité ! Jusqu'à quel point ne devait pas être rassuré le scélérat que le crime y conduisait avec une victime ! Il était chez lui, il était hors de France, dans un pays sûr, au fond d'une forêt inhabitable, dans un réduit de cette forêt que, par les mesures

[40] « Pour les Lilliputiens […] les parents sont les derniers à qui l'on puisse confier l'éducation de leurs enfants, et c'est pourquoi on trouve dans toutes les villes des pensions d'État où tous les parents, sauf ceux qui vivent à la campagne, doivent obligatoirement faire élever leurs enfants des deux sexes, à partir de l'âge de vingt lunes, où l'on pense qu'ils ont acquis un minimum de docilité. Ces écoles sont différentes selon le sexe et l'origine de leurs élèves. […] Dans les pensions des filles, les jeunes personnes de qualité reçoivent presque la même éducation que les garçons. […] Et si l'on surprend l'une des bonnes à raconter aux enfants des histoires stupides ou terrifiantes ou bien à faire une de ces sottises qui plaisent tant à nos chambrières, elle est fouettée publiquement par les rues de la ville, condamnée à un an de prison et bannie dans le coin le plus déshérité du royaume. Grâce à ces mesures, les jeunes filles là-bas fuient autant que les hommes la lâcheté et la niaiserie et ne veulent d'autres parures que la bienséance et la propreté » ; J. Swift, *Voyages de Gulliver* [1726 ; deuxième éd. 1735], livre I, chap. VI, trad. J. Pons, Paris, Gallimard, 1976, p. 83, 85.

[41] Cf. M. Foucault, « Conférences sur Sade » [Buffalo, 1970], in *La grande étrangère*, *op. cit*., p. 145-218. Foucault y distingue deux macro-fonctions de la vérité chez Sade, que l'on pourrait appeler : l'irréalisation et l'épreuve. Premièrement, le fait de dire la vérité – écrire, dans le cas de Sade – a une fonction de subversion du principe de réalité. « Dire la vérité, cela veut dire pour Sade, établir le désir, le fantasme, l'imagination érotique, dans un rapport à la vérité qui soit tel qu'il n'y aura plus pour le désir aucun principe de réalité capable de s'opposer à lui, capable de lui dire non » (*ibid*., p. 169-170). Deuxièmement, la vérité a une fonction d'épreuve, épreuve qui selon l'hypothèse de Foucault prend chez Sade cinq visages différents, et se lie à une quadruple affirmation de non-existence : Dieu n'existe pas ; l'âme n'existe pas ; le crime n'existe pas ; la nature n'existe pas. Dieu, l'âme, le crime et la nature sont quatre concepts contradictoires pour Sade : si Dieu existait, il serait bon, mais il suffit de regarder le monde pour voir combien de mal il y a, donc Dieu est contradictoire et n'existe pas. Et il en va de même pour les autres trois notions. Dans les romans de Sade, il y a une alternance entre scènes sexuelles et discours théoriques, mais ces discours théoriques ne sont jamais l'explication des pratiques et des désirs que les scènes sexuelles mettent en place. Le désir est le moteur et le résultat, non pas l'objet du discours sadien. Les discours théoriques peuvent être lus selon Foucault comme une perpétuelle réélaboration et réexposition de ces quatre constats d'inexistence.

prises, les seuls oiseaux du ciel pouvaient aborder, et il y était dans le fond des entrailles de la terre[42].

Au-delà des rêveries et des mises en scène parodiques, pourtant, quel rôle politique effectif peuvent jouer ces utopies et hétérotopies sexuelles – si elles le peuvent ? Pour Foucault, toujours dans ce texte de 1969, l'affirmation de lieux et de temps autres de la sexualité a traditionnellement assumé une valeur engagée et critique de deux manières différentes. D'un côté, elle peut être une mise en question de la société réelle, en tant qu'elle ne permet pas une sexualité heureuse pour les individus et adaptée aux exigences de transformation de la société. La sexualité (réelle) y est critiquée, et l'utopie réside à la fois dans des projets de réforme de la société qui pourraient modifier la sexualité et dans la tentative de construction d'une sexualité nouvelle qui rendrait différents et meilleurs les rapports entre les individus et la société. Il existe dans cette perspective une relation directe entre la transformation de la sexualité et la transformation de la société. La sexualité, c'est la société réalisée dans le corps des individus ; ou c'est l'individu immédiatement et de plein droit socialisé. De l'autre côté, les hétérotopies et utopies sexuelles peuvent mettre en cause la sexualité dite normale, car cette normalité serait fixée arbitrairement par la société (à travers des règlements, des préjugés, la morale, la religion). Ces utopies / hétérotopies transgressives font alors apprécier une sexualité dé-normalisée, dé-socialisée, qui peut devenir en elle-même la loi de reconstruction des rapports interindividuels. Sade en est encore une fois l'exemple : dans ses châteaux, le dérèglement le plus total devient une règle stricte et parfaitement codée. Ces deux formes de critique peuvent évidemment se mêler, pour construire l'image d'une société nouvelle où la sexualité « normale » deviendrait précisément la sexualité « anormale » d'aujourd'hui : la sexualité non monogamique, non finalisée par la procréation, non nécessairement hétérosexuelle[43].

---

[42] D. A. F. de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome* [1785], in *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 57-58.

[43] Foucault envisage sans doute de problématiser, avec tout ce discours sur la valeur politique des utopies sexuelles, l'idée, typique des « freudo-marxismes » à la mode autour de 1968 (cf. entre autres W. Reich, *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme* [1936], trad. C. Sinelnikoff, Paris, Plon, 1968 ; H. Marcuse, *Eros et civilisation* [1955], trad. J.G. Nény, B. Fraenkel, Paris, Éd. de Minuit, 1963), selon laquelle la libération de la sexualité des contraintes sociales et de la morale bourgeoise pourrait devenir un instrument de libération des individus. Dé-normaliser la sexualité pour émanciper les corps. Des auteurs comme Marcuse et Reich ne traversent pas, pour Foucault, des thèmes utopiques pour constituer une théorie de la sexualité ; ils utilisent des champs pseudo-scientifiques comme le marxisme et la psychanalyse pour constituer des utopies traversant la sexualité. On retrouve selon Foucault chez Marcuse et Reich des éléments utopiques qui fonctionnent comme les éléments des utopies sexuelles que l'on vient d'analyser : 1. le marxisme est utilisé pour montrer que c'est la société qui dicte le fonctionnement de la sexualité normale ; 2. Freud est utilisé pour montrer que ce qu'on appelle sexualité normale est

Or Foucault dessine à travers ces notions d'utopies et hétérotopies sexuelles une direction de travail théorique et politique bien différente des projets de transformation sociale à travers la libération de la sexualité, dans un rapport polémique frontal avec les rêves d'émancipation sexuelle de mai 68[44]. Il ne s'agit pas de critiquer une forme de société, notre forme de société et de stratégie politique, à travers la construction d'un monde idéal. Il ne s'agit surtout pas d'opposer à une sexualité opprimée et à des relations politiques d'assujettissement des corps et des sexes une corporéité et une sexualité « naturelle », qu'on retrouverait hors des répressions et des perversions capitalistes et bourgeoises. On resterait alors dans le renversement des mêmes jeux de vérité qu'on veut critiquer. Il s'agit plutôt de réfléchir, d'une façon immanente et transversale, aux formes d'expérience, aux espaces, aux temps, aux pratiques s'établissant dans ces coordonnées spatio-temporelles, et surtout aux formes d'existences et de pratiques qui permettent de mettre en question notre monde et notre actualité. Les hétérotopies – et la reprise foucaldienne de ce concept à propos des utopies et hétérotopies sexuelles le démontre bien – sont des *doubles réels* des scènes du monde présent : des espaces et des scènes qui jouent à côté, à l'intérieur, au travers de scènes normales et normalisées d'une certaine époque ou communauté, et qui deviennent, précisément en raison de leur transversalité (qui n'est pas extériorité totale ni transcendance), des moments de contestation. À travers ces espaces hétérogènes, on peut effectivement se transformer, on peut voir la réalité sous des angles différents. Foucault les appelait significativement en 1966 : des « utopies réelles », des façons d'imaginer des mondes différents tout en n'échappant pas à la réalité.

L'invitation politique et philosophique de Foucault ne vise alors pas à construire une société nouvelle, utopique, déréglée et démoralisée. Elle ne construit jamais, pour le dire

---

déterminé en fait non pas par la loi propre à la sexualité, mais par les conventions sociales ; 3. une société idéale est censée naître de l'élimination à la fois de l'esclavage socio-économique, de l'exploitation de classe, et de la répression de la sexualité naturelle et sans complexes ; cf. boîte LI, Archives Foucault, Bibliothèque nationale de France.

[44] Foucault se rend bien compte du problème que recèle une théorie comme celle de Marcuse, par exemple (plus généralement, tout rêve utopique d'émancipation) : la sexualité et sa norme, comme ses perversions, sont construites par la société. Mais si on détruit cette forme de société et donc de sexualité, que reste-t-il ? Une sexualité complètement perverse ? Non, la sexualité libérée est pour Marcuse une sexualité qui retrouve une « normalité » naturelle, sans perversions. Il y a comme un dédoublement quasi-explicite de la notion de perversion chez Marcuse – qui reproduit ainsi inconsciemment les mêmes normes moralisatrices qu'il voudrait effacer : d'une part les « bonnes » perversions qui, étant un vecteur critique de notre société, disparaîtront comme perversions mais resteront comme pratiques réelles de la sexualité normale (par exemple l'homosexualité) ; d'autre part les « mauvaises » perversions, exclues par la sexualité bourgeoise mais en réalité produites par elle, qui disparaîtront réellement comme pratiques et garderont toujours, si jamais elles réapparaissent, le statut de perversions (le sadisme, la pédophilie, le masochisme etc.) ; cf. boîte LI, Archives Foucault, Bibliothèque nationale de France. Pour une critique de l'« hypothèse répressive » et de la libération sexuelle comme vecteur d'émancipation politique, cf. M. Foucault, *La volonté de savoir*, *op. cit*.

autrement, un projet concret de changement social ou des propos de gouvernement. Sa tâche est beaucoup moins ambitieuse, donc peut-être plus incisive. Il souhaite parcourir les espaces de réalité des pouvoirs et des vérités construits par notre histoire dans un mouvement littéralement « déviant » : qui joue sur les bords, qui explore de nouveaux chemins, qui se fait mise en scène ironique, jeu qui produit un écart. Hétérotopie réelle et subversive. Or c'est précisément cette valeur critique de l'hétérotopie, réactivée comme un concept philosophique et politique, qu'il est intéressant de lier au discours foucaldien sur le *corps*, comme Foucault lui-même invite à le faire avec la problématisation des utopies sexuelles. Tout au long des analyses foucaldiennes, le corps est cette instance, cette force difficilement définissable qui se pose comme foyer de réalisation des vérités et de résistance aux vérités qu'on voudrait réaliser en nous. Observé, gouverné ou éprouvé, il fait exister des jeux de vérité immanents aux discours (savoirs ou sagesses). Mais il leur résiste tout aussi bien, par des stratégies multiples : quand il subvertit, par l'exagération ou la mise en scène, les demandes de vérification ; quand il contourne ou anéantit, par la simulation et la répétition, les exigences de conformité ; quand il dénonce, par des tremblements et des cris, les prétentions des savoirs-pouvoirs constitués ; quand il détourne, par l'exhibition et le scandale, la demande d'un dire-vrai. Les dynamiques du corps comprennent une puissance critique qui est un moteur essentiel de l'histoire généalogique (leur « rage utopique », on l'a vu), et qu'il faut essayer d'élucider sans la substantialiser dans un vitalisme des puissances corporelles, si l'on ne veut pas trahir l'historicité radicale du travail de Foucault. Sans présupposer aucun fond substantiel, les seuls jeux historiques des corps font voir ses capacités d'insoumission.

C'est donc là que la théâtralité comme expérience conceptuelle, pratique et stylistique (dans le sens d'une réflexion et d'une écriture qui deviennent des styles d'existence) entre en jeu et montre toute sa force politique. Cette puissance de soulèvement des corps, traversant leurs lieux d'existence, peut être au mieux explorée comme un mouvement hétérotopique, un *jeu théâtral* : la puissance de créer un double concret et immanent de son propre monde. Théâtre, double, corps, espace et altérité sont des dimensions entremêlées pour Foucault, essentielles pour parcourir son élan politique d'une manière qui ne se limite pas à réfléchir sur la possibilité de rouvrir aujourd'hui les champs concrets de lutte sur lesquels Foucault voulait opérer (folie, prison, sexualité etc.), mais qui en réactive pour nous la force critique, à appliquer aux domaines qui nous intéressent, qui nous posent problème. Le théâtre est un opérateur de transformation radicalement anti-essentialiste ; le corps se révèle être, à travers la théâtralité de son expérience matérielle, un instrument de contestation indéfinie, face aux obligations sociales d'identité et de

vérité. Il faudra alors explorer les théâtres de corps en lutte que Foucault met en scène dans ses analyses, pour en retrouver les éléments d'« interruption »[45] : les stratégies effectives de combat, soustraction, métamorphose.

[45] Bonnie Honig a recemment donné une analyse intéressante de la tragédie d'Antigone et de sa portée politique et résistante à travers le concept d'interruption : cf. B. Honig, *Antigone, interrupted*, *op. cit*.

3. La simulation vérifiante. Le corps hystérique[1]

Le premier exemple qu'on souhaite présenter de théâtre des corps en lutte se situe au point de retournement et de doublure des recherches que Foucault mène pendant à peu près vingt ans sur la naissance de la psychiatrie comme science moderne, depuis ses études de psychologie et son premier texte sur la maladie mentale[2] au cours sur *Le pouvoir psychiatrique* au Collège de France. Dans son cours de 1973-1974, Foucault constate en effet que la psychiatrie du XIX^e^ siècle n'est pas simplement le résultat de l'élaboration d'un discours objectif sur l'aliénation, mais la mise en scène d'un théâtre tout à fait spécifique de pouvoir et de vérité, dont deux corps en lutte – le corps du médecin et le corps de sa patiente la plus problématique et la plus essentielle : le corps de l'hystérique – représentent à la fois l'expression la plus achevée et le moment de bouleversement. Pour comprendre dans quel sens cet affrontement du psychiatre et de l'hystérique constitue un épisode central pour pénétrer les mécanismes de fonctionnement des dramatiques foucaldiennes de résistance, il faut alors descendre au point où la mise en jeu de la vérité par la science psychiatrique devient problématique (et donc d'autant plus intéressante pour les enjeux qu'elle mobilise) ; là où le discours médical sur la folie fait problème. Et on retrouvera dans cet écheveau complexe une manière tout à fait spécifique de questionner le corps, donnant lieu à un entremêlement significatif entre la corporéité des acteurs en jeu ; la vérité qu'ils disent ou qu'ils réalisent dans leur corps ; la manière où l'incorporation des jeux scientifiques de vérité ne représente pas leur réalisation, mais leur duplication, confusion, déplacement. La mise en théâtre de la vérité du pouvoir se révèle être sa contestation.

Partons donc de la constitution de la psychiatrie comme science, selon le récit du *Pouvoir psychiatrique*. Le discours psychiatrique entretient pour Foucault un rapport problématique à sa propre vérité. La structure asilaire s'est élaborée en prenant appui sur des principes éloignés des vérités classificatoires ou anatomiques de la maladie mentale. L'asile psychiatrique est un espace *disciplinaire*, plutôt que thérapeutique, dont le corps de l'aliéniste est le centre et la source. Cette identification de l'asile avec le corps du médecin-chef comprend plusieurs versions. L'internement se décide après un premier face-à-face entre le patient et le psychiatre, ce dernier faisant valoir sa supériorité par la superbe de son maintien. Le « traitement moral » des fous

[1] Nous reprenons ici, en les complétant et en les modifiant sur certains points, des développements déjà présentés dans les chapitres I et IV de notre livre : *Michel Foucault. Une pensée du corps*, *op. cit*., p. 27-33, 125-134.

[2] M. Foucault, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, Puf, 1954. Une deuxième édition revue et corrigée du texte parut huit ans après sous le titre : *Maladie mentale et psychologie* (Paris, Puf, 1962).

s'administre ensuite par une série de corps-à-corps punitifs ou apaisants. Et les autres personnages de l'asile (infirmiers, personnel de service etc.) ne sont jamais que des relais de ce premier corps du médecin-chef « allongé, distendu, porté aux dimensions d'un établissement, étendu au point que son pouvoir va s'exercer comme si chaque partie de l'asile était une partie de son propre corps »[3]. Les infirmiers sont ses yeux, les murs de l'asile ses bras. Le savoir psychiatrique joue alors le rôle de garantie de ce sur-pouvoir d'un corps contre un autre. L'aliéniste ne cherche pas à démontrer la vérité de la folie, mais à la réaliser dans et à travers les corps – son corps et les différents corps composant la structure asilaire face aux corps de ses patients. Il fait immédiatement de l'hôpital psychiatrique un théâtre par le seul fait que ce qui y est primairement en jeu, ce n'est pas un constat mais une bataille : non pas la valeur scientifique et véridique de la maladie, ni l'aspect de soin de cette maladie même, mais un affrontement entre l'instance de pouvoir et de vérité représentée par le médecin d'un côté, et de l'autre côté les corps malades, dans lesquels la psychiatrie trouve plus des adversaires que des cas cliniques.

Toujours dans *Le pouvoir psychiatrique*, Foucault montre que la difficulté pour la psychiatrie de se constituer en tant que science médicale à part entière a été liée précisément à la question du corps. La psychiatrie est « une médecine dans laquelle *le corps est absent* »[4]. En d'autres termes, c'est une médecine paradoxale, puisque le paradigme anatomopathologique, comme Foucault l'a démontré dans *Naissance de la clinique*, fait superposer la maladie avec le corps. La clinique moderne suppose immédiatement « la coïncidence exacte du "corps" de la maladie et du corps de l'homme malade »[5], la correspondance entre des dynamiques morbides et des localisations dans les volumes et l'épaisseur des corps. Avec la clinique émerge le corps de notre modernité scientifique, un corps médicalement structuré[6]. Et la maladie ne sera plus une essence ou une espèce pathologique, ni une singularité historique s'apercevant à travers des séries statistiques de phénomènes, mais « le corps lui-même devenant malade »[7]. La maladie a pris son volume dans l'épaisseur opaque des tissus et des organes. Mais la folie ne présente presque jamais des corrélats précis dans des lésions anatomiques. Il n'y a pas un « organe » de la folie, des tissus ou des connections nerveuses dont la pathologie entraîne nécessairement la

[3] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 179.

[4] *Ibid*., p. 268; nous soulignons.

[5] M. Foucault, *Naissance de la clinique*, *op. cit.*, p. 19.

[6] Cf. *ibid*., p. 62.

[7] *Ibid*., p. 191.

maladie mentale. Comment est-il donc possible de dire la vérité de la folie si cette dernière ne présente pas des dégénérations physiologiques décelables, si elle n'est pas *inscrite dans le corps* ? La tentative de médicaliser l'aliénation paraît vouée à l'échec, tant que la folie ne prend pas corps, tant qu'elle n'est pas une maladie objectivement lisible dans la densité anatomophysiologique des corps.

L'histoire de la psychiatrie moderne peut alors être lue comme celle des efforts pour greffer des corps à la folie, susciter des corps de substitution. Il faut bien que la folie ait un corps si elle est une maladie, pour le dire d'une façon schématique. Or cette recherche de la part du savoir psychiatrique d'une possibilité d'inscription corporelle implique que, au XIX^e^ siècle, la médecine et la psychiatrie dépendent encore de deux régimes de vérité différents. La médecine suppose en effet, on l'a dit, un dispositif de vérité où la maladie doit pouvoir se lire objectivement sur le corps du malade au moyen d'un diagnostic différentiel de ses symptômes, révélateurs de lésions organiques spécifiques. Le médecin n'est plus, comme aux temps d'Hippocrate, celui qui guette les épisodes de crises pour capturer une vérité rare, discontinue de la pathologie et entamer avec elle une lutte décisive. Le diagnostic médical dégage scientifiquement la vérité morbide d'un examen du corps. Il la dégage, il ne l'attend plus au détour d'un affrontement, s'insérant dans une bataille « de la Nature et du Mal, combat du corps contre la substance morbifique »[8]. La clinique moderne s'est donc débarrassée de cette « matrice juridico-politique »[9] de la pratique médicale comme art stratégique, joute et arbitrage des forces naturelles. Elle fait de la médecine une science du constat.

La psychiatrie en plein XIX^e^ siècle demeure au contraire pour Foucault largement captive de cet ancien paradigme de la crise, qu'avait dépassé la médecine moderne. Dans les asiles, l'aliéniste aménage des épreuves, dirige des batailles pour faire surgir *l'événement* de la vérité de la maladie mentale. L'absence d'un corps de la folie signifie l'impossibilité d'un diagnostic différentiel en psychiatrie. La construction d'un diagnostic absolu (établir simplement si un tel est aliéné ou pas) demeure l'horizon médical, contraignant l'aliéniste à provoquer une « crise de réalité » de la folie qui soit décisive. La psychiatrie reste ainsi une bataille et un jeu événementiel, où la vérité paraît comme la « foudre » : elle ne dérive pas d'un rapport de connaissance entre sujet et objet mais d'un rapport « de choc ». Elle représente un exemple, une survivance de ce double marginalisé et refoulé de la vérité rationnelle en Occident : la vérité

[8] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 242.

[9] *Ibid*., p. 244.

comme résultat *politique* de stratégies, fictions, relations multiples et dispersées – un théâtre de pratiques, luttes et rituels et non pas une évidence rationnelle. L'histoire de la psychiatrie reconstruite par Foucault met au jour la « technologie de la vérité-événement, de la vérité-rituel, de la vérité-rapport de pouvoir, en face et contre la vérité-découverte, la vérité-méthode, la vérité-rapport de connaissance, la vérité qui, par conséquent, suppose et se situe à l'intérieur du rapport sujet-objet »[10].

Pour pouvoir devenir « moderne » (l'espoir, soulevé par Bayle et son étude de la paralysie générale, de déterminer des lésions encéphaliques propres à la folie a été de courte durée[11]), la psychiatrie devra alors se doter d'un matériau pour la constatation et la démonstration objectives, qui la fasse sortir des marécages imprévisibles de la vérité comme « événement ». Elle devra faire surgir, réaliser un corps de la folie qui soit aussi palpable et tangible que les membranes épaisses du cadavre sectionné sur la table anatomopathologique. Elle suscite pour cela quelques succédanés, ersatz de corps invités à pallier à l'absence de lésions décelables. Foucault en repère au moins quatre : le corps de la famille ; le corps du psychiatre transformé par l'effet de stupéfiants ; les corps hypnotique et neurologique. Par rapport à ces corps de substitution, pourtant, de nouveaux théâtres des corps viendront ramener la scientificité du discours à la concrétude plurielle de ses origines : on verra que Foucault excave sous le terrain de la psychiatrie, en recherche dramatiquement les lieux d'affrontement, pour en faire non pas une objectivité mais une scène et donc ouvrir le discours aux événements et aux corps (muets, dans ce cas) de résistance.

Revenons pour l'instant à la recherche des corps de la folie. Dans la reconstruction foucaldienne de l'histoire de la psychiatrie, il y eut d'abord le corps héréditaire, tissé à travers l'histoire familiale qu'on demande au malade ou à sa famille de dérouler. Le rituel de l'interrogatoire a ce but essentiel : à travers des questions interminables sur la parentèle, les ancêtres et leurs maladies (« maladies organiques, maladies non organiques, maladies

[10] *Ibid*., p. 238. Foucault précise, dans des analyses qui sortent évidemment du cadre de la psychiatrie pour interroger la question de la vérité scientifiquement établie : « Montrer que la démonstration scientifique n'est au fond qu'un rituel, montrer que le sujet supposé universel de la connaissance n'est en réalité qu'un individu historiquement qualifié selon un certain nombre de modalités, montrer que la découverte de la vérité est en réalité une certaine modalité de production de la vérité ; rabattre ainsi ce qui se donne comme vérité de constatation ou comme vérité de démonstration, sur le socle des rituels, le socle des qualifications de l'individu connaissant, sur le système de la vérité-évènement, c'est cela que j'appellerai l'archéologie du savoir » ; *ibidem*.

[11] Les recherches de Bayle à la Salpêtrière, au début du XIX^e^ siècle, sont consacrées à repérer le siège et la cause anatomophysiologique (les membranes du cerveau) des aliénations mentales. Cf. A. L. J. Bayle, *Traité des maladies du cerveau et de ses membranes*, Paris, Gabon, 1826.

constitutionnelles, maladies accidentelles, peu importe, du moment qu'elles se transmettent »[12]), il vise à faire surgir le corps collectif de la famille dégénérée, qui devient le support organique de la maladie mentale en ayant pour fonction d'être l'équivalent méta-individuel du corps malade. Le corps héréditaire, déplié par le récit familial, est ainsi ce « grand corps fantasmatique […] une sorte de substrat méta-organique, mais qui constitue le vrai corps de la maladie »[13]. Ou bien – deuxième corps de substitution –, c'est le psychiatre lui-même qui tentera de suppléer à cette absence de support matériel en prêtant son propre corps au jeu de la folie. C'est de cette manière que Foucault comprend les expériences faites par Moreau de Tours[14], s'intoxicant au hachisch afin de réaliser en première personne l'épaisseur corporelle de la folie. La détermination des stades de la maladie mentale (hypertrophie de la sensibilité, hallucinations, excitation maniaque, etc.) se fait à partir d'expérimentations qui permettent à l'aliéniste de sentir le corps de la folie depuis son propre corps, à défaut de pouvoir en lire les symptômes objectifs sur l'aliéné. Les délires et les scènes hallucinatoires induits par les substances psychotropes se transforment en une descente au cœur originaire de l'expérience de la folie.

> J'avais vu dans le hachisch, ou plutôt dans son action sur les facultés morales, un moyen puissant, unique, d'exploration en matière de pathogénie mentale ; je m'étais persuadé que par elle on devait pouvoir être initié aux mystères de l'aliénation, remonter à la source cachée de ces désordres si nombreux, si variés, si étranges qu'on a l'habitude de designer sous le nom collectif de *folie*. […] De cette manière, et guidé exclusivement par l'observation, mais par ce genre d'observation qui ne relève que de la conscience ou du sens intime, j'ai cru pouvoir remonter à la source primitive de tout phénomène fondamental du délire[15].

Cela dit, l'introduction massive dans le domaine médical, vers les années 1840-1860, des pratiques hypnotiques[16] suscite de nouveaux espoirs. Ces techniques font apparaître en effet une

[12] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 273.

[13] *Ibidem*.

[14] Moreau de Tours étudie les effets du hachisch lors d'un voyage en Orient, de 1837 à 1840. Il consacre alors ses recherches aux rapports entre opiacés, folie et rêve, préconisant l'usage du hachisch dans la thérapie des maladies mentales. Cf. J.-J. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris, Fortin, Masson, 1845.

[15] *Ibid*., p. 29-31.

[16] C'est surtout grâce à l'œuvre de James Braid, chirurgien écossais, que l'hypnotisme est reconnu comme technique scientifique et prend pied dans la pratique médicale. Cf. J. Braid, *Neurypnologie. Traité du sommeil nerveux ou hypnotisme*, trad. J. Simon, Paris, A. Delahaye et E Lecrosnier, 1883.

prise sur le corps dans laquelle il ne s'agira plus de déterminer des lésions (introuvables pour la folie), mais de repérer des troubles de fonctionnement. Le corps hypnotisé est un corps entièrement capturé. Le médecin dispose de ses symptômes, de son comportement, de ses réactions physiologiques et psychiques : il peut en altérer la sensibilité, exciter les nerfs et les muscles, et même intervenir sur des fonctions automatiques comme la respiration. L'aliéniste « va enfin mordre sur ce corps qui lui échappait depuis qu'on savait que l'anatomie pathologique n'était jamais capable de rendre compte […] des mécanismes de la folie »[17]. Au même moment, Charcot met au point des techniques spécifiques permettant d'interroger le corps (faire tel geste, adopter telle posture) afin de faire apparaître des troubles du système nerveux. Duchenne de Boulogne envoie au moyen d'électrodes appliquées sur le visage de minuscules décharges électriques[18], et observe les réponses des muscles différenciés. Naît le *corps neurologique* : un corps dont des stimulations diverses déclenchent des mouvements involontaires, non-intentionnels, objectifs. Pour la première fois, « le corps du malade, dans son détail en quelque sorte fonctionnel, va […] se trouver à la portée du psychiatre »[19]. Charcot adaptera ce protocole de recherche aux hystériques de la Salpêtrière. Il ne voudra pas entendre leur récit, c'est à leur corps silencieux qu'il demandera des réponses, en les touchant, en leur appliquant des pressions, en leur imprimant des postures. Mais précisément ce corps-à-corps, qui devait élever définitivement la folie au soleil de sa scientificité médicale, fera plutôt surgir une sourde bataille. Les hystériques constitueront le véritable *théâtre de la psychiatrie*, on le verra, en mettant en scène ses contradictions les plus profondes et ses stratégies d'affirmation et mutation. Elles mettront bien leur corps au service de la science neurologique, mais dans un jeu trouble d'obéissance, mime, hypocrisie, imitation, pour lui faire tourner la tête.

Le repérage du lieu de sa propre vérité a été donc pour la psychiatrie, on l'a bien montré, un problème effectif. Et il n'est pas étonnant que ce problème se soit joué autour de la question (tout à fait théâtrale) de la *simulation,* qui va reconduire dramatiquement l'aliéniste, dans des jeux à la fois tragiques et grotesques de production d'images, scènes, mises en visibilité et réponses théâtralisées, aux conditions (refoulées) de la production de cette vérité qu'il voudrait affirmer et établir objectivement. Il faut pourtant comprendre dans quel sens Foucault parle ici

[17] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 289.

[18] Cf. G.-B. Duchenne, *De l'électrisation localisée et de son application à la physiologie, à la pathologie et à la thérapeutique*, Paris, J.-B. Baillière, 1855 ; *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Vve J. Renouard, 1862.

[19] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 289.

de « simulation ». Il ne s'agit pas d'une simple imposture, un pur travestissement qui laisserait inentamée la vérité médicale. Il est en effet toujours possible de feindre une maladie sans pour autant remettre en cause le savoir médical. Dans le cas de la psychiatrie, en revanche, le mensonge peut devenir affirmation paradoxale de vérité et la folie expression authentique de l'absence de maladie. La simulation asilaire est la *mimêsis* inquiétante de l'univers clinique rêvé par les médecins : « la manière dont la folie simule la folie, […] la manière dont un vrai symptôme est une certaine manière de mentir, la manière dont un faux symptôme est une manière d'être vraiment malade »[20]. La simulation interne à la pratique psychiatrique est un théâtre dans le sens d'un double bien réel dans sa duplicité, qui brouille les limites entre vérité et fausseté.

> En gros, si vous voulez, la psychiatrie disait : avec toi qui es fou, je ne poserai pas le problème de la vérité, car je détiens la vérité moi-même en fonction de mon savoir, à partir de mes catégories ; et si je détiens un pouvoir par rapport à toi, le fou, c'est parce que je détiens cette vérité. À ce moment-là, la folie répondait : si tu prétends détenir une fois pour toutes la vérité en fonction d'un savoir qui est déjà tout constitué, eh bien, moi, je vais poser en moi-même le mensonge. Et, par conséquent, lorsque tu manipuleras mes symptômes, lorsque tu auras affaire à ce que tu appelles la maladie, tu te trouveras piégé, car il y aura au milieu même de mes symptômes ce petit noyau de nuit, de mensonge par lequel je te poserai la question de la vérité. Par conséquent, ce n'est pas au moment où ton savoir sera limité que je te tromperai – ce qui serait simulation pure et simple –, c'est, au contraire, si tu veux un jour effectivement avoir prise sur moi, c'est en acceptant le jeu de la vérité et du mensonge que je te propose[21].

Foucault a donc repéré, en suivant le fil conducteur du corps et du problème de sa présence / absence scientifique à l'intérieur du dispositif asilaire, un espace de savoir et de pouvoir qui se constitue autour d'un jeu complexe et troublant entre la vérité et la fausseté : un théâtre des corps comme théâtre inquiétant du vrai sur la scène de la constitution de l'une des sciences-clé du monde moderne. Or il existe une « maladie » qui concentre tensions et contradictions de ce jeu dramatique sur les bords de la vérité. C'est une pathologie tout à fait particulière dont l'essence paraît tenir dans une capacité infinie à inventer ou surjouer ses symptômes, à mettre en scène de vraies souffrances : l'*hystérie*, précisément, qui est sans doute

[20] *Ibid*., p. 135.

[21] *Ibidem*.

moins une simulation de maladie qu'une maladie de la simulation. Pathologie pendant longtemps exclusivement « réservée » aux femmes (aussi longtemps qu'elle sera attribuée à un dysfonctionnement de l'utérus[22]), l'hystérie va permettre au XIX^e^ siècle, avec Charcot, ce moment où la psychiatrie sera confrontée à l'épreuve de la *réalité de sa vérité*. Face au corps tout-puissant, protecteur et aliénant, du psychiatre, un autre corps se lève qui l'entraîne dans un tourbillon irrésistible et vertigineux entre l'illusion de la vérité (scientifique) et la réalité du mensonge (pathologique). C'est le corps hypocrite et souffrant, docile et manipulateur, des hystériques : « *Qu'une femme fasse mentir son propre corps !* Comment la médecine peut-elle continuer de s'exercer honnêtement, si les corps eux-mêmes se mettent à mentir ? »[23]

« Grande insurrection simulatrice »[24], de Georget à Charcot, depuis les expériences de 1821[25] aux années 1880, l'hystérie (qui a son théâtre parisien : La Salpêtrière) écrit, dans l'histoire de la psychiatrie, le chapitre de la contestation subversive. L'épisode de l'hystérie « découverte » par Charcot n'appartient pas à « la tradition calme »[26] de l'histoire des sciences (et de ses ratés), il n'est pas un moment négatif dans la dialectique du vrai. Il fait partie de l'histoire des luttes et des résistances aux mécanismes disciplinaires des asiles et à leur accompagnement discursif. Histoire largement irréfléchie du reste, au sens où il ne s'agit ni d'un programme politique articulé ni d'une révolte organisée. Mais c'est bien un défi au savoir psychiatrique qui se joue dans le corps de l'hystérique ; ses cabrioles, ses bonds, ses gémissements sont à comprendre comme des tactiques, des stratégies insurrectionnelles élaborées dans la grande spontanéité festive des corps. Dans l'épisode des hystériques de Charcot à la Salpêtrière, il n'est pas question d'errance épistémique mais « d'affrontement, d'enveloppement réciproque, de disposition de pièges en miroir, d'investissement et de contre-investissement, de tentative de prise de contrôle entre les médecins et les hystériques »[27].

---

[22] Bien que cette attribution soit niée par Charcot, qui admettra donc la possibilité de patients hystériques de sexe masculin, l'hystérie reste essentiellement une maladie des femmes – et le corps hystérique un corps de femme en révolte. Nous utiliserons donc par la suite le genre féminin.

[23] G. Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982 [nouvelle éd. 2012], p. 105.

[24] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 179.

[25] Le psychiatre Étienne Georget effectue en 1821 à la Salpêtrière des expériences de somnambulisme sur deux femmes, Pétronille et Manoury (dite « Braguette »), lesquelles n'ont de cesse de piéger les dispositifs. Voir É. Georget, *De la physiologie du système nerveux, et spécialement du cerveau*, t. I, 1^re^ partie, 2^e^ section, chap. 3 (« Veille et sommeil, rêves, cauchemar, somnambulisme naturel, et somnambulisme magnétique »), Paris, J.-B. Baillière, 1821, p. 267-301.

[26] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 138.

[27] *Ibid*., p. 310.

L'hystérie est donc ce moment de l'opposition éclatante et spectaculaire des corps contre la science grise des âmes : « saluons les hystériques comme les vrais militants de l'antipsychiatrie »[28]. Et il suffit de regarder quelques photos de l'*Iconographie* de la Salpêtrière[29] pour comprendre à quel point cette résistance est théâtralisée, dans un sens qui n'est pas seulement métaphorique (mettre en scène la lutte comme invention de lieux autres de discours et d'action), mais effectif. Tout le monde connaît les photographies des corps en contorsion des hystériques, qui montrent bien que leur maladie se joue sur l'exhibition dramatisée des symptômes, jusqu'à précipiter médecin et malade dans un jeu de miroirs déformants, une indistinction physique troublante, érotisée même, où la vérité ne se distingue plus de son double imposteur.

> Charcot se refusa tacitement à déconstruire la *semblance* des symptômes hystériques qu'il observait, bien au contraire, il la fit travailler, proliférer, faire feu d'images, pour qu'elle en vînt, progressivement, à faire figure, bonne figure – à faire *tableau* comme il disait. II mit en *œuvre* la semblance du corps hystérique en lui faisant délivrer un cortège réglé d'images et en la livrant à une production réglée d'images. Cette « œuvre » fut donc une espèce de contrat, un contrat figuratif passé avec l'hystérique : « Ton désir n'existera (car il n'existera qu'à exister à mes yeux) que si ton corps fait figure et physiognomonie du concept que j'ai de ton mal (c'est-à-dire, au fond, du concept que j'ai de ton désir) ». Un tel contrat exigeait l'immédiateté d'une extériorisation spectaculaire et physiognomonique – la mimique et la gestique associées d'une hallucination, par exemple –, c'est-à-dire qu'il exigeait le *déni* de ses propres constructions, de ses propres médiatetés : le regard et sa multiple instrumentalisation — hypnose, photographie, mise en schéma, inscription myographique, moulage en plâtre, etc.[30].

Comme le diront les surréalistes, l'hystérie fut « la grande découverte du XIX^e^ siècle » et « un moyen suprême d'expression »[31], se communiquant à l'esthétique et à la culture du tournant du XX^e^ siècle. « Charcot à littéralement mis en scène ses patients pour le Tout-Paris » : et « l'hystérique est non seulement toujours théâtral/e, mais les attitudes qu'il ou elle prend sont les

[28] *Ibid*., p. 253.

[29] Cf. *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (service de M. Charcot), D. M. Bourneville, P. Regnard (éd.), Paris, aux bureaux du "Progrès médical", 1876-1880.

[30] G. Didi-Huberman, « Le cynisme iconographique », *Études françaises*, 21,1, 1985, p. 69-70.

[31] L. Aragon, A. Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste*, 4^e^ année, n° 11, 15 mars 1928, p. 20, 22.

mêmes que l'on voit sur la scène. La Divine Sarah a visité les salles de la Salpêtrière en 1884 pour préparer son rôle (surtout la scène de la folie) dans *Adrienne Lecouvreur* »[32].

Pour comprendre mieux cet affrontement théâtralisé autour des corps de l'hystérie, il faut revenir sur le surgissement en médecine du corps neurologique. Le corps de la nouvelle science neurologique décrit par Charcot se construit, on l'a vu, autour d'un schéma stimulus-réponse, qui fait écho au schéma stimulus-effet de la médecine moderne (je percute la poitrine et j'écoute l'effet provoqué). Le corps neurologique est un corps fonctionnellement sollicité, mais dont les réponses paraissent objectives, inaccessibles au mensonge ou à la simulation : « Marchez ! Tendez votre jambe ! Tendez votre main »[33]. Un *corps-pantin* mis en mouvement par le médecin qui, silencieux, le regarde et note ses dessins involontaires. C'est à ce nouvel examen que l'hystérie sera soumise par Charcot, qui voudra la sortir du marais des folies simulatrices ou des délires sexuels et la décrire, à partir d'injonctions qu'il adressera à son corps, comme maladie neurologique sérieuse. Double avantage : le neurologue complète son catalogue, soumet à son nouvel empire d'anciennes pathologies faussement identifiées ; et l'hystérique pour la première fois de son histoire devient une « vraie » malade. En réalité, la description scientifique par Charcot de l'*hysteria major* à la Salpêtrière pendant les années 1870-1880, on l'a dit, doit se comprendre comme une lutte furieuse, plutôt que comme le dégagement serein de tableaux cliniques scientifiquement constitués. À l'investissement médical vont en fait répondre les corps hystériques, qui construisent *trois scènes* de détournement de la psychiatrie, trois « doubles » de la stratégie neurologique qui confondent, exagèrent, déforment les injonctions du médecin : « les grandes manœuvres de l'hystérie »[34].

En premier lieu, pour que l'hystérique puisse recevoir sa dignité de « vraie » malade, il faut qu'elle puisse offrir un « scénario symptomatologique »[35] cohérent et complet : un ensemble, à l'intérieur des crises, de symptômes précis et de phases ordonnées, permettant un diagnostic fiable. Charcot explore, regarde, décrit, déclenche les attaques de la « grande hystérie », et ses patientes bientôt lui offrent un tableau clinique régulier : prodromes constitués

[32] R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 52-53. Et encore « Les hystériques sont éminemment hypnotisables, et le sujet hypnotisable (qui aurait tendance à devenir un/e hystérique) s'avère être le mieux loti pour devenir comédien. Et – ce qui est assez logique après tout – le plus apte à avoir un pouvoir de fascination sur les spectateurs, et éventuellement à leur communiquer un petit frisson hystérique » ; *ibid*., p. 66-67.

[33] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 304.

[34] *Ibid*., p. 310.

[35] *Ibid*., p. 311.

par l'*aura* hystérique (hémianesthésies et parésies, troubles visuels, douleurs ovariennes, palpitations) ; phase épileptoïde (rigidité musculaire, convulsions et secousses) ; phase des « grands mouvements » ou période clonique (contorsion du corps en un grand arc de cercle, souvent accompagné de cris qui font penser à une lutte) ; phase de transe ou attitude passionnelle (gesticulations d'extase, passion, effroi, rage ou jouissance, sanglots et rires) ; phase du « délire terminal »[36]. La quête, la demande de symptômes est comblée, et même trop. L'hystérique fait une surenchère dangereuse dans son offre. Elle donne à lire sur son corps bien plus que ce que le neurologue demande, et démultiplie les réactivités de façon inquiétante (les 17083 crises en quatorze jours de Habill, patiente de Charcot[37]), de telle sorte que la méticuleuse œuvre de classification-systématisation est soudain débordée. Les hystériques mettent dans la réponse aux injonctions médicales une jubilation silencieuse (c'est le corps seul qui parle), mais suspecte parce que proliférante. Elles prennent un plaisir évident à leur mise en spectacle, elles veulent se faire scène et être regardées, jusqu'à ce que et le médecin et elles-mêmes perdent le contrôle sur le spectacle qui est en train de se dérouler. Si le neurologue disait : « Obéis à mes ordres, tais-toi, et ton corps répondra »[38], l'automate qui lui répond paraît incontrôlable.

Charcot se trouve donc contraint d'associer à l'hystérique d'hôpital des hystériques « naturelles ». C'est la stratégie du « mannequin fonctionnel »[39]. Pour libérer l'hystérie du reproche de simulation, il s'agit de mettre en parallèle des symptômes décrits à la Salpêtrière et d'autres spontanément produits sans intervention médicale. Or certains traumatisés, certains accidentés présentent précisément des symptômes neurologiques (paralysies sans lésion anatomique, anesthésies, etc.) que les hystériques sont capables de *reproduire*. Voilà donc un nouveau jeu trouble entre réalité et imitation, vérité et fausseté : on demande à l'hystérique d'authentifier la valeur neurologique d'un symptôme en se montrant capable de le déclencher artificiellement sur son propre corps. L'hystérique devient un « *mannequin* » de la vérité : un corps qui par son artifice, par sa force de reproduction de la réalité, confirme la vérité naturelle de la maladie. Mais en donnant aux hystériques le rôle d'« instance de vérification, de vérité

[36] Cf. J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, t. I, D. Bourneville éd., Paris, bureaux du "Progrès médical", L. Battaille, 1892, en particulier p. 340 et p. 373 sq.

[37] « Une malade de mon service, la nommée Habill… est sujette à entrer de temps à autre dans ce genre d'état de mal. En décembre 1885 […] elle a eu deux séries d'accès : la première qui a duré treize jours et où l'on a compté 4506 accès, l'autre qui a duré quatorze jours et où l'on a compté 17.083 accès » ; J.-M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-1889*, note de cours de MM. Blin, Charcot, H. Colin, Leçon IV, Policlinique du mardi 13 novembre 1888 : « Attaque de sommeil hystérique », Paris, bureaux du "Progrès médical", 1889, p. 68.

[38] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 306.

[39] *Ibid*., p. 313.

entre la maladie et le mensonge »[40], Charcot se met sous leur dépendance. La *mimêsis* dont les hystériques devraient être le pur instrument se révèle en fait une force anti-représentative : la capacité non pas d'imiter mais de ronger et déformer la vérité, sous le masque de son mime objectif. Le plaisir du symptôme, redoublé par celui d'être décrétées maîtresses de la vérité, ne réduit pas l'inventivité symptomatique des malades mais la décuple, donnant lieu à d'infinies mises en scène, à d'infinies répétitions et inventions de symptômes, réels précisément parce que simulés. La science psychiatrique, en souhaitant voir dans les corps-mannequin des hystériques son reflet au miroir, y découvre une grimace dans laquelle elle ne peut pas se reconnaître et qui, au lieu de fonder sa vérité, la répète et la redouble indéfiniment. Les corps hystériques répondant « avec une telle générosité, une telle pléthore, avec une telle obéissance, et, en même temps, une telle soif de pouvoir, est-ce que ce ne sera pas tout de même la preuve que tout cela, c'est fabriqué ? »[41].

Une troisième manœuvre médicale, la recherche du traumatisme, mettra en pleine lumière la puissance hystérique de mystification. Comme il est impossible de repérer le siège lésionnel de l'hystérie, sur le modèle de l'anatomopathologie, Charcot essaie de trouver un corrélat à la lésion, un événement qui aurait pu inscrire la fragilité nerveuse sur le corps fonctionnel de l'hystérique : un traumatisme (les accidentés ayant fait la preuve de la production de symptômes hystériques suite à un événement localisable). Mais comment remonter, pour ses patientes de la Salpêtrière, au trauma initial ? La solution de Charcot est significative et dense de conséquences pour l'histoire de la psychiatrie : il interroge les malades sous hypnose pour leur faire retrouver la première histoire, le moment déclencheur de la maladie. C'est une ultime manœuvre d'enveloppement, s'ancrant dans l'histoire existentielle de ses patients. Mais face à cette demande, les hystériques répondent par le roman inépuisable de leur sexualité, alors qu'on attendait le récit de mauvaises chutes ou de chocs violents. Depuis le début Charcot n'avait eu de cesse de désexualiser l'hystérie pour la rendre scientifique et crédible. L'étiologie sexuelle avait été l'élément perpétuel de sa disqualification médicale. Il ne devait être question désormais que d'enveloppes cérébrales, de moelle épinière et de terminaisons nerveuses, et voilà que c'est son corps sexuel que l'hystérique précipite sur la scène de la Salpêtrière. Cette re-sexualisation du discours autour de la folie aura comme effet concret de disqualifier l'édifice neurologique construit autour de l'hystérie, que les cris obscènes, les postures excitantes, les séductions plus

[40] *Ibid*., p. 318.

[41] *Ibid*., p. 318.

ou moins explicites du médecin de la part des hystériques font sombrer dans le ridicule. « Les malades fournissaient bien des crises dont la superficie symptomatique, dont le scénario général, obéissait aux règles posées par Charcot, mais, en quelque sorte *à l'abri de ce scénario*, elles précipitaient toute leur vie individuelle, toute leur sexualité, tous leurs souvenirs »[42]. Les hystériques opposent au scénario de la psychiatrie une autre scène, celle de leur vie et de leurs traumatismes sexuels. Il suffit d'écouter la scène magistrale et manifestement, excessivement érotisée fait jouer (de manière inconsciente ?) dans la description clinique des délires de Louise, patiente de Charcot. Elle n'a rien à envier à une pièce de théâtre.

> « Dis-le moi ! … Veux-tu me le dire ? Pignouf ! Il faut que tu sois ignoble. Tu crois donc ce garçon plus que moi… Je te jure que ce garçon n'a jamais mis la main sur moi… Oh ! est-ce vrai ou pour me taquiner… Finis… Et quel jour ? Dis-moi tous les détails… Il m'a embrassé, puis il m'a chatouillé… Je l'ai mis à sa place. »
>
> « Je ne répondais pas à ses caresses… Nous étions dans un champ… Je t'assure que je n'en avais pas envie… Ah ! ce n'est pas ? … Appelle-les (*bis*)… » (*Physionomie impérative*.) « Eh bien ? » (*Elle regarde brusquement à droite.*) « Mais ce n'est pas ce que vous lui avez dit !... Antonio, tu vas répéter ce qu'il t'a dit… qu'il m'avait touchée… Mais je n'ai pas voulu… Antonio, tu mens !... C'est vrai, il avait un serpent dans sa culotte, il voulait le mettre dans mon ventre, mais il ne m'a même pas découverte… Finissons-en ; nous étions sur un banc… Vous m'avez embrassée plus de mille fois… Je ne vous embrassais pas… Moi, je suis lunatique ?... Antonio, tu ris. Je te fiche une gifle. » (*Elle se débat*) « Si tu ne finis pas, je te tire par quelque chose… Ah ! vous montrez des choses comme cela. C'est du propre ! » (*Air de mépris et de dégout.*)
>
> « Vous m'en faites rougir… Georges, vous êtes trop cochon. Vous aimez une jeune fille, juste pour ça […]. »
>
> Repos – figure souriante, moqueuse[43].

D'ailleurs, peut-être que c'était cet érotisme du corps convulsé qui depuis le début envoutait le corps séduit du neurologue. En parcourant les photos des malades prises par Charcot et ses assistants, on peut bien soupçonner une fascination du médecin pour ses hystériques (et c'est d'ailleurs aussi et surtout sur ce courant sexuel entre psychiatre et patiente que tout un

[42] *Ibid.*, p. 323 ; nous soulignons.

[43] Cf. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, *op. cit*., 1878, p. 149.

imaginaire littéraire, artistique et cinématographique s'est développé au XX^e siècle autour de l'hystérie, du travail de Charcot à la Salpêtrière en particulier[44]). « Cette espèce de grande bacchanale, de pantomime sexuelle »[45] que les hystériques produisent est l'ultime contre-réponse stratégique, qui permet l'ouverture dans l'histoire de la psychiatrie, de la psychologie et des sciences de l'homme d'une période nouvelle. « Apparaît un nouveau corps ; […] le corps sexuel »[46]. Et Freud, qui accepte de médicaliser ce corps, peut prendre la suite de Charcot. « Les hystériques, pour leur plus grand plaisir, mais sans doute pour notre plus grand malheur, ont donné prise à la médecine sur la sexualité »[47].

Or il nous faut, en conclusion, reprendre transversalement cet épisode hystérique pour y déceler d'une manière plus systématique les éléments et les dynamiques qui fascinaient Foucault et en font, selon notre hypothèse, un nœud très important au sein de ses analyses *dramatiques* du pouvoir et des jeux politiques de vérité. Encore une fois, il faut remonter en-deçà du niveau des énoncés, il faut se plonger dans la trame profonde de l'histoire de la psychiatrie racontée par Foucault, excaver sous ses objets (dans ce cas, les corps des neurologues et des hystériques) pour voir non pas leurs fondements ou conditions de possibilités, leurs oublis ou impensés, mais les gestes qui construisent cette histoire au niveau des énoncés (« tout élément qui, dans une scène, fait apparaître le fondement de légitimité et de sens de ce qui s'y déroule »[48], selon la définition foucaldienne de dramatique que nous avons plusieurs fois rappelée). Il faut montrer ainsi combien le théâtre est important pour mettre au jour cette dimension énonciative, cette attitude *politique* face au dire-vrai dans laquelle réside l'originalité la plus prégnante de la philosophie de Foucault. Pour reprendre le discours qu'on vient d'esquisser sur la résistance et son efficacité concrète : il faut assumer, avec Foucault, le défi de ne substantialiser aucun concept, ni le corps,

---

[44] « Il s'agit d'un moment culturel en France [les trente dernières années du XIX^e siècle] où l'imprégnation de la culture générale par le savoir psychiatrique fut exceptionnelle. Si l'hystérie est devenue un phénomène de société, c'est grâce à la presse bourgeoise et populaire, surtout à partir de 1878 (par exemple dans *Le Figaro*, *Le Monde illustré*, *La Nature*, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*). Les chanteurs et les comiques y voient une mine d'or à exploiter, et le public s'avère être très friand des exhibitions d'hystéro-épilepsie mimée sur les planches. Une nouvelle esthétique voit ainsi le jour, faisant de la pathologie nerveuse un synonyme de modernité. […] Une analogie très fréquemment rencontrée dans la presse, est celle du théâtre et de l'amphithéâtre de la Salpêtrière » ; R. B. Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, *op. cit*., p. 14, 20. Sur l'érotisation du mouvement entre folie, hystéro-épilepsie, et monde du spectacle, théâtre et cinéma, cf. le chapitre « Bouger, trembler, palpiter » du même ouvrage (*ibid*., p. 210-214).

[45] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit*., p. 324.

[46] *Ibid*., p. 325.

[47] *Ibidem*.

[48] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 210.

ni le pouvoir, ni la résistance, mais de lire « à contre-jour » dans les épisodes historiquement situés de subversion et de lutte les éléments, les scènes, les théâtres qui construisent le cœur des batailles et des événements historiques comme des moments de fracture – le « grondement de la bataille »[49] dans les corps, pour utiliser une expression de *Surveiller et punir*.

Pourquoi se concentrer sur les corps en particulier, on l'a déjà longuement expliqué, et l'analyse des luttes à la Salpêtrière nous l'a parfaitement montré : il n'y a aucun jeu de pouvoir et donc aucun jeu de vérité qui ne passe par l'existence concrète des corps, et qui ne trouve d'ailleurs dans cette incarnation (précisément parce que l'abstraction de la pensée occidentale voudrait l'oublier) son lieu de mise à l'épreuve, de contestation, de modification. Pourquoi le théâtre ? Toute notre recherche s'est chargée de le montrer : la dimension de la théâtralité permet un double décrochage par rapport au discours philosophique et politique traditionnel, au niveau de l'immanence et de la différence. Le théâtre comme forme et mouvement de la philosophie foucaldienne désamorce d'entrée de jeu tout essentialisme au niveau de la pensée et de la pratique, en mettant en scène une vérité comme résultat d'une construction complexe et non pas comme un idéal. Il fait ainsi de la réflexion un moment de critique comme changement de soi et du monde, et non pas une recherche des structures anhistoriques d'un réel immobile. Cela implique que le regard du philosophe-analyste aille se pencher sur les dimensions de mise en scène de la pensée, les éléments de sa présence effective, historique, concrète, et ses virtualités de transformation : les corps et leurs relations ; les espaces (hétérotopiques en particulier) ; les luttes et les imprévus dans l'histoire.

Voilà pourquoi les hystériques nous intéressent autant, dans notre discours sur la théâtralité en jeu dans la philosophie foucaldienne. Elles sont un exemple concret de subversion (bien qu'irréfléchie et se réalisant dans une souffrance qui joue sur la simulation et les limites de la vérité médicale, mais n'a rien de simulé). Si le double, comme on l'a montré, est une dimension essentielle de la pensée de Foucault, qui en dit la puissance d'invention et de déchirement, les corps hystériques sont des doubles des contraintes de pouvoir et de vérité représentées par la psychiatrie et la neurologie construite par Charcot. L'histoire de l'hystérie relue par Foucault fait alors apparaître trois caractéristiques des jeux de doublure, dédoublement et redoublement, en tant qu'ils sont le lieu d'un réel combat alèthurgique, une lutte de vérité qui s'incarne, se réalise et se déplace corporellement : les corps sont une instance de *réponse*, de *vérification*, de *transformation*. Les corps en lutte répondent à un pouvoir par des postures, des

[49] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 360.

attitudes, qui le miment et le dénoncent. Ils le vérifient par une docilité exagérée qui fait éclater la vérité de sa domination. Et ainsi, ils le transforment, en l'obligeant à entrer dans un jeu perpétuellement relancé de stratégies et de contre-tactiques. Artaud l'a parfaitement montré, jusqu'au déchirement le plus insupportable de sa chair : « le théâtre a été fait pour cela. […] Pour ne pas faire oublier au corps / qu'il est de la dynamite en activité »[50]. Lire les analyses foucaldiennes des pouvoirs historiques et de leurs résistances selon la dimension de la mise en scène est alors une manière (artaudienne) de descendre jusqu'à ces corps qui se construisent comme mouvement et ouverture : comme « excès » irréductible dans les détours de l'histoire. C'est une manière de ne pas oublier que chaque vérité se joue dans une bataille des corps, et que ces corps sont de la « dynamite ».

Revenons donc en conclusion à la question posée plus haut, au début de notre analyse de la question des théâtres physiques de résistance : les corps, que font-ils à la vérité ? Qu'implique le fait de réfléchir à la vérité comme à des jeux multiples et antagonistes réalisés par des corps dans l'histoire ? Dans les pratiques de vérité, le corps apparaît d'abord comme un élément de *dramatisation*. Pour reprendre l'exemple de l'hystérie, le corps hystérique réalise les valeurs et les vérités de la science psychiatrique et médicale à travers leur incorporation publique, leur mise en scène. Et cette exposition dramatique agit immédiatement comme une contestation plutôt qu'une simple présentation de la vérité elle-même, l'entraînant dans des dynamiques troubles entre imitation, simulation, subversion et perversion. Dans leur déploiement corporel, les conceptions scientifiquement établies de la vérité, apparemment évidentes ou rationnellement démontrées, sont confrontées à leur double excessif, intolérable. Les médecins ne peuvent plus se reconnaître dans ces corps obscènes de femme qui, tout en prétendant illustrer leurs principes, en dénoncent au contraire les limites et les contradictions. L'hystérie surjouant les symptômes que le psychiatre lui suppose, par ce surcroît de soumission fait entrer son corps en résistance contre un pouvoir médical débordé et ridiculisé. La seconde valeur du corps de vérité résulte de cette dramatisation corporelle. Les corps en révolte – dans notre premier exemple, encore une fois, les corps hystériques – sont des puissances d'*altération* : ils déforment et transforment la vérité en jeu (Freud, qui prend le relais de Charcot). Bien que dans la contradiction réelle, pour ce qui concerne les batailles des hystériques, d'une lutte qui ne peut pas être pensée comme tout à fait volontaire, et donc véritablement libre, les corps des malades de la Salpêtrière, avec leur contorsions, leurs spectacles se déroulant dans les amphithéâtres lors des cours de médecine,

[50] A. Artaud, *Le corps humain* [mai 1947], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1517-1518.

leurs « manœuvres », comme les appelle Foucault, obligent quand même la vérité psychiatrique, neurologique, à rentrer dans le jeu de cette mise en scène, et ainsi à se modifier. « Il n'y a pas d'instauration de la vérité sans une position essentielle de l'altérité ; la vérité, ce n'est jamais le même », rappelle Foucault quelques mois avant sa mort[51]. Le corps de l'hystérique et ses dramatiques constituent alors un tournant fondamental dans l'histoire de la pensée scientifique, « humaniste », philosophique, en représentant, dans leur théâtralité, l'un des moments de son « devenir autre ».

[51] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit.*, p. 311.

4. Mon corps et le corps Autre. Le théâtre de la possession[1]

La valeur désubjectivante du corps dupliquant, que Foucault avait déjà pensée au début des années soixante[2], se retrouve chez les hystériques sous la forme d'une incarnation et d'une répétition spectaculaire et égarante du vrai. Un deuxième épisode, plus ancien, de cette histoire des corps en lutte face aux demandes de vérité est décrit par Foucault à partir de l'émergence du dispositif confessionnel au XVI^e^ siècle, après le Concile de Trente, et de la notion de corps-chair qui lui est liée. Ce corps-chair (son point-limite en particulier) sera défini explicitement par Foucault comme un *corps-théâtre* – théâtre qui apparaît donc à l'intérieur de ce discours foucaldien sur les dispositifs post-tridentins de savoir et de pouvoir comme un concept historiquement bien déterminé. Pour mieux comprendre quels enjeux cette corporéité « théâtrale » mobilise, il est alors important de se pencher d'abord sur la notion de chair, telle que Foucault la construit et l'utilise. Dans cette réflexion foucaldienne sur la chair, essentiel sera le concept de désir et la manière dont il devient, à partir de l'Antiquité tardive, le nœud fondamental de construction de la subjectivité et de sa corporéité. En analysant, à partir au moins de la moitié des années soixante-dix et puis encore dans les années quatre-vingt, l'histoire du corps sexuel, Foucault se rend en effet vite compte que, du christianisme à Freud, ce corps est construit dans son identité à travers la problématisation de son propre *désir*. Le désir sexuel serait « le transcendantal historique à partir duquel on peut et on doit penser l'histoire de la sexualité »[3] : ce par quoi l'homme est invité à chercher la vérité de soi-même, à se découvrir dans une « infinie spirale de vérité et de réalité du soi »[4]. À travers l'histoire de la sexualité, Foucault va donc se demander à quel moment, sous quelles formes et à travers quelles modifications dans les structures politico-discursives, la sexualité conçue comme expérience du désir est devenue le noyau fondamental de notre nature, le lieu de questionnement par excellence de notre identité et de notre essence propre : « le sismographe de notre subjectivité »[5].

Dans cette exploration des liens entre désirs, vérité et subjectivité, l'expérience chrétienne de la *chair* joue un rôle essentiel, généalogiquement fondateur. Il n'est donc pas

---

[1] Nous reprenons ici, en les complétant et en les modifiant sur certains points, des développements déjà présentés dans le chapitre IV de notre livre : *Michel Foucault. Une pensée du corps*, *op. cit*., p. 134-143.

[2] M. Foucault, « Le corps et ses doubles », art. cit.

[3] M. Foucault, *Subjectivité et vérité*, *op. cit.*, Leçon du 1^er^ avril 1981, p. 293.

[4] M. Foucault, « Sexualité et solitude », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 295, p. 991.

[5] *Ibidem.*

étonnant que ce concept de chair soit extrêmement important au sein des analyses foucaldiennes. Du livre non publié *La chair et le corps*[6], dont le manuscrit a été en partie détruit, jusqu'aux *Aveux de la chair*[7], quatrième tome, encore inédit, de l'*Histoire de la sexualité* dans sa dernière version, le thème de la chair est étudié par Foucault, certes de manière discontinue, tout au long de ses dix dernières années de recherche. C'est ce travail qui lui fait envisager une histoire critique des implications entre les ontologies du soi, l'histoire des subjectivités et les obligations de vérité.

Or la première grande analyse publique sur la chair est donnée dans le cours sur *Les Anormaux*. Durant les leçons des 19 et 26 février 1975, partant du problème du rapport entre sexualité et anormalité dans le discours psychiatrique, Foucault esquisse une généalogie brève de l'injonction occidentale et moderne d'une mise en discours de sa sexualité. La confession chrétienne, en particulier la forme qu'elle prend au XVI^e^ siècle, à l'âge de la Réforme et de la Contre-Réforme, constitue évidemment un moment décisif de cette histoire. On assiste alors, selon les études foucaldiennes, à l'émergence d'une manière nouvelle de faire entendre le péché de luxure et le sixième commandement (« Tu ne commettras point d'adultère »). On demande bien toujours au pécheur de faire l'aveu de sa sexualité, de raconter les péchés qui ont à voir avec l'adultère, précisément, dans le sens très large des comportements sexuels qui s'exercent hors du cadre de la reproduction conjugale. Cependant, cet aveu n'est plus filtré par la loi et la relation, mais par le corps et son désir. Que signifie alors, pour Foucault, une pratique de confession centrée essentiellement sur le corps ? Et dans quel sens ce corps nouveau sera-t-il, on le verra, un théâtre ?

Avant le Concile de Trente, le questionnement confessionnel des péchés sexuels portait sur les infractions aux règles qui codifiaient les actes selon leur nature et les personnes selon leur statut. Il existait une forme permise d'acte sexuel, celui qui avait lieu entre un homme et une

[6] Dans la « Chronologie » établie pour l'édition des *Dits et Écrits*, Daniel Defert révèle que *La Chair et le corps* (le deuxième tome de l'*Histoire de la sexualité* d'après le projet annoncé au moment de *La Volonté de savoir*) se présentait comme « une généalogie de la concupiscence à travers la pratique de la confession dans le christianisme occidental et de la direction de conscience, telle qu'elle se développe à partir du concile de Trente » ; D. Defert, « Chronologie », art. cit., p. 73. Une première version du texte est achevée probablement au début de l'année 1978, mais Foucault commence à problématiser la question de la chair dès le milieu des années soixante-dix (voir le cours *Les Anormaux*, 1974-1975). Pour une reconstruction détaillée de l'histoire et de l'état du manuscrit (dont plusieurs centaines de feuillets sont consultables dans les boîtes LXXXVII, LXXXVIII et LXXXIX des archives Foucault à la Bibliothèque nationale de France), voir Ph. Chevallier, *Michel Foucault et le christianisme*, Lyon, ENS Éd., 2011, en particulier p. 149-150.

[7] Dans le texte du prière d'insérer joint à la première édition de *L'Usage des plaisirs* et du *Souci de soi*, Foucault présente cet ouvrage, auquel il travaillera jusqu'à sa mort, comme une étude « de l'expérience de la chair aux premiers siècles du christianisme, et du rôle qu'y jouent l'herméneutique et le déchiffrement purificateur du désir ».

femme unis par le sacrement du mariage (avec quelques limitations supplétives : la femme ne doit pas être enceinte, la contraception est interdite, etc.). Tout rapport sexuel accompli hors de ce cadre était considéré comme transgressif, selon un catalogue des actes interdits (adultère, viol, inceste, sodomie, bestialité, etc.) qui se différencie selon une échelle progressive de gravité en fonction des modalités de ces actes et de leurs partenaires. Par rapport à ce modèle, les nouvelles techniques de confession post-tridentines[8] vont s'appliquer plus au corps même du confessé qu'aux infractions à la loi. Ce sont « ses gestes, ses sens, ses plaisirs, ses pensées, ses désirs, l'intensité et la nature de ce qu'il éprouve lui-même »[9] qu'il doit révéler au confesseur ou que ce dernier doit débusquer par une exploration inquisitrice du corps. La grille de lecture n'est plus la codification juridique des fautes (qu'as-tu fait et avec qui ?) mais les plis des désirs et du corps (qu'as-tu ressenti et comment ?). Or ce corps qu'il faut interroger et questionner est conçu comme le support physiologique du charnel – où « la conception très difficile, d'ailleurs très obscure, de la chair »[10] indique (pour résumer très schématiquement un nœud crucial de la théologie et de l'anthropologie chrétienne) le corps qui échappe au contrôle de la volonté et de la raison, le corps pénétré de concupiscence, de *libido*[11] comme forme et force du « principe du mouvement autonome des organes sexuels »[12], avec une évidente (et déjà ancienne au XVI^{e} siècle) valeur éthique négative[13]. L'homme après la chute a affaire à un corps/chair troublé par la marque du péché : le corps désirant et, avec ses pulsions rebelles et ses mouvements involontaires, résistant à la purification du soi ; le corps parcouru par des mouvements involontaires, des désirs multiples et peccamineux, des complaisances secrètes. La sensualité du corps, ses convoitises secrètes, les plaisirs qu'il prend à lui-même en font le siège par excellence de la luxure. Sa masse « s'incarne » dans une chair multiple, voluptueuse, un ensemble

[8] Cf. par exemple T. Sánchez, *Disputationes de sancto matrimonii Sacramento libri decem*, Gènes et Madrid, 1602-1605 ; rééd. Venise, 1612. Pour ce qui concerne les études critiques, cf. F. Alfieri, *Nella camera degli sposi. Tomás Sánchez, il matrimonio, la sessualità (secoli XVI-XVII)*, Bologne, Il Mulino, 2010.

[9] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 173.

[10] M. Foucault, « Sexualité et pouvoir », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 233, p. 565.

[11] La libido a pourtant dans la théologie chrétienne une valeur bien plus large que la seule dimension sexuelle et indique en général l'arrogance de l'homme qui croit pouvoir se suffire à lui-même et qui se préfère lui-même à Dieu. « Le plaisir des sens [*libido*] se définit très bien : un appétit de l'âme qui lui fait préférer n'importe quel bien temporel aux biens éternels » ; Augustin, *Le mensonge*, VII, 10, in *Œuvres de saint Augustin*, *II. Problèmes moraux*, trad. G. Combes, Paris, Desclée De Brouwer et Cie, 1937, p. 263, 265.

[12] M. Foucault, « Sexualité et solitude », art. cit., p. 995.

[13] Cf. Augustin, *La continence*, IV, 11, in *Œuvres de saint Augustin*, *II. Problèmes moraux*, *op. cit*., p. 131-137.

d'intensités dépendantes d'un jeu complexe de consentements volontaires et de mouvements involontaires.

C'est donc ce corps, pris par le tourbillon de la chair – corps qui « se volatilise, se pulvérise en une multiplicité de puissances qui s'affrontent les unes les autres, de forces, de sensations qui l'assaillent et la traversent »[14] – qui devient l'objet des pratiques confessionnelles post-tridentines à propos de la sexualité. La confession ainsi reconfigurée produit un « épinglage de la chair sur le corps »[15], le corps du pénitent étant simultanément point de départ et résultat de la confession. « Il faut découvrir à confesse non seulement tous les actes consommés, mais encore tous les attouchements sensuels, tous les regards impurs, tous les propos obscènes, surtout, si on y a mis du plaisir. […] On mettra également en ligne de compte, auprès de son directeur, toutes les pensées déshonnêtes »[16]. Le catalogue des points de sensibilité dessine une « cartographie peccamineuse »[17] que le confesseur devra soigneusement parcourir et découvrir, détailler et révéler au pénitent, en prenant garde de n'être pas lui-même victime de cette analytique scrupuleuse des plaisirs ressentis. Le résultat est la formation d'un corps nouveau : un corps-chair, un « corps de désir et de plaisir »[18] animé d'une réflexivité sensuelle en-deçà même de la volonté et de la conscience, et qu'il faudra bien débusquer. « La chair, c'est la subjectivité même du corps, la chair chrétienne, c'est la sexualité prise à l'intérieur de cette subjectivité, de cet assujettissement de l'individu à lui-même »[19].

En suscitant ce nouveau corps-chair de désir et de plaisir, les mécanismes de l'aveu et de la direction de conscience post-tridentins articulent aussi donc de nouvelles injonctions de vérité : le devoir pour tous les chrétiens de se confesser au moins une fois par an, et d'avouer durant ce sacrement son expérience sexuelle la plus intérieurement vécue, jusqu'aux détails et jusqu'aux mouvements les plus infimes et les plus intimes. Le corps, le corps sexuel en particulier, se transforme à travers la confession en l'objet d'une forme bien spécifique de discours vrai en première personne (« J'avoue », et j'avoue comme vérité de mon péché les désirs et les plaisirs les plus profonds de mon corps). Il devient par là un moyen de contrôle, de

[14] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 192-193.

[15] *Ibid.*, p. 175.

[16] A. de Liguori, *Le conservateur des jeunes gens, ou Remèdes contre les tentations déshonnêtes*, Clermont-Ferrand, au bureau de la S. C. des livres de piété, 1835, p. 5.

[17] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 174.

[18] *Ibid.*, p. 188.

[19] M. Foucault, « Sexualité et pouvoir », art. cit., p. 566.

surveillance et de moralisation des individus : la cible et le médiateur du pouvoir ecclésiastique. Or, comme c'était le cas pour le corps de l'hystérique par rapport à la constitution de la science psychiatrique, il y a une forme spécifique de corps qui va constituer le lieu de l'intensification, du questionnement et de la transformation de ces injonctions de pouvoir et de vérité pivotant autour des techniques confessionnelles : le corps au centre des phénomènes de *possession*. Le corps de la possédée se situera au point d'exaspération et de retournement de ce processus faisant du corps une chair. Le confesseur suscite dans la pénitente par ses questions un corps qui n'est pas seulement divisé en désirs et plaisirs multiples et peccamineux, mais c'est un corps réellement *doublé* par un corps autre : un corps démoniaque, un corps habité par un autre maître qui est le grand Autre, le grand Ennemi[20], et qui peut en retour prendre en otage le confesseur lui-même.

Essayons donc de comprendre à travers quelles forces et par quels biais ce corps possédé construit la scène autre par excellence de la vérité ecclésiastique et politique de la Contre-Réforme. Le XVII^e^ siècle en particulier, à partir surtout des années 1630-1640, est l'âge des grands épisodes de possession, de Marseille à Loudun, de Louviers à Auxonne. On assiste à une véritable épidémie qui n'est pas selon Foucault[21] la réactivation de vieilles superstitions ou une expression pathologique des inquiétudes spirituelles portées par le Concile de Trente et les guerres de religion. Il faut la lire plutôt comme un « point de retournement et [un] foyer de résistance » dans « l'histoire politique des corps »[22]. Pour explorer la possession démoniaque comme construction d'un « foyer de résistance » des corps de femmes[23] en lutte, Foucault construit une distinction avec un autre phénomène, un autre « théâtre » historique qui lui est

[20] « Dans cette ascèse de la chasteté, on peut reconnaître un processus de "subjectivation", qui relègue au loin une éthique sexuelle qui était centrée sur l'économie des actes. Mais il faut aussitôt souligner deux choses. Cette subjectivation est indissociable d'un processus de connaissance qui fait de l'obligation de chercher et de dire la vérité de soi-même une condition indispensable et permanente de cette éthique ; si subjectivation il y a, elle implique une objectivation indéfinie de soi par soi — indéfinie en ce sens que, n'étant jamais acquise une fois pour toutes, elle n'a pas de terme dans le temps ; et en ce sens qu'il faut toujours pousser aussi loin que possible l'examen des mouvements de pensée, pour ténus et innocents qu'ils puissent paraître. Par ailleurs, cette subjectivation en forme de quête de la vérité de soi s'effectue à travers de complexes rapports à l'autre. Et de plusieurs façons : parce qu'il s'agit de débusquer en soi la puissance de l'Autre, de l'Ennemi, qui s'y cache sous les apparences de soi-même ; parce qu'il s'agit de mener contre cet Autre un combat incessant dont on ne saurait être vainqueur sans le secours de la Toute-Puissance, qui est plus puissante que lui ; parce que, enfin, l'aveu aux autres, la soumission à leurs conseils, l'obéissance permanente aux directeurs sont indispensables à ce combat » ; M. Foucault, « Le combat de la chasteté », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 312, p. 1126.

[21] Cf. M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 190 sq.

[22] *Ibid.*, p. 198-199.

[23] Comme c'était déjà le cas pour l'hystérie, bien qu'il existe évidemment des sorciers et des possédés, la fréquence statistique des femmes dans les affaires de sorcellerie et de possession est telle que nous pouvons les considérer comme des formes « au féminin » de résistance des corps.

parfois apparenté : la *sorcellerie*[24]. Certes les épisodes de sorcellerie et de possession se recouvrent, jusqu'à donner l'apparence d'une continuité historique[25]. Mais ils constituent aux yeux de Foucault des réponses spécifiques à deux stratégies distinctes de pouvoir, auxquelles vont correspondre deux politiques des corps : le *corps-pacte* de la sorcière, bouclé à partir d'un contrat volontaire avec le diable ; le *corps-théâtre* de la possédée, traversé et fragmenté par les suggestions perverses de son confesseur et par de secrètes complaisances à la pénétration du démon.

La sorcellerie exprime la survivance de croyances païennes dans les campagnes, dans des régions périphériques et isolées où des cultes archaïques étaient restés presque intacts depuis l'Antiquité. Confrontée à un effort relancé de diffusion du christianisme au XV^e^ siècle, dont le tribunal de l'Inquisition constitue l'instrument puissant, la sorcière (la « mauvaise chrétienne » par excellence, femme en marge de la société et de la vie commune) catalysera dans son corps l'opposition à cette extension du pouvoir ecclésiastique. Or cette opposition se construit d'après un modèle juridique. La sorcière est un sujet de droit, considéré pleinement et juridiquement responsable de ses actes. Elle *choisit* de signer un pacte avec le diable, pacte impliquant un échange : elle participera au Sabbat, se mettra au service de Satan, et ce dernier lui offrira en récompense son secours et ses pouvoirs. Le corps de la sorcière est par là doté de propriétés extraordinaires, « affecté d'une sorte de trans-matérialité »[26] : il peut se rendre invisible, se transporter à son gré dans l'espace, disposer de forces presque invincibles. Mais pour avoir reçu ces pouvoirs tout à fait prodigieux, il porte sur lui les stigmates du pacte diabolique. Le corps des sorcières comporte en effet ces fameuses zones d'insensibilité, qui sont le moyen par lequel Lucifer reconnaît ses adeptes mais aussi la preuve que les inquisiteurs et les juges cherchent et produisent tout au long de la peau et de la chair exposées des suspectes pour fonder leur accusation[27]. Pacte, acte d'échange, marques : les corps-sorciers sont autant de singularités juridiques de volonté et d'action, soumis à un seul Maître.

---

[24] Pour une première bibliographie de référence, cf. J. Delumeau, *La peur en Occident : XIV-XVIII^e^ siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978 ; R. Muchembled (éd.), *La sorcière au village : XV-XVIII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1979 ; C. Ginzburg, *Le sabbat des sorcières* [1989], trad. M. Aymard, Paris, Gallimard, 1992 ; A. Prosperi, *I tribunali della coscienza : inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.

[25] Cf. J. Michelet, *La sorcière* [1862], Paris, Garnier-Flammarion, 1966 ; *Possession et sorcellerie au XVII^e^ siècle*, R. Mandrou (éd.), Paris, Fayard, 1979 ; G. Breton, L. Pauwels, *Possession, magie et sorcellerie*, Paris, R. Laffont, 1980 ; T*he Oxford handbook of witchcraft in early modern Europe and colonial America*, B. P. Levack (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2013.

[26] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 196.

[27] Cf. H. Institutoris, J. Sprengerum, *Malleus maleficarum*, Argentorati, J. Prüss, vers 1488 (trad. A. Danet, *Le*

Des mécanismes différents sont à l'œuvre dans les épisodes de possession. Nous ne sommes plus dans des régions reculées aux croyances incertaines, mais dans de grandes villes : « depuis Loudun jusqu'au cimetière Saint-Médard, à Paris, c'est la ville petite ou grande qui est le théâtre de la possession »[28]. Nous sommes près des Églises, et plus précisément encore dans des couvents, là où les nouvelles pratiques de confession et de direction de conscience imposées par la Contre-Réforme pouvaient s'exercer de manière intensive et régulière. Ces nouvelles pratiques, on l'a dit, ont le charnel comme leur propre cible et point d'appui : et c'est précisément lorsque le corps-chair devient l'objet direct de l'examen pénitentiel que la résistance à ces intrusions s'ourdira dans l'intimité même des organismes. La possession constitue une réponse explosive à ce pouvoir qui, par des interrogatoires répétés, explore chez les femmes les élancements de leur plaisir et de leur désir. L'Église préconise l'aveu exhaustif des pensées, des désirs, des convoitises sexuelles, pour mettre au jour à travers un discours vrai prononcé en première personne la vérité de sa propre *libido*. Et voilà que les directeurs de conscience vont se trouver piégés par des corps concupiscents où le soi *explose* ; par des chairs se découvrant perméables à l'invasion d'un autre maître, que les confesseurs eux-mêmes auront suscité par leur questionnement sans limites : le démon qui gît au fond des corps. Le modèle juridique du pacte qui régnait dans la sorcellerie est remplacé par un modèle théâtral et physiologique de pénétration indéfinie. Le diable s'approprie le corps de la possédée à travers un lent envahissement de ses sensations, perceptions et désirs, afin d'y installer les siens. Au contrat à deux termes (la sorcière et le diable) caractérisant la sorcellerie se substitue dès lors une scène en triangulation entre le diable, la possédée (une moniale le plus souvent) et le confesseur ou le directeur de conscience[29].

Or, en parcourant cette triangulation comme un théâtre, précisément, un jeu complexe de positions, masques, affrontements, discours concurrents, on constate qu'elle se complique

---

marteau des sorcières, Grenoble, J. Millon, 2009).

[28] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 191.

[29] Michel de Certeau affirme que la possession « n'est plus rurale mais urbaine. Elle n'a plus les formes sauvages, massives et sanglantes de la sorcellerie primitive ; elle se concentre sur quelques vedettes seulement. Elle laisse apparaître les relations et les psychologies personnelles (il s'agit d'individus ou de micro-groupes). Le milieu social atteint s'élève et s'homogénéise ; les personnages en sont de milieu plus "moyen" et il y a une moindre différence sociale entre juges et accusés qui désormais s'entendent et circulent dans le même type de discours. De binaire (juges-sorciers), la structure devient ternaire, et c'est le troisième terme, les possédées, qui retient de plus en plus l'attention publique : autrement dit, ce sont les victimes et non plus les coupables. […] La diablerie vire d'une "guerre" contre les sorciers à un spectacle qui tient à la fois du cirque et de la mission populaire – même si la "fête" continue à exiger une mise à mort » ; M. de Certeau, *La possession de Loudun*, Paris, Juillard, 1970 ; nouvelle éd. Paris, Gallimard/Juillard, 1990 [« Folio », 2005], p. 18-19.

souvent par des jeux de *dédoublement*. Le confesseur peut en effet habiter deux rôles : celui du bon ou du mauvais directeur, l'exorciste qui délivre ou le sorcier déguisé qui favorise la pénétration du diable. Ce personnage concentre en lui les contradictions et les contrastes d'une Église divisée par les factions ennemies et les ambitions concurrentes (opposition du clergé régulier et séculier, etc.), mais avide de réaffirmer son pouvoir face aux cultes réformés et à l'affirmation du pouvoir d'État[30]. Le corps de la possédée elle-même constitue d'autre part le lieu d'un dédoublement, ou plutôt d'une fragmentation indéfinie. Il est un véritable « *théâtre physiologico-théologique* »[31] de déchirements et de luttes.

> Le corps de la possédée […] n'est pas enveloppé de prestiges ; il est le lieu d'un théâtre. C'est en lui, dans ce corps, à l'intérieur de ce corps, que se manifestent les différentes puissances, leurs affrontements. Ce n'est pas un corps transporté : c'est un corps traversé dans son épaisseur. C'est le corps des investissements et des contre-investissements. C'est un corps, au fond, forteresse : forteresse investie et assiégée. Corps-citadelle, corps-bataille : bataille entre le démon et la possédée qui résiste ; bataille entre ce qui, dans la possédée, résiste et cette part d'elle-même, au contraire, qui consent et se trahît ; bataille entre les démons, les exorcistes, les directeurs, et la possédée, qui tantôt les aide tantôt les trahit, étant tantôt du côté du démon par le jeu des plaisirs, tantôt du côté des directeurs et des exorcistes par le biais de ses résistances. C'est tout ceci qui constitue le théâtre somatique de la possession[32].

Le corps de concupiscence produit par les mécanismes de la confession, on l'a vu, est un corps intrinsèquement dissocié par des questionnements dissolvants. Un éparpillement semblable et relancé disloque le corps de la possédée, traversé par le corps d'un Autre, pénétré par une farandole de sensations, tourments, désirs et puissances qu'elle ressent dans l'intensité et le vertige d'un abandon extatique et lascif. Il serait en effet inexact de soutenir que la possédée a priori n'aurait jamais consenti à cette pénétration du diable. Cet envahissement se produit contre sa volonté expresse et sans contrat explicite. Mais il y a toujours ce jeu subtil de la complaisance secrète à soi qui coïncide avec un assentiment implicite à l'Autre démoniaque, dans lequel les

[30] Urbain Grandier, prêtre de Loudun, accusé d'avoir envoyé des légions de diables dans les corps des Ursulines et de s'être lui-même glissé sous leurs draps la nuit, fut condamné à être brûlé vif le 18 août 1634. Il s'était opposé à la politique conduite par Richelieu de destruction des forteresses et était soupçonné d'être favorable aux huguenots de la ville. Cf. sur cette affaire que connaissait bien Foucault, le classique de M. de Certeau, *La possession de Loudun*, *op. cit.*

[31] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 197 ; nous soulignons.

[32] *Ibidem*.

frontières du volontaire et de l'involontaire, de la vérité et de l'erreur, se brouillent. Le corps possédé est perpétuellement *agité* par les tremblements d'une souffrance morale qui accompagne un plaisir charnel, les mouvements d'une possession atroce par l'Autre qui est en même temps une dépossession langoureuse de soi. Alors, comme dit Foucault, « la volonté est chargée de toutes les équivoques du désir. La volonté veut et ne veut pas »[33]. Le corps devient littéralement le théâtre – confus, pluriel, effrayant – d'une possession, ou mieux d'une dépossession de soi prenant la forme d'un grand champ de bataille dans lequel la subjectivité et sa volonté libre combattent et se dissolvent sous les coups de forces autres. Le corps est la scène d'un affrontement qui le multiplie et le divise : un espace de perturbation des frontières, de mélange de genres différents, de mouvements contradictoires ; le lieu d'une sortie – violente, tragique, convulsée – de soi-même. Il suffit d'écouter les récits, les documents historiques qui nous racontent les épisodes de possession ou les pratiques d'exorcisme qui les accompagnaient, comme celui que Foucault fait lire au début de son émission radiophonique de 1963 sur les doubles du corps :

> Le lundi 5 novembre 1635, dans l'église des Ursulines, où le révérend père Surin de la Compagnie de Jésus l'exorcisait, le corps de la mère prieure fut subitement levé tout droit sur ses pieds, et Léviathan parut inopinément, se déclarant par une morgue dédaigneuse et allure superbe, avec une face très belle et luisante. Sur quoi l'exorciste, parlant latin, selon sa coutume, a dit : « Voilà un démon qui fait du beau ; mais pour la gloire de Dieu et l'édification des assistants, je veux, à cette heure, qu'il fasse voir ses laideurs et ses difformités. » Et l'hymne O Gloriosa ayant été chanté à cette fin, le corps de ladite prieure a été prosterné par terre, montrant un visage fort hideux et effroyable, avec des contorsions étranges de tous ses membres, tournant contre terre le visage pour n'être pas vu, se roulant avec d'effroyables agitations, embrassant les pieds du père à diverses fois, et pendant que le Magnificat se chantait, elle a étendu les bras et les mains avec raideur, et la tête appuyée au pied dudit exorciste sur le milieu de la marche de l'autel, la tournant de profil, du côté de certains spectateurs, vers la fenêtre, a fait voir, au milieu du front, une croix, de laquelle coulait un sang frais et vermeil, où la peau était offensée et entrouverte[34].

[33] *Ibid.*, p. 195.

[34] Adaptation d'un extrait de l'ouvrage de l'Abbé P.-A. Leriche, *Études sur les possessions en général et sur celle de Loudun en particulier* (Paris, H. Plon, 1859), lue dans l'émission déjà citée de 1963 : *Le corps et ses doubles*, consultable dans son intégralité dans les archives de l'Institut national de l'audiovisuel.

Michel de Certeau décrit ainsi le théâtre des exorcismes, le spectacle du combat entre le démon, le prêtre exorciste et le corps de la possédée :

> Ce théâtre consiste à démasquer les forces qui agissent derrière les apparences humaines, à créer des masques pour démasquer. La représentation efface hommes et femmes. Elle doit ouvrir sur la représentation de ce qui se passe au-delà d'eux, sur une scène surnaturelle et intérieure. Le décor sera donc le rideau qui se lève sur une autre scène. Cela même est tragique pour certains, comique pour d'autres : il se pourrait bien qu'il s'agisse seulement d'une représentation, que le dévoilement des réalités surnaturelles ne soit qu'un redoublement de l'artifice, que la combinaison de décors et d'horizons successifs ne soit qu'un trompe-l'œil[35].

Le corps possédé n'est plus le simple dépositaire des marques d'un premier pacte. On n'y retrouvera pas les insensibilités qui démontrent le contrat signé avec le Diable. Le démon, le grand Autre de l'âme, s'insinue au cœur d'un sujet dans son individualité la plus propre ; le soi devient autre, dans une grande farandole trouble de la conscience, de la volonté et de la liberté. Le signe de la possession est alors logiquement une mouvance théâtrale, une manière de mettre en spectacle le corps et d'en affirmer la présence dramatique dans l'espace : la *convulsion* (dont l'hystérique et plus généralement le malade nerveux héritera malgré lui, on y reviendra). La chair possédée est un corps convulsé, avec tout son spectacle de cris, d'émois douloureux et de soubresauts érotiques, de gestes sacrilèges, de tremblements dérangeants.

> La convulsion est la forme plastique et visible du combat dans le corps de la possédée. La toute-puissance du démon, sa performance physique, on la retrouve dans cet aspect des phénomènes de convulsion que constitue la rigidité, l'arc de cercle, l'insensibilité aux coups. Toujours dans ce phénomène de la convulsion, on retrouve aussi – comme effet purement mécanique du combat, en quelque sorte comme la secousse de ces forces qui s'affrontent l'une à l'autre – les agitations, les tremblements, etc. On trouve également toute la série des gestes involontaires, mais signifiants : se débattre, cracher, prendre des attitudes de dénégation, dire des paroles obscènes, irréligieuses, blasphématoires, mais toujours automatiques. Tout ceci constitue les épisodes successifs de la bataille, les attaques et les contre-attaques, la victoire de l'un ou de l'autre. Et enfin, les suffocations, les étouffements, les évanouissements, marquent le moment, le point où le corps va

[35] M. de Certeau, *La possession de Loudun*, *op. cit.*, p. 173.

être détruit dans ce combat, par les excès mêmes des forces en présence[36].

Face à l'obligation d'avouer tous les mouvements secrets de son corps et de son désir, la possédée oppose le vertige brutal d'une parole vide et d'un corps signifiant, le cri involontaire et révolté d'un corps qui, à la règle imposant un discours coupable à la première personne, répond par un langage venu d'ailleurs. Lorsque les techniques confessionnelles post-tridentines imposent des pratiques bien spécifiques de dire-vrai, le corps se fait théâtre en contestant cette vérité : en la multipliant, en la rendant impossible à écouter pour le ministre du pouvoir, en faisant soupçonner la présence d'autrui à la racine de ses propres mots et mouvements, et en entraînant ainsi le confesseur lui-même dans un jeu extrêmement dangereux qui peut le conduire à l'accusation de sorcellerie, au bûcher et à la mort[37]. Dans cet épisode bien spécifique, donc, et parfaitement situé au sein de son propre contexte politique et historique (jamais d'affirmations hors de l'histoire, Foucault ne déroge pas à son propre choix fondamental), les théâtres éclatant dans les corps – les corps devenant des théâtres – se révèlent encore une fois être une puissance d'altération du champ de véridiction. Là où l'histoire politique déploie ses caractères dramatiques, là où la généalogie foucaldienne retrouve des virtualités théâtrales de mise en scène, la vérité se redécouvre comme un espace de lutte, d'extériorité, de fiction, de stratégie et de masque : le résultat de pratiques et de discours concrets, de rituels et de formes historiquement déterminées de construction de soi et de rapport aux autres. Lorsque la vérité est envisagée comme une scène et non pas comme un constat ou une démonstration, des corps pluriels et dé-subjectivants se mettent en jeu.

Or ces corps-théâtres de la possession, peuvent-ils avoir des effets concrets sur les impositions de vérité de l'Église ? Sont-ils véritablement des lieux résistants, et non seulement l'expression tragique de marginalités désespérées et à la limite pathologiques ? Pour répondre à ces questions, il faut explorer les tactiques de réaction du pouvoir ecclésiastique : les « contre-manœuvres » des confesseurs et des hiérarchies catholiques[38] confrontés au phénomène somme

[36] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 197-198.

[37] « Ce qui *rend possible* et ce qui *autorise* ce langage (peut-être est-ce vrai de tout langage, quoique sous d'autres formes), c'est une *mort*. Elle seule, finalement, authentifiera le drame et fera du théâtre un *discours véritable* » ; M. de Certeau, *La possession de Loudun*, *op. cit.*, p. 105.

[38] Le discours relatif à la direction de conscience à l'âge moderne, à la chair et aux phénomènes de possession pourrait bien se poser aussi pour ce qui concerne l'histoire des pratiques spirituelles réformées, mais Foucault reste dans ses analyses dans le champ catholique. Il n'est pas important pour notre discours d'élargir le domaine d'études au-delà des limites foucaldiennes, bien qu'un travail sur les techniques de soi protestantes à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme serait sans doute à envisager.

toute inquiétant de la possession. Le problème posé au ministre de l'aveu sera celui de comprendre comment recueillir les confessions des pénitents (et surtout des pénitentes) sans provoquer avec ses questions des convulsions spectaculaires et blasphèmes, sans ouvrir des théâtres de possessions. Comment est-il possible de « poursuivre ce grand quadrillage discursif et ce grand examinatoire de la chair »[39] sans tomber dans les marais troubles de résistance que les corps convulsifs ont constitué comme réponse ? L'Église sera pour cela obligée d'organiser des stratégies générales, que Foucault appelle « les grands anti-convulsifs »[40] et décrit au nombre de trois : la mise en place d'un mécanisme de modération interne ; la provocation d'un déplacement externe ; l'appropriation latérale de techniques disciplinaires.

Premièrement, il faudra aménager l'espace de la confession de façon à diminuer sa puissance incitative. Le « modérateur interne » dans les procédures d'aveu prendra la forme d'une « règle de discrétion »[41], une circonspection énonciative. Le confesseur devra veiller à ne jamais demander au pénitent plus qu'il n'est nécessaire. L'aveu complet des péchés s'organisera sur la base d'un ordre et de règles stylistiques et rhétoriques précis. Il faudra procéder par questions discrètes et millimétrées, car le risque est d'apprendre à celui qui se confesse des péchés qu'il ne connaît pas et même de susciter un plaisir du récit des faiblesses de la chair. « Nommer la chasteté […], c'est la souiller »[42]. L'insinuation, méthode jésuite et laxiste par excellence, devient une règle de prudence essentielle pour tous les confesseurs. Cet ensemble de précautions prend d'ailleurs l'allure d'un dispositif concret, physique. Naît la confession en tant que « mise en scène matérielle » : « la nécessité de l'ombre ; l'apparition de la grille dans le petit meuble du confessionnal ; la règle selon laquelle le confesseur ne doit pas regarder le pénitent dans les yeux, si le pénitent est une femme ou un jeune homme »[43]. Mais reste l'obligation de

[39] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 201.

[40] *Ibid.*, p. 202.

[41] *Ibidem*.

[42] A. de Liguori, *Le conservateur des jeunes gens, ou Remèdes contre les tentations déshonnêtes*, *op. cit.*, p. 5.

[43] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 203. Alphonse de Liguori écrit, dans son manuel pour les confesseurs : « 119. 4. Le confesseur doit être très reservé en traitant avec les personnes de l'autre sexe dans leurs confessions. D'abord, en général, au confessionnal, avec celles qui sont jeunes, il faut plutôt être sévère qu'affable, ne pas permettre qu'elles viennent lui parler près du confessionnal, et bien moins encore qu'elles lui baisent les mains. Pendant leur confession, il ne doit pas avoir l'air de les connaître ; il y en a qui, voulant passer pour pieuses et s'apercevant qu'il les connaît, ne font pas une confession entière et sincère. C'est très imprudent que de jeter les yeux sur les pénitentes lorsqu'elles sortent du confessionnal et de les considérer quelques instants. […] Il se conduira ainsi, surtout si ce sont des personnes pieuses, pour lesquelles il y a un plus grand danger d'attachement » ; A. de Liguori, *Praxis confessarii, ou Conduite du confesseur*, trad. F. Cattin, Lyon, Girard et Josserand, 1854, p. 175-176.

tout dire, dans le détail : quel genre d'acte impur on a commis, avec quelles parties du corps, si on était seul ou avec un autre, si les deux corps se sont mêlés ou pas, si l'acte a été commis par pure luxure ou par amour de l'autre personne (et cette deuxième figure devient très dangereuse dans le cas de rapports homosexuels), etc.[44] Il faut juste veiller à procéder avec les interrogations de manière progressive, retenue, circonspecte et vigilante. On est clairement là face à une double injonction contradictoire : en dire le moins possible pour faire tout dire, tout en modérant ce tout dire, parce que des virtualités peccamineuses peuvent habiter à la fois un questionnement avide et des réponses complaisantes.

Deuxièmement, l'Église va tenter d'expulser hors de son institution ces manifestations convulsives qui font résistance à ses mécanismes de pouvoir et de véridiction. Elle va opérer alors une dissociation décisive entre la « chair » et la « convulsion » : la chair restera le champ privilégié de l'aveu et de la direction de conscience, tandis que la convulsion fera l'objet d'un procès de disqualification en sacralité, pour devenir un phénomène purement médical. Il est clair que ce passage de compétences posera vite problème, puisqu'il offre à un savoir-pouvoir laïque la possibilité d'entrer dans les couvents et de mettre la main sur cette « physiologie morale de la chair »[45] qui était jusque-là le domaine réservé de la pastorale chrétienne. Cependant les virtualités séditieuses de la possession rendent ce transfert de pouvoir indispensable. C'est du reste par ce biais selon Foucault, par cette récupération médicale des convulsions, qu'une médecine des maladies nerveuses pourra se constituer. La nervosité prend dans la médecine la place qu'occupait la concupiscence au sein des techniques pénitentielles. La médecine de la sexualité trouve une de ses origines dans cette médicalisation de la chair convulsive dont l'Église entend se débarrasser. La convulsion, sur fond de désir sexuel inavoué, devient le paradigme des maladies du système nerveux – et on a vu très bien cette sexualité latente remonter à la surface et ré-exploser dans les batailles des corps autour de la médicalisation de l'hystérie par Charcot à la Salpêtrière. De son côté, l'Église opérera pour Foucault une importante dématérialisation des manifestations dévotionnelles. Les apparitions miraculeuses de la Vierge, excluant tout contact entre les corps, se substituent à partir du XIX^e^ siècle aux possessions, et elles impliquent comme leurs médiateurs et sujets des enfants pré-pubères[46]. C'est le cas de Maximin Giraud et Mélanie

[44] Dans *Les anormaux*, Foucault se réfère sur ce point en particulier au texte de Tommaso Tamburini, *Methodus expeditae confessionis, tum pro confessariis, tum pro poenitentibus* [1645], Rome, sumptibus J. Casoni, 1650.

[45] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 176.

[46] « C'est que, vers les années 1870-1890, se constitue une sorte de vis-à-vis Lourdes-la Salette d'une part, et puis la Salpêtrière de l'autre, avec derrière tout cela le point focal et historique de Loudun, tout ceci faisant triangle » ;

Calvat à La Salette en 1846 ; de Bernadette Soubirous à Lourdes en 1858 ; des trois frères Dos Santos à Fatima en 1917, pour ne citer que les apparitions les plus célèbres. À travers l'innocence de l'enfance et son rapport « maternel » à la Mère de Dieu, on aura définitivement écarté le corps convulsé, sensitif et dangereux de la femme, sa sensualité démoniaque ou mystique.

Une troisième modalité d'anti-convulsifs va enfin consister dans l'adoption par l'Église de ces mécanismes disciplinaires qui se développaient au XVII^e^ siècle dans les institutions éducatives, les casernes, les hôpitaux, les prisons. Dans *Surveiller et punir*, Foucault décrit la *discipline* comme l'ensemble des techniques propres à rendre les corps *dociles*. Cette forme moderne de pouvoir s'élabore et se diffuse à l'âge classique, entre le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle, s'adressant à la mécanique interne des gestes et des mouvements et détaillant le corps dans sa puissance active analysable : elle crée un corps qui doit devenir un objet économiquement et fonctionnellement structuré, un ensemble de forces maniables, telles qu'on puisse en démultiplier l'efficacité. Cette finalité exige un mode d'assujettissement capable de s'étendre indéfiniment : contrôle constant, continu, global, mais informant jusqu'au grain le plus fin de l'existence corporelle. « La force du corps est aux moindres frais réduite comme force "politique", et maximalisée comme force utile »[47]. Pour conduire cette extraction systématique, rationnelle, orientée des forces utiles, la discipline individualise. Les globalités somatiques plurivalentes sont transformées en unités soumises et manipulables : des *individus*, précisément – corps-cellules localisés et enfermés, corps réglementés et mis au travail, corps observés, examinés, objectivés dans des formes multiples de savoirs individualisants (rapports, enquêtes, examens, casiers judiciaires). Or comme le danger de la convulsion provient du corps de concupiscence, c'est ce corps qu'il faudra contrôler, et on le fera selon ces modalités de discipline élaborées et éprouvées ailleurs. L'instauration dans les séminaires, les collèges, les communautés religieuses, d'appareils disciplinaires (chambres séparés, lits individuels, surveillance perpétuelle et méticuleuse, inspection sans cesse des lieux et des relations qui peuvent devenir sexualisés, dispositions rigoureuses, classifications, etc.) permettront un contrôle scrupuleux des corps et de leur sexualité afin de désamorcer les menaces de la chair – selon un modèle que la famille « œdipienne » reprendra à son compte tout au long de la deuxième moitié du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, on l'a vu.

---

ibid., p. 210.

[47] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 258.

> Les appareils disciplinaires (collèges, séminaires, etc.), en quadrillant précisément les corps, en les replaçant dans un espace méticuleusement analytique, vont permettre de substituer, à cette espèce de théologie complexe et un peu irréelle de la chair, l'observation précise de la sexualité dans son déroulement ponctuel et réel. C'est donc le corps, c'est donc la nuit, c'est donc la toilette, c'est donc le vêtement de nuit, c'est donc le lit : c'est donc entre les draps précisément qu'il va falloir retrouver les mécanismes d'origine de tous ces troubles de la chair que la pastorale tridentine avait fait apparaître, qu'elle avait voulu contrôler et par lesquels elle s'était fait finalement piéger[48].

Les épisodes de possession au XVII^e^ siècle constituent ainsi, selon l'analyse de Foucault, l'expression d'un affrontement de pouvoirs et de vérités. On retrouve dans leur histoire les trois caractéristiques des corps en lutte déjà soulignées à propos de l'hystérie au XIX^e^ siècle. Les corps possédés sont d'abord un élément de réponse, ils se construisent comme réaction à la pratique intrusive de direction spirituelle. Il y a déplacement tactique des cibles de cette forme de pouvoir sur les corps doublés d'un brouillage de la volonté. Cette réponse continue d'ailleurs à supposer la question de vérité, mais en la retournant. La convulsion est branchée sur la contrainte à dire la vérité sur soi, dont elle constitue la répétition déformée, ou même l'instance de vérification dédoublée : la possession dissout le discours d'obéissance à la doctrine unique dans un corps démultiplié. L'aveu que le confesseur exige peut devenir ainsi, comme on l'a vu, un piège qui risque de miner le dispositif entier de vérité construit autour de la chair, et l'oblige à se reformuler. Les corps possédés représentent alors, aussi, un élément de transformation. Ils ouvrent des voies inédites, des nouveaux champs de lutte.

On comprend donc mieux, en conclusion, dans quel sens le corps-chair, et plus spécifiquement ce point d'exaspération spécifique du charnel qui est le corps possédé, est un corps-théâtre (et la mise en scène généalogique en est l'instrument d'analyse le plus fécond). Les corps en jeu dans les épisodes de possession sont théâtraux dans un triple sens qui correspond à une triple opération de duplication critique, reprise par Foucault lui-même dans son style de travail. Ils sont d'abord les lieux d'une multiplication : dissociation et éparpillement de la subjectivité, des impulsions et des instincts corporels, des désirs et de la volonté, des discours de vérité, des enjeux politiques. Les corps se posent comme la possibilité de dissolution des

[48] M. Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 211.

injonctions imposant une unité et une naturalité essentielles. Dans cette dispersion plurielle, ils se caractérisent comme des espaces par excellence de relation et de bataille : comme l'*agôn* théâtral, ils sont des champs de forces, orientés selon des rapports différenciés, embrouillés et conflictuels – dans notre cas, la scène du corps démoniaque, ensorcelant, envoûtant qui se dresse contre le corps de l'exorciste. À travers cet affrontement dramatique, les corps possédés deviennent alors, finalement, des instances critiques. Ils sont un théâtre dans le sens d'un double concret et questionnant du réel : des mimes grimaçants des vérités et des formes corporelles imposées par les représentants de l'ordre politique et religieux. En retraçant les formes et les forces de ces doubles critiques, en parcourant dramatiquement les scènes du pouvoir, Foucault souhaite en retrouver la même virtualité dissolvante, ré-inventive, la même puissance d'interrogation.

5. Le théâtre scandaleux de la vérité. Le corps cynique[1]

On arrive au troisième et dernier exemple qu'on veut ici proposer de corps-théâtre de résistance : le *corps cynique*. L'analyse du cynisme que Foucault propose en 1984, dans la seconde moitié du *Courage de la vérité* (son dernier cours prononcé au Collège de France) donne en fait lieu au développement le plus percutant sur la valeur résistante et militante du corps impliqué dans une pratique de vérité. Et ce corps est associé explicitement par Foucault à une théâtralisation et une dramatisation de l'existence qui assume une valeur critique par rapport à la situation concrète – politique, sociale, philosophique, historique – dans laquelle les cyniques vivent et agissent. Le cynisme forme donc l'emblème par excellence d'une manière de vivre son propre corps qui en fait le théâtre du vrai – théâtre qui, par sa nature même de double, comme on l'a longuement montré à travers les textes foucaldiens, joue le rôle d'une contestation de la réalité et de la vérité qu'il prétendrait redoubler.

Pour comprendre au mieux cette incorporation dramatique et existentielle de la vérité de la part des cyniques, il faut pourtant recontextualiser ces dernières analyses foucaldiennes dans le cadre plus large de l'étude, menée par Foucault dans les années quatre-vingt jusqu'à sa mort, sur les « techniques de soi » : l'ensemble bariolé et historiquement contingent des pratiques au moyen desquelles le sujet inscrit dans sa vie des règles de conduite, dans la perspective d'un projet d'existence (s'émanciper des contraintes de l'éducation, se libérer de ses passions, devenir sage, etc.)[2]. Ces techniques de soi sont, en d'autres mots, des pratiques réglées par lesquelles l'individu s'attache à donner une forme à son existence, à façonner sa liberté. Or c'est dans l'Antiquité que Foucault découvre des formes de subjectivation, des techniques de soi qui ne font pas référence à une morale comme à un code préétabli et universel de comportement, mais qui se construisent comme une manière de donner librement une forme et une force à son mode de vie, dans le but de devenir pleinement maître de soi-même. Les pratiques de soi anciennes constituent donc un style d'existence plutôt qu'un système contraignant et absolu d'obéissance à la Loi. Dans ces exercices de stylisation de soi, plusieurs techniques s'adressent directement à l'existence physique, comme lieu qui doit réaliser concrètement le projet d'une vie juste et heureuse à travers l'incorporation (dans un sens littéral) des préceptes de vérité et de sagesse. Le corps devient ainsi le partenaire incontournable du rapport éthique à soi-même, l'un des axes

[1] Nous reprenons ici, en les complétant et en les modifiant sur certains points, des développements déjà présentés dans les chapitres III et IV de notre livre : *Michel Foucault. Une pensée du corps*, *op. cit.*, p. 143-153.

[2] « Les techniques de soi […] permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité », M. Foucault, « Les techniques de soi », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 363, p. 1604.

fondamentaux d'une subjectivité qui est bien autre chose que pensée pure, *res cogitans* : c'est une puissance de réflexion et de relation enracinée dans la matérialité corporelle et jouant sur ses potentialités.

Askêsis est le terme grec pour indiquer cet ensemble de techniques qui engagent le corps et à travers lesquelles un individu se construit et se transforme lui-même, recherchant une transfiguration de soi qui n'est pas, dans la culture antique, préparation à un salut supraterrestre mais rapport immanent de liberté et de bonheur que l'on prend à soi-même (et fascine pour cela Foucault, bien que son intérêt ne soit jamais adhésion aveugle ou tentative de réactualisation anachronique des idéaux d'un passé lointain[3]). Dans la culture antique, l'*askêsis* va de pair avec la *mathêsis* (connaissance), comme s'il y avait deux voies (la théorique et la pratique) vers la sagesse : des techniques mentales (usage des représentations, examen de conscience, concentration spirituelle, etc.) et des exercices corporels. Mais l'ascétique aussi, les exercices concrets du soi, fonctionnent à la vérité, en brouillant ainsi toute distinction facile entre théorie et *praxis*. Le problème en effet n'est pas tant, dans un savoir comme celui de l'Antiquité qui a la sagesse comme son but primaire, de connaître la vérité, de la contempler intellectuellement : il faut surtout la pratiquer[4], la faire valoir dans le *bios*. Dans *L'herméneutique du sujet*, pour faire entendre la signification de l'*askêsis* à l'âge ancien (hellénistico-romain en particulier), Foucault renvoie au terme de *paraskeuê* (en latin : *instructio*)[5], qui désigne à la fois une préparation, un entraînement aux difficultés, et un équipement de secours pour les affronter. Et c'est la vérité elle-même qui doit jouer comme *paraskeuê*, apprentissage et lutte. La vérité est « une sorte de force magnétique qui [nous] attire vers un but », « une force victorieuse, incoercible »[6]. Le vrai n'est pas tant un ciel idéal qui nous surplombe que la manière de réaliser concrètement tout idéal dans une manière de vivre ; le rapport du sujet à la vérité n'est pas dans l'Antiquité donné à

---

[3] Foucault répond ainsi, dans un entretien de 1984 : « *Ces Grecs, vous les avez trouvés admirables ?*

– Non.

– *Ni exemplaires ni admirables ?*

– Non.

– *Comment les avez-vous trouvés ?*

– Pas très fameux. Ils ont buté tout de suite contre ce qui me paraît être le point de contradiction de la morale antique : entre, d'une part, cette recherche obstinée d'un certain style d'existence et, d'autre part, l'effort de le rendre commun à tous, style qu'ils ont approché sans doute plus ou moins obscurément avec Sénèque et Épictète, mais qui n'a trouvé la possibilité de s'investir qu'à l'intérieur d'un style religieux. Toute l'Antiquité me paraît avoir été une "profonde erreur" » ; M. Foucault, « Le retour de la morale », art. cit., p. 1517.

[4] Référence inéludable et explicite des réflexions foucaldiennes sur les pratiques de soi est le travail de Pierre Hadot. Cf. en particulier : *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1981.

[5] Cf. M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit*., p. 306 sq.

[6] M. Foucault, *L'origine de l'herméneutique de soi*, H.-P. Fruchaud, D. Lorenzini (éd.), Paris, Vrin, 2013, p. 49.

l'avance et une fois pour toutes sous la forme de la connaissance de soi (l'Ego cartésien qui est naturellement, essentiellement ouvert à la vérité, et que seul la pesanteur et la confusion du corps peuvent empêcher d'atteindre son but de véridiction), mais reste à construire dans une pratique matériellement concrète de souci de soi, dont la philosophie socratique peut être l'un des exemples les plus clairs : « une sorte d'aiguillon qui doit être planté là, dans la chair des hommes, qui doit être fiché dans leur existence et qui est un principe d'agitation, un principe de mouvement, un principe d'inquiétude permanent au cours de l'existence »[7].

Cette vérité comme mouvement, force, équipement (*paraskeuê*) est faite de *logoi* : des discours-vrais qui sont des instruments de combat. Leur valeur ne réside pas dans leur contenu de vérité, leur caractère d'évidence ou leur rigueur démonstrative. Elle tient dans leur capacité à informer les actions, les gestes, le maintien de celui qu'ils habitent. Les *logoi* des écoles philosophiques anciennes ne sont pas réductibles à de simples préceptes auxquels il faudrait extérieurement conformer sa conduite pour agir comme il faut. Ils doivent être assimilés pour se traduire en principes d'activité inscrits dans le corps. « Énoncés matériellement existants »[8], les *logoi* sont des opérateurs physiques d'action – des « *gnômai* », des morceaux de vérité qui lient indissociablement la connaissance et la volonté[9]. « À partir du moment où ils sont […] présents dans la tête, la pensée, le cœur, le corps même de celui qui les détient »[10], ils peuvent être réactivés en cas de nécessité et structurent l'attitude générale du sujet dans le monde. La valeur primordiale de la vérité dans la philosophie ancienne est d'être *éthopoiétique*, affirme Foucault en reprenant une expression de Plutarque[11] : une vérité qui se fait *êthos*, qui transforme l'*êthos*, la manière de vivre, la modalité d'être du sujet. La vérité doit être littéralement incorporée, tout au long d'un procès d'assimilation « qui transforme la chose vue ou entendue "en forces et en sang" (*in vires, in sanguinem*) »[12]. Les *logoi* forment au sens propre un « *corpus* » de discours

[7] M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit*., p. 9.

[8] *Ibid*., p. 308.

[9] « Le terme *gnômê* désigne l'unité de la volonté et de la connaissance ; il désigne aussi une courte phrase par laquelle la vérité apparaît dans toute sa force et s'incruste dans l'âme des gens. […] Le type de sujet qui est proposé comme modèle et comme objectif dans la philosophie grecque ou hellénistique ou romaine est un soi gnomique, où la force de la vérité ne fait qu'un avec la forme de la volonté » ; M. Foucault, *L'origine de l'herméneutique de soi*, *op. cit*., p. 50.

[10] M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, *op. cit*., p. 309.

[11] « La beauté morale […] ne forme point les mœurs (*êthopoioun*) de celui qui la contemple par la seule imitation, mais elle détermine nos résolutions par la connaissance pratique de la vie active », Plutarque, « Périclès », 153b, *in Vies*, t. III, 2, 4, trad. R. Flacelière, E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 15.

[12] M. Foucault, « L'écriture de soi », in *Dits et écrits II*, *op. cit.*, texte n° 329, p. 1241. Foucault cite des passages d'une lettre de Sénèque à Lucilius. Voir Sénèque, *Lettres à Lucilius*, *op. cit*., t. III, livre XI, lettre 84, § 6-7, p. 123 : « Les aliments absorbés […] deviennent de la force et du sang (*in vires et in sanguinem transeunt*). Procédons de même pour la nourriture de l'esprit. Ne souffrons pas que rien de ce qui entre en nous demeure intact, de peur qu'il

vrais qu'il faut concevoir « non pas comme un corps de doctrine, mais bien – en suivant la métaphore si souvent évoquée de la digestion – comme le corps même de celui qui […] se les est approprié[s] et a fait sienne leur vérité »[13].

Toutes ces techniques d'assimilation des *logoi* vrais, toute cette panoplie d'exercices de soi engagent une conception de la vérité singulière, que l'on peut résumer à travers trois caractères spécifiques : c'est la vérité-arme, la vérité-posture, la vérité-épreuve. Une vérité à travers laquelle le sujet se fortifie et s'équipe pour combattre la bataille de la vie ; une vérité qui met en scène dans le discours et les comportements le style d'existence choisi ; une vérité qui est une mise à l'épreuve quotidienne, à la hauteur de l'existence tout entière, de ce style de vie (et on retrouvera tout au long de la culture occidentale – dans le stoïcisme, puis dans le christianisme, chez Hegel, etc. –, l'idée qu'après tout *la vie tout entière* peut être considérée comme une épreuve). Cette vérité comme armure, attitude, expérience doit donc se réaliser dans ce qu'il y a de plus concret dans l'existence, dans l'épaisseur du corps. Les pratiques ascétiques de soi supposent sans doute une vérité discursive qu'il s'agit d'apprendre ou de mettre en situation. Mais il existe bien un passage à la limite qui va faire valoir une véridiction du *corps lui-même*, devenant le support d'une manifestation de la vérité (*alèthurgie*[14]) à part entière. La perfection de la sagesse, c'est quand il n'y a même plus à l'enseigner parce que le corps du sage est devenu un élément de transparence où viennent se lire et s'éprouver, silencieusement et en toute clarté, les énoncés de vérité. L'idéal serait de « montrer la pensée plutôt que parler »[15] : un corps qui, seul, est manifestation et théâtre du vrai. Sénèque, s'adressant à Lucilius, écrit : « S'il était possible, j'aimerais à te laisser voir mes pensées plutôt qu'à les traduire en langage (*Si fieri posset, quid sentiam, ostendere quam loqui mallem*) »[16]. Le philosophe peut donc dire : « contemplez ma vie, regardez mon corps », plutôt que : « écoutez ce que j'ai à vous dire ».

Vue sous cet angle, la *parrêsia* (*libertas* en latin), le tout-dire, le parler-vrai de manière droite, ouverte et courageuse qu'on a déjà longuement exploré, est quelque chose de plus encore qu'une exigence de franchise du maître envers le disciple (il lui *doit la vérité* s'il veut vraiment l'aider), ou un geste de courage du plus faible envers le plus puissant (même en risquant tout, sa propre vie même, face au pouvoir, je *dois* dire cette vérité que je pense et je suis). C'est aussi la provocation « ostensive » de la vérité dans le corps : une vérité qui devient manifestation

---

ne soit jamais assimilé. Digérons la matière : autrement elle passera dans notre mémoire, non dans notre intelligence ».

[13] M. Foucault, « L'écriture de soi », art. cit., p. 1241.

[14] Cf. M. Foucault, *Le gouvernement des vivants*, *op. cit*., p. 8.

[15] M. Foucault, « La *Parrêsia* », art. cit., p. 181.

[16] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, *op. cit.*, t. III, livre IX, lettre 75, § 2, p. 50.

publique, geste dramatique et théâtral sur la scène politique. Qui a le courage de dire-vrai, en acceptant le péril des effets de sa parole, fait de la vérité une intensité physique. Cette intensité prend la forme du risque de mort, mais aussi de l'incarnation du vrai dans la radicalité scandaleuse d'une existence différente, comme chez les cyniques qui se laissent reconnaître moins par un contenu de doctrine que par une manière de vivre. La *parrêsia*, c'est à peine un dire ou un démontrer dans une prise de parole, mais plutôt un *montrer* : une « dramatisation matérielle, physique, corporelle »[17] de la vérité. L'existence cynique est alors l'exemple le plus radical de *parrêsia* analysé par Foucault ; elle n'est rien d'autre qu'« une façon de rendre visible, dans les gestes, dans les corps, dans la manière de s'habiller, dans la manière de se conduire et de vivre, la vérité elle-même »[18]. C'est le théâtre par excellence de la vérité devenue corps et forme de vie.

Le cynisme est donc pour Foucault l'emblème d'une conception ostensive, théâtrale, excessive même de la tâche du philosophe, faisant du vrai le principe de construction essentiel et publique de sa propre existence. Le cynisme est pourtant un courant marginal de la philosophie antique, peu étudié, encore moins reconnu. Foucault décide d'y voir le lieu d'expression d'une problématisation capitale : celle de la *vraie vie*, au sens d'un *bios* qui serait l'incarnation visible et tangible du vrai, une « plastique de la vérité »[19]. Le cynique se décrit d'ailleurs lui-même comme l'homme de la *parrêsia*, du dire-vrai. Il fait du courage de la vérité le contenu et la forme de son existence. Cette existence comporte des aspects essentiels, qui en font la spécificité par rapport aux autres conduites de vie philosophiques. Il ne s'agit pas simplement de rendre sa vie conforme à des *logoi* appris, selon ce mouvement déjà repéré d'incorporation de la vérité comme principe d'action. Le processus va encore plus loin : faire en sorte, dans la pratique (*ergô*) et le discours (*logô*), que « la vérité […] prenne corps dans son corps »[20], que le corps devienne le témoignage vivant de la vérité. Le cynique est d'ailleurs repérable à son mode d'être plus même qu'au contenu de ses discours : vie nomade, usure des vêtements, aspect négligé et malpropre, port d'un manteau, d'une besace et d'un bâton, barbe et cheveux longs, pieds nus, le bâton. Et ces gestes et attitudes du corps ne sont pas de simples signes de reconnaissance, mais la condition nécessaire à la *parrêsia* et à l'existence philosophique, au point qu'on a pu dire de l'*askêsis* cynique qu'elle se composait exclusivement d'entraînements corporels[21]. Le cynique

[17] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 236.

[18] *Ibid*., p. 159.

[19] *Ibid*., p. 160.

[20] *Ibid*., p. 284.

[21] Voir M.-O. Goulet-Cazé, *L'ascèse cynique*, Paris, Vrin, 1986. « Si, de notre point de vue, nous voulions caractériser comme corporelle ou spirituelle l'ascèse diogénienne […] nous parlerions certainement d'une ascèse

réalise dans, sur, à travers son corps les exigences de simplicité, indépendance, dédain des conventions, autarcie qui composaient les principes de l'éthique ancienne. Il apparaît « comme la statue visible de la vérité […] : l'être même du vrai, rendu visible à travers le corps »[22]. Théâtre vivant du vrai.

Mais que fait à la vérité ce passage, que devient-elle quand elle ne trouve plus son élément dans le *logos* mais dans le *bios* ? Comment concevoir une pratique de vérité qui à ce point se réalise *dans* la vie plutôt qu'elle ne lui donne des règles ? Quelle forme et quelle force prend ce corps qui est davantage que l'expression indirecte, la manifestation pleine de la vérité dans l'existence ? Un théâtre du vrai mis en scène dans la concrétude la plus profonde et réelle de son existence ? Eh bien on retrouve dans ce transfert de la vérité, du *logos* au corps et au *bios*, la force de rupture des doubles devenus corps et réalités, donc acteurs sur la scène discursive et politique. La vérité qui se théâtralise dans l'existence corporelle (on l'a déjà vu avec les hystériques et les possédées) prend une allure répugnante, scandaleuse à force d'être radicale. C'est ce processus d'altération à travers une mise en scène que veut suivre Foucault dans ses analyses du cynisme, en montrant comment la vérité, dès qu'elle habite le corps publiquement exposé du cynique plutôt que le discours du sage, devient, à la limite, *insupportable*.

Or de quoi le corps cynique serait-il le double, le théâtre ? Selon la lecture foucaldienne, ce corps fait grimacer en particulier les conceptions conventionnellement acceptées dans l'Antiquité de la vérité associée à la vie philosophique. Le corps cynique est le redoublement et la radicalisation de l'existence « vraie » telles que les philosophes l'avaient jusque là décrite. Foucault renvoie, en reprenant le plus souvent les textes de Platon, à quatre significations traditionnelles de la vérité (*alêtheia*), référée à quatre modes d'existence philosophiques. Quatre « vraies vies » donc associées, comme idéaux, à quatre valeurs de vérité : la transparence, la pureté, la rectitude, l'autosuffisance. Une vraie vie est d'abord une vie non-cachée, non-dissimulée : une vie sans mensonge et sans dissimulation, qui ne craint pas de s'exposer publiquement. La honte n'appartient pas au sage, car il n'y a rien dans sa vie qu'il ait besoin de garder sous silence, de cacher aux yeux du monde. La vraie vie est donc, ensuite, une vie sans mélange, libérée des troubles de la passion, et qui ne connaît que des valeurs pures : elle suit le

corporelle à finalité spirituelle. Mais il semble bien, à en juger par les témoignages, que la distinction entre le corps et l'âme n'ait guère joué de rôle dans la réflexion de Diogène sur l'ascèse. Pour ce dernier, en fait, c'est tout l'être humain qui globalement s'entraîne à la vertu quand il affronte le froid, le chaud, la soif, la faim ou la maladie. La perspective de Diogène n'est pas d'assurer l'autonomie de la raison grâce à des exercices spirituels qui progressivement lui montreraient sa dignité et la soustrairaient aux contraintes imposées par le corps — ce qui pourrait constituer une définition valable de l'entreprise stoïcienne —, mais d'habituer le corps à supporter les *ponoi* pour qu'il ne constitue pas un obstacle aux décisions morales de la personne. De toute manière, à supposer que Diogène ait conçu une distinction entre une ascèse du corps et une ascèse de l'âme, en aucun cas il n eût présenté la première comme un simple complément de la seconde » ; *ibid*., p. 212-213.

[22] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 288.

bien sans y mêler de petits vices, honore une justice purifiée de tout plaisir égoïste, cherche la vérité sans détournements ni hésitations, etc. Cette pureté nous conduit ainsi à la troisième forme d'existence façonnée par le vrai : comme le troisième trait traditionnel de la vérité est la rectitude, le philosophe qui recherche sans cesse la vérité ne pourra que mener une « vie droite », conforme aux lois – Socrate qui accepte de mourir pour ne pas enfreindre la sentence (pourtant injuste) des juges d'Athènes[23]. Enfin, une vie de vérité se conforme au quatrième caractère du vrai, l'autarcie : elle ne dépend de rien d'autre que soi. Le philosophe se construit une existence indépendante et souveraine, qui se suffit à elle-même et met l'individu à l'abri des aléas du sort.

Or le cynisme ne conteste pas ces caractères traditionnels de la vraie vie. Il *les dédouble* : il les reprend, mais les radicalise en les appliquant à la lettre, il faudrait même dire à la lettre de son corps. Un impératif est traditionnellement associé à la sagesse cynique : « *parakharattein to nomisma* », qui signifie littéralement : « altérer la valeur de la monnaie ». Cette altération, explique Foucault dans son cours de 1984[24], n'est pourtant pas à concevoir comme une falsification, au sens négatif d'une dévalorisation. Le verbe *parakharattein* signifie plutôt : effacer l'effigie de la monnaie afin de lui redonner une valeur plus authentique, de lui faire retrouver sa vraie valeur. D'autre part, le terme *nomisma* en grec désigne à la fois la monnaie et le *nomos* (la loi, la coutume). La recherche cynique consistera donc dans une altération-transfiguration des valeurs ordinairement reçues, des coutumes acceptées. C'est un jeu sur le bord de la question que nous avons suivie depuis le début de notre travail sur le théâtre : l'imitation entre reproduction et répétition questionnante et altérante. La « falsification » cynique est une sorte de *mimêsis*, de reprise et de copie des préceptes philosophiques traditionnels. Mais, comme c'est le cas du théâtre dans sa valeur de rupture de l'espace représentatif, de critique des formes instituées du langage et de la pensée, il s'agit d'une *mimêsis* trouble, déformante, différentielle. Au fil de son dire-vrai, agressif, provocateur, violent, le cynique « falsifie » les conventions et les normes pour faire surgir une vérité oubliée parce qu'en réalité nouvelle : la figure saisissante d'une existence *scandaleusement* vraie, retrempée dans le feu de ses significations radicales. La vérité comme vraie vie, vie de vérité émerge, redécouverte dans toute sa pureté, se libérant du poids des conventions et des erreurs commodes et bien-pensantes. Mais c'est une vérité que les philosophes et les sages ne peuvent plus reconnaître, et qui fait crier au scandale.

Pour mettre en scène ce grand théâtre grotesque et éclatant du vrai, les cyniques vont intensifier jusqu'à la déformation, on le répète, la mise en existence des principes

[23] Cf. Platon, *Criton*, trad. M. Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1920.

[24] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 208-210.

philosophiques. Ils vont dramatiser littéralement la vérité des philosophes, leurs vies vraies. Et cette fois, à la différence de leurs « avatars » hystériques et possédés, ils opèrent cette théâtralisation bien consciemment, à l'intérieur d'un projet philosophique précis et librement choisi. Or, d'être exhaustivement incarnée et mise en scène la vie philosophique devient subversive, transformatrice, indéfiniment transgressive. C'est l'un des points les plus intéressant de la force de la théâtralisation telle qu'elle traverse le parcours foucaldien – telle que nous l'avons reconstruite au sein de notre travail : le théâtre devient l'un des noms pour la fracture et l'émergence de l'impensé dans l'histoire, pour la création d'un espace de possibilité dans la mise en lumière du réel dans toute sa contingence, dans toute son immanence ouverte et perpétuellement modifiable. Le cas spécifique des corps cyniques comme théâtres de la vraie vie, selon les significations traditionnelles (platoniciennes en particulier) de cette thématique, est alors d'autant plus intéressant parce que c'est un questionnement direct de l'« adversaire », d'une certaine manière, de Foucault lui-même : la vérité philosophique dans ses caractères de vertu, pureté, rectitude, autonomie. Les cyniques sont parmi les premiers « contre-philosophes », faisant pourtant bien (comme Foucault aussi veut le faire) de leur critique une modalité de création politiquement et éthiquement engagée : non pas la négation du vrai mais l'affirmation d'une vérité *autre*, à découvrir dans leurs corps mêmes se faisant les miroirs déformants de ces vérités philosophiques qu'ils prétendent reproduire.

Quelles sont donc les opérations précises d'imitation déformante et inventive mises en œuvre par les cyniques ? On peut les suivre en reprenant les quatre caractères de la vraie vie indiqués plus haut, dont elles représentent l'exaspération, la poussée aux limites. La publicité, d'abord : si une vie de vérité ne doit pas craindre le grand jour, le cynique va faire de l'espace public le lieu exclusif de son existence. Aucun aspect de sa vie ne sera dissimulé derrière la pudeur de murs opaques. Le cynique dort et mange dans la rue, fait l'amour et se masturbe sur la place publique. Son existence est exposée sans aucune réserve, au point où la transparence se retourne en impudeur, où le refus des masques sociaux et des arrière-pensées se retourne dans l'affirmation choquante du corps étalé dans sa nudité.

> Cette dramatisation, cette théâtralisation du principe de non-dissimulation s'accompagne aussitôt d'un retournement de ses effets […]. Le cynisme, en appliquant à la lettre le principe de la non-dissimulation, a fait sauter le code de pudeur auquel ce principe de non-dissimulation restait, implicitement ou explicitement, associé. C'est cela la vie impudique, la vie dans l'*anaideia* (la vie éhontée). La vie philosophique des cyniques, ainsi dramatisée, déploie le thème général de la

non-dissimulation mais la libère de tous les principes convenus. Du coup, la vie philosophique apparaît comme radicalement autre que toutes les autres formes de vie[25].

Les cyniques retournent aussi le thème de la vie sans mélange en menant une vie qui entend se délester de tout ce qui ne serait pas absolument nécessaire et relèverait des conventions pesantes ou du confort inutile. La pratique de purification de l'erreur ou du vice se transforme en recherche d'un dépouillement visant à éliminer le superflu. L'indépendance, le non-mélange, prend la forme d'une pauvreté entendue comme processus d'allègement indéfini, une pauvreté non seulement « effective, matérielle, physique », mais « réelle, […] active, […] indéfinie »[26]. Dans l'indigence, il faut continuer à rechercher ce à quoi il doit être encore possible de renoncer, jusqu'à accepter une existence sauvage et brute. Cette instauration incessante d'un rapport dénudé au monde pourrait paraître l'anticipation du thème chrétien du « roi de misère », de l'exaltation de la pauvreté comme sommet de l'immolation de sa propre arrogance, de ses égoïsmes, de l'amour de soi et des attachements qui nous rendent esclaves du monde matériel. Mais l'affirmation cynique de la mendicité est quelque chose de très différent des vertus chrétiennes d'humilité ou d'obéissance. Le dénuement est, pour le cynique, l'opération qui lui permet d'afficher avec orgueil sa supériorité sur les autres et de dénoncer l'encombrement de leur vie. La vie pure du philosophe, sa réputation sans tâche, se retourne en existence repoussante, déshonorante pour le monde et ses conventions, bien qu'en réalité ce soit la seule forme d'existence vraiment libre et supérieure. D'une certaine manière, ce sont les limites mêmes entre honneur et déshonneur qui se renversent et glissent l'une sur l'autre. Le cynique, par le dénuement de son corps, signifie que la vraie misère est celle des bien-pensants et des installés, tous esclaves de la commodité et de l'opinion, asservis au confort des certitudes et des acquis[27].

Pour ce qui concerne la vraie vie comme vie droite, conforme aux lois, les cyniques soulignent l'ambiguïté fondamentale dissimulée sous ce concept de « loi ». Ils veulent bien suivre les lois, mais pas celles fragiles et inconstantes de la cité, plutôt les lois invariables de la Nature. Ce dont il est alors question, c'est la définition de cette nature : pour les cyniques, il ne s'agit pas de l'essence idéalisée de l'homme comme être rationnel, mais de la Nature revêche des

[25] *Ibid*., p. 234-235.

[26] *Ibid*., p. 237.

[27] Ainsi Diogène le Cynique, dans sa biographie racontée par Diogène Laërce : « Un jour qu'on lui reprochait d'avoir mangé sur la place publique, il dit : "De fait, c'est sur la place publique que j'ai ressenti la faim". Certains disent que le trait suivant est également de lui. Platon, à la vue de Diogène occupé à laver des legumes, s'approcha et lui dit tranquillement : "Si tu flattais Denys, tu ne laverais pas des légumes". Ce à quoi Diogène repliqua tout aussi tranquillement : "Et toi, si tu lavais des légumes, tu ne flatterais pas Denys" » ; Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, *op. cit*., livre VI, § 58, p. 730.

bêtes. Les cyniques vont chercher chez le chien, le poulpe, l'âne, des modèles de comportement, ou extraire des poulaillers des leçons d'existence. Mener pour eux la vie « droite », « suivre la Nature », c'est refuser la famille, prôner l'amour libre, admettre l'inceste ou l'anthropophagie. C'est vivre effectivement comme le font les animaux : avec la maison sur les épaules comme un escargot, en pissant en public sans honte comme un chien. Dion Chrysostome reviendra même sur le mythe d'Œdipe, en considérant que sa réaction face à l'oracle fut bien sotte et excessive. À la Pythie qui lui annonçait qu'il aurait partagé le lit avec sa mère et tué son père, en devenant en même temps père et frère de ses enfants, il aurait dû répondre : « Ma foi ! les coqs ne font pas tant d'histoires pour de telles aventures, non plus que les chiens, ni les ânes »[28]. « Il y avait donc là un modèle naturel qu'Œdipe n'a pas reconnu parce qu'il n'a pas été capable de se connaître lui-même et de retrouver en lui-même un des noyaux de sa naturalité »[29]. Au-delà de la provocation, il faut entendre que l'animalité ne constitue pas une donnée immanente à quoi se conformer. Elle est l'élément d'une épreuve, d'un travail éthique (repousser les limites de la fatigue et du courage, s'endurcir), une « pierre de scandale » aussi à opposer aux philosophies lénifiantes de la loi naturelle. La vraie vie cette fois ne s'ordonne plus aux exigences des Essences idéales, mais aux rudesses d'un Élémentaire qui traverse la vie des animaux et permet d'opposer aux leçons éthérées des sages la crudité d'une santé sans complexe.

Les cyniques réévaluent enfin la vie souveraine du sage. Si à peu près toutes les écoles philosophiques du monde ancien avaient formulé l'idéal éthique de plénitude dans la possession complète de soi, le cynique prétend, lui, avoir atteint cette souveraineté sans limite. Le cynique *est* un roi, il est le roi absolu, son royaume ne dépendant ni de la fortune, ni de la naissance, ni des richesses, ni de la force des armes. C'est ce que Diogène déclare à Alexandre[30]. Diogène est plus roi que le roi des rois, que le souverain ayant poussé les confins de son royaume jusqu'aux limites du monde, car comme cynique, il domine son corps et ses passions, et son indifférence aux aléas du monde est telle que plus rien ne lui résiste. N'ayant aucun domicile fixe, il peut dormir partout ; n'ayant aucune richesse il n'a besoin de rien défendre ; vivant comme un chien la terre entière est son domaine d'errance. Roi de dérision, roi ironique, il oppose aux royaumes effectifs, tous promis à des renversements plus ou moins proches, la supériorité définitive du ricanement. Comme roi de misère il n'a pas à dominer des sujets et des terres, mais sa mission

[28] Dion Chrysostome, *Discours X : « Diogène, ou Des domestiques »*, in *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages*, éd. et trad. fr. L. Paquet, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1975 [nouvelle éd. : Paris, Librairie générale française, 1992], p. 313.

[29] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 244.

[30] Cf. Dion Chrysostome, *Discours IV : « Sur la royauté »*, in *Les cyniques grecs*, *op. cit.*, p. 249-277 ; Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, *op. cit.*, livre VI, § 32, 38, 60, p. 18, 20, 29.

est d'aboyer et de mordre (le terme même de « cynisme » provient du grec *kuôn-kunos* qui veut dire le chien). Aboyer c'est rappeler les vérités dérangeantes que personne ne veut entendre, mordre parce que la vérité blesse et fait mal. C'est la seule solution pour espérer extraire les gens de la léthargie des habitudes et des pesanteurs. Il faut tout faire *contre* eux si l'on veut agir *pour* eux. Le cynique sait que la vérité est peut-être surtout ce qu'on ne supporte pas de penser. C'est pourquoi il met chacun en demeure d'y être confronté, tout au long d'un combat contre les hypocrisies du monde. C'est dans ce but qu'il mène son combat, en transformant l'indépendance et la liberté en une tâche que Foucault peut bien appeler, avec un anachronisme significatif, une sorte de « militantisme ». Les cyniques retournent l'idéal de la vie souveraine « en la dramatisant dans la forme de ce qu'on pourrait appeler la *vie militante*, la vie de combat et de lutte contre soi et pour soi, contre les autres et pour les autres »[31].

Les corps cyniques forment ainsi, dit Foucault, le « miroir brisé pour la philosophie ancienne » ; un miroir dans lequel elle « perçoit comme une grimace, une déformation violente, laide, disgracieuse »[32]. Ces corps scandaleux sont des doubles militants et dérangeants.

> Le cynisme est un éclectisme à effet inversé : éclectisme, car il reprend bien quelques-uns des traits les plus fondamentaux qu'on peut trouver dans les philosophies qui lui sont contemporaines ; à effet inversé, parce qu'il fait de cette reprise une pratique révoltante, pratique révoltante qui a instauré, non pas du tout un consensus philosophique, mais au contraire une étrangeté dans la pratique philosophique, une extériorité, et même une hostilité et une guerre[33].

La vérité prenant corps dans le corps devient donc « une étrangeté », « une extériorité » et « une guerre » : une vérité, comme les hystériques et les possédées nous ont déjà enseigné, à la fois dramatisée et altérante. Le corps du cynique déforme la vérité par le moyen de sa mise en spectacle, la rend répugnante même dans cette théâtralisation publique aux yeux des philosophes, et il la transforme ainsi : il fait d'une évidence un problème, appelant à l'invention de solutions impensées. Cette altération théâtrale porte alors en elle une promesse : celle d'une transformation des mondes et des existences. L'opération cynique n'est pas menée par simple goût pour la provocation : elle entend déclencher des éveils, des prises de conscience, des désirs neufs, de nouvelles manières de vivre. Le cynisme pour Foucault tisse magnifiquement le lien entre un corps de vérité et une volonté de transformation du réel : le *vrai* corps du cynique appelle à la constitution d'un monde *autre*. Les corps cyniques récapitulent alors les trois traits des corps en

[31] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 261.

[32] *Ibid*., p. 214.

[33] *Ibidem*.

lutte, plusieurs fois déclinés : réponse-opposition, vérification-falsification, résistance-transformation. Ils sont pourtant irréductibles aux corps hystériques ou possédés. Eux seuls procèdent d'une pratique volontaire, libre, d'une construction assumée d'un rapport « militant » à soi et aux autres, mais « une militance en milieu ouvert »[34] : une lutte que tout le monde peut reprendre à son compte, qui n'a pas besoin d'éducation ni de statut social ou politique ; une lutte adressée violemment à toutes les faiblesses et les masques d'hypocrisie d'une société ; une lutte qui veut faire bien plus que rendre l'homme sage : elle veut changer le monde.

Le cynisme représente ainsi aux yeux de Foucault une force visant à changer sa propre réalité dans un combat sans cesse, dans lequel toute son existence est engagée et qui est essentiellement politique, mettant la construction de soi et de son corps à l'épreuve du rapport aux autres et au monde. Il faut reconnaître dans ce courant de la pensée, encore une fois : « un militantisme ouvert, universel, agressif, un militantisme dans le monde, contre le monde »[35]. Voilà l'universalité pour Foucault : non pas un idéal à imposer à tout le monde, mais un cri de lutte prétendant transformer le monde. La seule dimension d'une certaine manière « transcendantale » à l'histoire est celle de la critique, la possibilité de la différence ; le seul militantisme dans lequel il se reconnaît est celui qui s'engage dans la déformation et la théâtralisation des conventions de vérité, pour les fragiliser dans leur contingence et éventuellement les modifier. On comprend donc pourquoi Foucault peut affirmer, dans une expression apparemment paradoxale de son dernier cours, que le cynisme est une dimension « transhistorique », « une catégorie historique traversant, sous des formes diverses, avec des objectifs variés, *toute* l'histoire occidentale »[36]. Ce qui l'intéresse et le fascine, c'est la manière dont le cynique se pose en témoin militant, en « martyr » de la vérité : « le corps même de la vérité est rendu visible, et risible » dans le style de vie du cynique. « Exercer dans et par sa vie le scandale de la vérité, c'est cela qui est au noyau du cynisme »[37], et c'est cela qui en fait une virtualité capable de traverser diagonalement l'histoire. Transhistorique et universel parce que réactivable dans une lutte immanente à l'actualité, le théâtre du vrai incarné par le cynique est une manière de repenser aujourd'hui, à travers l'histoire, une résistance efficace sans être essentialiste ; une vérité vécue ne se posant pourtant pas comme le critère absolu du vrai ; une forme d'existence politique qui fait de la vérité une force sans jamais se mettre dans la position de celui qui gouverne et qui impose donc institutionnellement son discours vrai. À celui qui se

[34] *Ibid*., p. 262.

[35] *Ibidem*.

[36] *Ibid*., p. 161 ; nous soulignons.

[37] *Ibid*., p. 160-161.

rend compte que la vérité est toujours questionnable, toujours à remettre en cause – au nihiliste, suggère ironiquement Foucault –, un problème essentiel se pose : « quelle est la forme d'existence qui permet ce questionnement ; quelle est la vie nécessaire dès lors que la vérité ne serait pas nécessaire ? »[38] Ce que dit le corps-théâtre du cynique, c'est alors une leçon largement inaudible, insupportable, aujourd'hui comme il y a vingt-cinq siècles : « bien peu de vérité est indispensable pour qui veut vivre vraiment ». Il fallait le corps nu du cynique, exposé et dramatisé dans son impudeur grimaçante, pour nous obliger à entendre et à nous poser à notre tour ce genre de questions, dans toute leur force politique.

Or on pourrait penser que le christianisme, avec sa Voie qui est Vérité et Vie[39], ait réduit au silence toute cette virtualité de lutte cynique dans l'espace de la pensée. En réalité, nous montre Foucault, il y a plusieurs aspects du cynisme qui ont été réactivé par les chrétiens des premiers siècles. Tout d'abord, évidemment, les pratiques ascétiques de dépouillement : le prosélytisme spectaculaire et aguerri ; la mise en scène critique de la vérité dans une existence publiquement exposée. Il suffit de relire la description que Lucien fait de la mort de Pérégrinus, ce philosophe-prophète, converti au christianisme, qui se donne la mort de manière spectaculaire lors des Jeux Olympiques, se jetant volontairement dans le feu pour démontrer au monde que la mort n'est rien par rapport à la gloire et à la vie éternelles et elle n'est donc aucunement à craindre. Dans les mots de Lucien (écrivant au II^e^ siècle après J.-C.) Pérégrinus est à la fois un chrétien et un cynique, les deux concepts se mêlant dans une seule manière très théâtrale de vivre son existence – forme de vie dont par ailleurs le rhéteur de Samosate se moque très volontiers comme d'une recherche irrationnelle, immodérée et ridicule de consensus et de célébrité[40].

Mais la présence et la réactivation de thèmes et de pratiques cyniques au sein du monde chrétien vont bien au-delà des limites de l'Antiquité. Elles se retrouvent encore au Moyen Âge, dans de nombreux mouvements spirituels visant un changement radical de l'Église, un retour à

---

[38] *Ibid*., p. 175.

[39] Cf. *Jean*, 14, 7.

[40] « Ensuite je rencontrai une foule de gens qui allaient voir aussi ce spectacle. Ils se flattaient de trouver Protée encore en vie, le bruit s'étant répandu qu'il ne monterait sur le bûcher qu'après avoir salué le soleil levant, comme on dit que font les Brachmanes. La plupart s'en retournèrent, quand je leur eus dit que la chose était finie, excepté ceux qui ne tenaient pas tant à voir cette scène, que le théâtre où elle avait eu lieu, et qui voulaient recueillir quelque reste du feu. C'est là, mon cher ami, que j'eus beaucoup à faire, quand il fallut répondre en détail à toutes les questions et raconter le fait dans ses moindres circonstances. Quand je rencontrais un habile homme, je lui racontais, comme à toi, la simple vérité. Mais pour les imbéciles, sottement avides du merveilleux, j'ajoutais, de mon cru, quelque détail tragique : par exemple, qu'au moment où le bûcher flambait, et que Protée s'y précipitait, il y avait eu un tremblement de terre, accompagné d'un mugissement affreux, et qu'on avait vu du milieu de la flamme s'élancer un vautour, volant vers le ciel et criant d'une voix humaine : "J'abandonne la terre et je monte vers l'Olympe." Mes gens, stupéfaits et frissonnants, se jetaient à genoux et me demandaient si le vautour s'était envolé du côté de l'orient ou de l'occident. Je leur répondais ce qui me passait par la tête » ; *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, trad. E. Talbot, t. II, Paris, L. Hachette, 1857, p. 396.

une forme « originaire » de christianisme, moins corrompue, plus concrètement et existentiellement vécue. Les ordres mendiants en sont l'exemple par excellence[41] : les franciscains et leur affirmation radicale de la mendicité et de la pauvreté, ainsi que d'une vie en harmonie avec la nature (Saint François d'Assise qui selon les nombreuses légendes nées autour de sa personne prêche aux oiseux et apprivoise les loups[42]) ; les dominicains qui s'affirment « chiens du Seigneur » (*Domini canes*), en « aboyant » pour le salut de l'humanité. Voilà les « cyniques de la chrétienté médiévale » : « ces gens qui, se dépouillant de tout, prenant le vêtement le plus simple et le plus grossier, s'en vont pieds nus pour appeler les hommes à veiller à leur salut et les interpellent dans des diatribes dont la violence est connue »[43]. C'est une manière proprement théâtrale de vivre la vérité du christianisme qui traverse l'histoire comme une virtualité cynique de combat.

> Le choix de vie comme scandale de la vérité, le dépouillement de la vie comme manière de constituer, dans le corps même, *le théâtre visible de la vérité* semblent avoir été, tout au long de l'histoire du christianisme, non seulement un thème, mais une pratique particulièrement vive, intense, forte, dans tous les efforts de réforme qui se sont opposés à l'Église, à ses institutions, à son enrichissement, à son relâchement des mœurs. Il y a eu tout un cynisme chrétien, un cynisme anti-institutionnel, un cynisme que je dirais anti-ecclésiastique, dont les formes et les traces encore vivantes étaient sensibles à la veille de la Réforme, pendant la Réforme, à l'intérieur même de la Réforme protestante, ou même de la contre-Réforme catholique[44].

Foucault nous propose pourtant aussi dans ses analyses une autre voie pour suivre cette présence critique et altérante, cette force « cynique » d'incorporation dramatique et existentielle du vrai dans le Christianisme. On peut retrouver une mise en question du théâtre de la vérité aussi en reprenant à ses origines l'histoire de cette pratique fondamentale pour la foi chrétienne, l'aveu, qui noue dans un seul « exercice spirituel » des techniques ascétiques de subjectivation (techniques pourtant paradoxales par rapport à celles de l'Antiquité païenne car elles opèrent à travers un renoncement à soi et à son égoïsme, à sa *libido*), et une obligation à produire verbalement et en première personne la vérité de soi-même. L'histoire de la confession que

[41] « La grande insorgenza evangelica mendica – da Arnaldo a Francesco – non dubita di Dio, ma della caricatura che fa di Dio il garante del potente : e avvia una destrutturazione che ritorna nei secoli » ; A. Melloni, *Quel che resta di Dio. Un discorso storico sulle forme della vita cristiana*, Torino, Einaudi, 2013, p. 138.

[42] Parmi les plus célèbres hagiographies du saint d'Assise, cf. celle, devenue « officielle » pour l'Église, de Saint Bonaventure : *Vie de saint François d'Assise* [1263], trad. D. Vorreux, Paris, Éditions franciscaines, 1951.

[43] M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 168.

[44] *Ibid*., p. 168-169 ; nous soulignons.

Foucault avait commencé à esquisser pour la période post-tridentine dans le cours *Les anormaux*, en 1975, se compose au sein du christianisme primitif de deux pratiques pénitentielles (l'exomologèse et l'exagorèse), qui mettent en scène un jeu très intéressant entre théâtralisation corporelle de soi et affirmation verbale de la vérité.

L'*exomologêsis* est un rituel de pénitence qui se développe au deuxième siècle pour permettre la réintégration dans l'Église de baptisés qui avaient commis des fautes graves. Il ne s'agit pas d'un simple acte formel, indéfiniment réitérable comme ce sera le cas pour le sacrement de la confession. La pénitence exomologétique est un « statut » qui bouleverse tous les aspects de l'existence pendant de grandes années. Elle comprend une longue période de préparation marquée par des pratiques de mortification (jeûnes, abstinences, port de haillons, contritions). Au terme de cette phase d'autopunition spectaculaire, le pénitent s'adonne sur le parvis de l'église à une manifestation « symbolique, rituelle et théâtrale »[45] de son être de pécheur : une *publicatio sui*, à travers laquelle il manifeste publiquement qu'il a péché et qu'il s'en est repenti, demandant à être réintégré dans la communauté. Ce « petit martyre » de pénitence et de conversion s'accomplit donc à travers le corps, sous la forme à la fois d'une mortification physique et d'une exposition dramatique. C'est une manifestation corporelle, non-verbale et non-analytique (on n'exige aucune verbalisation exhaustive des fautes) de sa propre vérité de pécheur : « une sorte de grande théâtralisation de la vie, du corps, des gestes, avec une part verbale très infime »[46].

L'*exagoreusis* est au contraire une pratique de verbalisation de soi qui se développe au sein des communautés monastiques à partir du IV^e^ siècle, en prenant comme modèle l'examen de conscience païen. Ce n'est pas un rituel pénitentiel extérieur et public, mais une manifestation verbale récurrente de l'intimité de son âme devant un autre, propre à débusquer la présence éventuelle du démon dans ses pensées ou ses désirs. L'*exagoreusis* expose une vérité de soi, et cette vérité joue encore comme un opérateur de renoncement à soi et à sa propre volonté afin de n'être plus qu'une « matière première » dans les mains de Dieu. Ce mouvement ne se manifeste pourtant pas dans la théâtralité d'un corps mortifié, mais au moyen d'un « exercice continu et permanent de langage »[47]. À l'incorporation antique des *logoi* se substitue une herméneutique des *logismoi*, des pensées, pour laquelle le corps devient surtout le foyer de la concupiscence, une source de menaces à détecter. Et c'est ce modèle monastique de verbalisation « antithéâtrale » de soi qui, à travers la longue histoire de l'aveu, s'est imposé à la culture

[45] M. Foucault, « Les techniques de soi », art. cit., p. 1627.

[46] M. Foucault, *Mal faire, dire vrai*, *op. cit*., p. 110.

[47] *Ibidem*.

occidentale – en trouvant par ailleurs dans un autre théâtre, on l'a vu, dans la théâtralisation trouble et dépossédante du corps même de concupiscence, son moment d'exaspération et de résistance.

Ce serait pourtant une erreur de penser que le « pôle corporel » et théâtral de l'aveu (exomologèse) ait été complètement oublié. Ce modèle de pénitence se maintient au contraire jusqu'aux XV^e^ et XVI^e^ siècles (au moins), en tant que manifestation non-verbale de la vérité : dans les rituels physiques qui entourent la confession (se couvrir le visage pour les femmes ou les jeunes garçons, exprimer ses remords à travers une contrition entière et physiquement exhibée de soi etc.), mais aussi dans ce que Foucault décrit comme la dimension « parrèsiastique »[48] du christianisme. L'*exomologêsis* reprend en effet à la *parrêsia* l'exigence d'une exposition non-discursive du vrai. Face à la prééminence des techniques herméneutiques de soi dans la culture chrétienne (« vérité de la vie avant la vraie vie, c'est dans ce renversement que l'ascétisme chrétien a modifié fondamentalement un ascétisme ancien, qui aspirait toujours à mener à la fois la vraie vie et la vie de vérité »[49]), les réactivations historiques d'une vérité à vivre plutôt qu'à dire (et encore une fois on peut reprendre l'exemple des ordres mendiants) s'imposent alors comme une modalité alternative de vivre sa foi.

Faire de soi même, de son corps, de son existence, « le théâtre visible de la vérité », c'est la recherche d'un rapport différent à la vérité elle-même. Il y a donc un lien essentiel entre théâtralité, vérité et altération qui résiste encore au cœur de notre actualité (relue au miroir de son histoire chrétienne), et qui opère surtout au cœur des généalogies foucaldiennes de notre présent, en mettant en scène leur force critique de résistance. C'est toute la richesse de l'ontologie de la vérité chez Foucault : la vérité n'existe que d'une façon immanente à l'histoire et à sa concrétude, dans et par les corps, mais, en prenant corps dans les corps, elle ne se réalise jamais pleinement et de manière univoque. Elle provoque des batailles, suscite des travestissements ; elle a ses propres théâtres et mises en scène qui déplacent les scènes du pouvoir. La vérité, dramatisée par et dans les corps, introduit une différence, une ironie, une fêlure : un jeu qui est un jeu politique. La philosophie de Foucault est alors effectivement un extraordinaire jeu hétérotopique à travers l'histoire, le *théâtre des corps*. La réalité n'a de sens

[48] Dans « ce qu'on pourrait appeler le pôle parrèsiastique du christianisme, […] le rapport à la vérité s'établit dans la forme d'un face-à-face avec Dieu et dans celle d'une confiance, confiance humaine qui répond à l'épanchement de l'amour divin. Ce pôle parrèsiastique me paraît avoir été à l'origine de ce qu'on pourrait appeler la grande tradition mystique du christianisme. À qui a suffisamment confiance en Dieu, à qui le cœur est assez pur pour pouvoir s'ouvrir à Dieu, à celui-là Dieu répondra par un mouvement qui assurera son salut et lui permettra d'avoir accès à un face-à-face éternel avec [Lui]. Telle est la fonction positive de la *parrêsia* » ; M. Foucault, *Le courage de la vérité*, *op. cit*., p. 307-308.

[49] *Ibid.*, p. 308.

pour Foucault qu'à partir de la scène des corps qui, en réalisant les différents jeux de vérité, les miment, les caricaturent, les transfigurent et les contestent.

CONCLUSION

La philosophie : une performance ?

En 1974, dans le Studio Morra de Naples, l'artiste serbe Marina Abramović montre au public présent à sa performance *Rhythm 0*[1] une table avec soixante-douze objets, parmi lesquels des plumes, de l'huile d'olive, du pain, une rose, du parfum, des raisins, du miel, des ciseaux, un fouet, une barre de métal, un couteau, et même un pistolet chargé avec une balle. Les règles du jeu sont claires, écrites sur un papier déposé sur la table : durant un espace temporel bien défini, pendant six heures (de 20h à 2h du matin), elle deviendra un objet dans les mains de ses spectateurs. En utilisant à la fois les objets mis à disposition et son corps, ils pourront lui faire tout ce qu'ils souhaitent : l'artiste renonce à toute réaction et assume pleinement la responsabilité de ce qui pourra se passer. « I am the object. During this period I take full responsability »[2]. Pendant les premières heures, les approches des spectateurs sont en fait très délicates : ils la regardent, jouent avec elle, soulèvent ses bras, effleurent sa peau avec la rose ; ils lui font de petits baisers, des caresses hésitantes. Mais à partir de la troisième heure, la scène sombre dans un tourbillon de violences de plus en plus incontrôlées : ses vêtements sont déchirés avec des lames de rasoir ; elle est placée sur la table, les jambes ouvertes ; des épines de rose sont enfoncées dans sa chair ; le couteau est utilisé pour taillader son corps, des spectateurs boivent son sang ; les attouchements se font brutaux, à la limite de la violence sexuelle. Marina Abramović ne réagit pas : elle donne vraiment l'impression d'être prête à assumer le risque de se laisser violer ou même tuer pour mettre à l'épreuve les limites de son public. Face à cette abdication totale de la volonté, qui touche évidemment au plus profond les mécanismes inconscients de la psychologie des spectateurs, deux partis se forment dans le public, l'un de plus en plus agressif, prêt à s'adonner sans freins à la violence physique contre le corps de l'artiste, l'autre essayant de la protéger contre ces assauts. Quelqu'un arrive à braquer le pistolet sur la tempe de Marina, et mettre le doigt même de l'artiste sur la gâchette. Le groupe « protecteur » s'oppose alors à ce geste avec véhémence, et une bagarre se déclenche parmi les spectateurs. Quand, après six heures, le responsable du théâtre met fin à la performance et que l'artiste sort de l'attitude de passivité totale qu'elle a gardée pendant si longtemps, elle est étonnée de voir

[1] Marina Abramović décrit elle-même cette performance dans une vidéo : https://vimeo.com/71952791.

[2] Cf. F. Ward, *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, Hanover (N.H.), Dartmouth College Press, 2012, p. 119-129.

que le public n'est aucunement capable de rentrer en relation avec elle, comme si sa personne, sa subjectivité au-delà de son corps inerte, les déconcertait et les gênait[3].

Autre chose encore. Le 24 octobre 1975, dans la gallérie Krinzinger de Innsbruck, Marina Abramović défie à nouveau ses propres limites corporelles et les barrières conventionnelles entre acteurs et spectateurs, spectacle et réalité, dans une performance-événement très significative : *Lips of Thomas*[4]. Après s'être complètement déshabillée, elle accroche au mur du fond de la salle la photo d'un homme aux cheveux longs, et elle dessine autour de ce portrait une étoile à cinq pointes. Elle s'assied donc à une table, dressée avec une nappe blanche sur laquelle elle a déposé du vin rouge, un pot de miel d'un kilo, un verre de cristal, un fouet. Elle commence à manger le miel, lentement, jusqu'à vider le pot, sans s'arrêter et sans montrer jamais le moindre signe de dégoût ou de fatigue. Elle boit ensuite le vin, goutte après goutte, avec la même exténuante lenteur. Elle brise ensuite le verre de cristal de sa main droite. Et encore une fois, aucune manifestation de douleur, aucune préoccupation pour le sang qui commence à couler. À partir de là, la performance prend des tournures de plus en plus violentes. Marina Abramović se lève, colle son dos à la photo, et incise son ventre, avec un rasoir, en dessinant une étoile à cinq branches. C'est l'une des images les plus représentatives de son travail et en général de l'art performatif : ce ventre mutilé et marqué de cette forme symbolique, saignant dans l'absence totale d'émotions corporelles manifestes de la part de l'artiste. Marina Abramović tourne alors le dos au public et commence à se fouetter les épaules, jusqu'à se lacérer la peau. Elle s'allonge ensuite, les bras ouverts, sur une grande croix faite de blocs de glace : une source de chaleur positionnée sur le plafond réchauffe son ventre mutilé, en le faisant saigner, tandis que son dos au contact avec la glace gèle. Elle reste dans cette position, impassible, pendant une demi-heure, en attendant, sans aucun mouvement ou réaction, le dégel des blocs glacés. Mais bientôt le public ne tolère plus d'assister passivement à sa souffrance et intervient, en enlevant l'artiste de la croix de glace et mettant ainsi un terme à son martyre – et à la performance.

---

[3] En utilisant le concept de « vie nue », formulé par Agamben dans son *Homo sacer* (*Homo sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. M. Raiola, Paris, Éd. du Seuil, 1997), Frazer Ward affirme : « Rhythm 0 had confronted audience members, uncomfortably, with a fundamental political question : the artist's representation of bare life put viewers in the untenable position of the sovereign who can assert or reject the value of Abramović's being » ; *ibid*. p. 128.

[4] http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215. La performance fut répétée en 1993, et encore et en 2005 au Guggenheim Museum de New York, où elle dura sept heures et fut pour la première fois intégralement enregistrée. Des performances de 1975 et 1993, il nous reste seulement la séquence où l'artiste incise sur son ventre l'étoile à cinq branches. Pour l'analyse de cette performance comme moment emblématique dans l'élaboration de l'art performatif contemporain, nous reprenons les analyses introductives du texte de Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, *op. cit.*, p. 21-40.

Marina Abramović[5] a ainsi brisé, dans une même série de gestes, dans une même mise en scène, à la fois les limites de son intégrité corporelle et celles qui séparent spectateurs et acteurs, et forment donc les conventions acquises de la pratique théâtrale. Sa douleur, alors même qu'elle n'est pas manifestée, est néanmoins trop réelle et oblige le public à intervenir. Il devient alors partie effective du spectacle qu'il est en train de regarder, un peu comme si, face à un Roméo sur scène qui ferait mine de se tuer en croyant Juliette morte, les spectateurs aux premiers rangs de la salle se précipitaient pour arrêter le bras meurtrier. Les barrières entre fiction et réalité tombent, le corps dans la souffrance la plus intolérable de sa chair devient l'instrument d'un procès de transformation qui concerne tous les participants devenus, malgré eux, les acteurs d'une expérience artistique collective. La performance n'est donc plus simplement un jeu théâtral, mais plutôt la mise en scène dramatisée (et violente, dans le cas de Marina Abramović) d'une mutation réelle : un événement, une différence, une *expérience* de sortie de soi et des rôles conventionnellement joués sur la scène sociale. « Ce qui compte, ce n'est pas la compréhension des actions menées par l'artiste mais les expériences qu'elle fait et suscite dans les spectateurs au cours de ces actions : ce qui compte, en résumé, c'est la transformation de ceux qui participent à la performance »[6].

Il est évidemment possible de donner beaucoup de significations aux performances d'Abramović que l'on vient de décrire, en particulier à *Lips of Thomas* : la croix à cinq branches est extrêmement riche du point de vue symbolique, en renvoyant sans doute surtout (l'artiste est née en 1946 dans l'ex-Yougoslavie) au régime communiste de Tito ; plusieurs gestes de la performance signifient une critique du pouvoir répressif de l'État ou de la religion sur l'individu (l'étoile dessinée sur la photo et sur le ventre ; la croix glacée et la mise en scène d'un martyre par crucifixion) ; la flagellation renvoie à une pratique spirituelle d'auto-mortification corporelle dont l'histoire est très ancienne, et qui fut longtemps considérée comme une expérience de rapprochement vers Dieu à travers l'humiliation de la chair (cf. les mouvements flagellants qui se répandent en Europe aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles[7]), mais elle pourrait aussi représenter la violence

[5] Pour une première bibliographie de référence sur l'artiste serbe, cf. M. Abramović, « PURE RAW Performance, Pedagogy, and (Re)presentation », PAJ *(Performing Arts Journal)*, 82, 2006, p. 29-50 ; *Marina Abramović : the artist is present*, K. Biesenbach éd., New York, Museum of Modern Art, 2010 ; J. Westcott, *When Marina Abramović dies : a biography*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2010 ; T. Nikki Cesare-Bartnicki, *The Aestheticization of Reality: Postmodern Music, Art, and Performance*, Diss. Performance Studies/New York University, Ann Arbor : UMI, 2008.

[6] « Ciò che conta non è la comprensione delle azioni compiute dall'artista ma le esperienze che essa fa e suscita negli spettatori nel corso di queste azioni: ciò che conta, in breve, è la trasformazione di coloro che partecipano alla performance » ; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, *op. cit.*, p. 29 ; nous traduisons.

[7] Cf J. Boileau, *Histoire des flagellants : le bon et le mauvais usage de la flagellation parmi les chrétiens* [1701], Montbonnot-Saint-Martin, J. Millon, 1986 ; A. Dubarry, *Les déséquilibrés de l'amour. Les flagellants* [1898], Paris, Chamuel, 1906 ; M. Carlson, *Performing bodies in pain: medieval and post-modern martyrs, mystics, and artists*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

d'État ou la diffusion de pratiques sexuelles sadomasochistes ; le fait de manger du miel et d'ingurgiter du vin pourrait être interprété comme une remise en cause de la société capitaliste avec ses excès, ses gaspillages et ses injustices profondes. Et pourtant, il est évident qu'aucune dimension herméneutique visant à *comprendre* la performance ne pourra jamais en épuiser le sens. Le spectateur avant tout, en acceptant d'en faire partie, est obligé de s'abandonner à des dimensions qui excèdent toute interprétation et compréhension : des affects de dégoût, d'effroi, de dédain et de scandale ; une mise en question radicale de sa position ; une confrontation directe avec l'expérience de la mise en scène dans sa matérialité la plus crue, dans les mouvements vifs et violents des corps. En ce sens, les arts performatifs contemporains sont plus proches de phénomènes historiques comme la fête, les rituels religieux et populaires, les moments de rassemblement émotif et collectif des masses autour d'un corps exposé (comme les exécutions capitales, par exemple) que des spectacles théâtraux traditionnellement conçus, où des acteurs jouent un texte devant un public passif et silencieux de spectateurs. Si l'on voulait essayer de cerner très schématiquement le « concept très controversé »[8] de performance, au cœur des esthétiques théâtrales de la deuxième moitié du XX^e^ siècle[9], on pourrait dire qu'il indique à la fois une *action* et un *spectacle* : une exécution publique ritualisée et dramatisée, la mise en scène d'un geste significativement prégnant dans une manifestation collective de soi. Une artiste comme Marina Abramović n'appelle pas à comprendre le monde ou à l'interpréter, mais à faire une expérience partagée des limites, au-delà des frontières rationnelles, au-delà des acquis et des habitudes.

Ce long, bien qu'encore très superficiel excursus à travers l'art performatif d'Abramović pourrait paraître complètement décalé par rapport à notre recherche sur la théâtralité et la théâtralisation de la pensée foucaldienne. Cependant, dans les deux cas, c'est la pratique d'une *expérience* transformatrice et différentielle passant par la mise en scène et en spectacle de soi qui est en jeu. Et c'est précisément cette pratique expérientielle dramatique (au sens foucaldien du terme, renvoyant aux relations ouvertes et politiquement engagées entre les sujets et leurs corps, les pouvoirs et les discours) qui, comme nous avons essayé de le démontrer tout au long de notre travail, peut à la fois aider à comprendre et à problématiser la portée novatrice de la philosophie foucaldienne. Foucault ne fait certainement pas de sa pensée un acte dérangeant au sens des spectacles d'Abramović. Il écrit des livres, il effectue des recherches d'archives, il participe à des actions politiques : il est un intellectuel au sens le plus propre – et apparemment le plus calme – du terme. Et pourtant, rappelant à plusieurs reprises que son écriture et sa pensée veulent

[8] M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London-New York, Routledge, 1996, p. 5 ; nous traduisons.

[9] Cf. E. Fischer-Lichte, *Performativität: eine Einführung*, Bielefeld, Transcript, 2011.

et doivent être une forme d'expérience, conçue comme une poussée aux limites de soi, de son travail, de son rapport aux autres, ne réactive-t-il pas les mêmes exigences que celles mises en jeu par l'art-performance ? C'est la spécificité de la recherche foucaldienne, on l'a longuement dit : mettre son discours à l'épreuve du réel, concevoir sa réflexion comme une possibilité de transformation.

> Je [n']écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. De sorte que le livre me transforme et transforme ce que je pense. Chaque livre transforme ce que je pensais quand je terminais le livre précédent. Je suis un expérimentateur et non pas un théoricien. J'appelle théoricien celui qui bâtit un système général soit de déduction, soit d'analyse, et l'applique de façon uniforme à des champs différents. Ce n'est pas mon cas. Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant[10].

Suivons cette hypothèse jusqu'au bout, jusqu'à frôler le paradoxe : les scandaleuses violences auto-infligées composant les performances de Marina Abramović sont peut-être plus proches des incipits spectaculaires et des provocations des textes foucaldiens que les raisonnements abstraits des historiens et des philosophes : ce sont deux manières, certes différentes mais singulièrement parallèles au niveau du contexte culturel et de la conception de l'engagement intellectuel et politique, de repenser la force effective d'une forme de pensée qui soit essentiellement un geste de bouleversement et non pas une théorie générale sur la réalité. Ce sont, pour le dire en d'autres mots, des réactivations des théâtres des corps cyniques décrits par Foucault : des manières de faire de la vérité – vérité du corps et de la chair d'un côté, vérité des archives de l'autre – une pierre de scandale, un mouvement d'altération. Et peu importe si cette vérité n'est pas l'unique, la seule, l'absolument vraie : elle est vraie car elle change le monde.

Quand Foucault affirme que ses livres, de l'*Histoire de la folie* à l'*Histoire de la sexualité*, visent à transformer notre vision de la folie, de la prison, de la sexualité plutôt qu'à comprendre exhaustivement la nature de ces phénomènes, il est en train de faire de ses recherches un espace de création et non pas la simple réactivation des règles des discours académiques conventionnellement établies et universellement acceptées. Il fait jouer les dramatiques politiques du vrai contre les rituels abstraitement « purifiés » de la vérité scientifique. Ce qui n'implique pas forcement un style d'écriture extrêmement rhétorique, dramatisé, « baroque ». Ni l'exposition violente de soi, comme le fait Marina Abramović.

[10] M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault » [par D. Trombadori], art. cit., p. 860-861.

L'effort stylistique de simplification et de réduction à l'essentiel dont témoignent les derniers textes publiés par Foucault est sur ce point très significatif. Est emblématique aussi la mise en scène à la fois rigoureuse et minimale de sa prise de parole lors des cours au Collège de France, que l'on peut suivre encore aujourd'hui dans les cadences de sa voix enregistrée sur les K7 des auditeurs, dans ses gestes cristallisés en images par les photos. La « dramatisation », la « performance » concerne pour Foucault la question du vrai et l'attitude éthico-politique de la philosophie face à cette vérité beaucoup plus que le *pathos* de l'expression – toute l'élaboration foucaldienne de la question de la *parrêsia* le démontre d'ailleurs très bien. La pensée comme expérience ne passe pas essentiellement par les ornements du discours, mais par une *mise en scène discursive* qui défie le pouvoir établi, brise les évidences, rompt les schémas des habitudes, inverse les rôles traditionnels. La philosophie foucaldienne est comme un long arc tendu vers la modification de notre regard, le déplacement de notre position. En se déployant sur « la scène de son écriture », sur une « dimension théâtrale »[11], elle devient une invitation non pas à la compréhension mais à la dé-préhension et à la lutte, avec cette indication, comme le résume Alessandro Fontana :

> Laissez de côté les exégèses et les commentaires, les constructions et les déconstructions, les recherches de sens et de signifiants, grands ou petits, car le monde est essentiellement « in-signifiant », et faites fonctionner les machines analytiques dans le réel, en suivant les pistes que j'ai tenté de tracer, des pistes qui, à l'épreuve des faits, peuvent aussi ne mener nulle part. Être sensible, aussi, aux difficultés, aux apories, aux voies sans issue[12].

Lorsque Foucault, au début de son cours de 1983, *Le gouvernement de soi et des autres*, marque alors la distance entre l'énoncé performatif décrit par Austin et la *parrêsia* comme dire-vrai dramatique, il suit la même voie qui distingue le performatif artistique et théâtral du performatif linguistique : le discours dramatique de vérité retracé par Foucault ainsi qu'une esthétique du performatif ne se fondent pas sur des statuts individuels prédéterminés mais créent de nouvelles formes de subjectivité ; ils ne peuvent pas être analysés avec des définitions préalablement construites du vrai et du faux, de l'efficace et de l'inefficace ; ils construisent la réalité, oui, mais d'une manière ouverte et imprévisible[13]. On pourrait dès lors se risquer à dire

[11] A. Fontana, « Lire Foucault, aujourd'hui », art. cit., p. 285.

[12] *Ibid*., p. 287.

[13] Une histoire culturelle large de la notion de performatif dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle reste à mon sens une piste de travail ouverte et très importante pour saisir et réactiver la portée de philosophies « non-conventionnelles » comme celle de Foucault. Il serait d'ailleurs intéressant de rapprocher cette idée de la philosophie foucaldienne comme performance, sa conception des dramatiques de la vérité et des corps, avec la

que l'exigence critique qui traverse diagonalement la démarche foucaldienne, de l'*Introduction* à Binswanger de 1954 au *Courage de la vérité* en 1984, pose à la philosophie les mêmes défis que la performance pose à l'art : elle indique une pratique de vérité qui ne vise pas à faire comprendre ou apprendre, mais à faire agir et réagir, dans un mouvement de déplacement et d'invention de nouvelles règles dans les « jeux » du vrai et du faux, dans les partages entre la réalité et la fiction, dans les impositions et les batailles des corps. Et l'étude des « esthétiques de l'existence », la dernière réflexion menée par Foucault à travers le monde ancien sur les formes de subjectivation et de stylisation de son existence, n'est-elle pas au fond une manière de s'interroger sur les expériences libres de soi et du monde qui deviennent des mises en scène *politiques* d'un procès (d'un combat, souvent) transformateur ? L'esthétique de soi n'est-elle pas, précisément, une performance, jouant sur les rapports, les tensions et les limites des stratégies de pouvoir et des conceptions de sa propre existence ? Une autre philosophe contemporaine très sensible à la dimension active et agissante de la pensée peut ainsi écrire :

> Les arts d'exécution […] présentent une grande affinité avec la politique ; les artistes qui se produisent – les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d'une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin de la présence d'autres hommes devant lesquels ils puissent apparaître ; les deux ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur « œuvre », et les deux dépendent d'autrui pour l'exécution elle-même. Une telle scène où se produire ne va pas de soi partout où des hommes vivent ensemble au sein d'une communauté. La polis grecque était autrefois précisément cette « forme de gouvernement » qui procurait aux hommes une scène où il pouvaient jouer et une sorte de théâtre où la liberté pouvait apparaître[14].

Le théâtre a été dans notre travail le fil rouge à travers lequel suivre les déploiements, les tournants, les différentes mises en discours de cette philosophie nouvelle comme expérience-limite que Foucault a essayé de construire jusqu'à la fin de sa vie. En paraphrasant Hannah Arendt, la pensée foucaldienne émerge alors dans notre lecture comme une « scène » et un « théâtre » où « la liberté » peut paraître. Il est donc clair que, si une analyse des reprises directes de la part de Foucault des textes de l'histoire du théâtre – de la tragédie en particulier – a été une partie fondamentale de cette recherche, ce sont les deux autres grands axes indiqués au début de

---

notion de performatif élaborée par Judith Butler. Cf. en particulier J. Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in S. E. Case (éd.), *Performing Feminism : Feminist Critical Theory and Theatre*, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1990, p. 270-282 ; Id., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit*. ; Id., *Le pouvoir des mots : politique du performatif* [1997], trad. C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2004.

[14] H. Arendt, *La crise de la culture* [1961], Paris, Gallimard, 1972 [« Folio », 1989], p. 200.

ce travail qui en composent les piliers structuraux et les plus significatifs : le théâtre comme *puissance* à la fois *conceptuelle* et *stylistique* à travers laquelle relire l'originalité et la force critique (et donc politique) d'invention de la philosophie foucaldienne. À travers ce qui pouvait paraître à première vue une dimension esthétique marginale, épisodique au sein des travaux de Foucault, on a voulu mettre en lumière un caractère transversal et à notre sens fondamental de ses recherches : la transformation d'un acte d'énonciation – du discours de philosophe – en un geste de rupture ; le désir de faire de sa propre pratique de pensée un moment de questionnement et d'expérimentation. Une performance, encore une fois, qui pourrait être un autre nom pour ce théâtre philosophique et politique, d'ascendance deleuzienne, artaudienne, nietzschéenne, au miroir duquel Foucault relit son propre style de penseur.

> Livres sans mouvement. Mais livres qui s'introduisent avec souplesse dans nos jours, y poussent une plainte, ouvrent des bals.
>
> Comment dire ma liberté, ma surprise, au terme de mille détours : il n'y a pas de fond, il n'y a pas de plafond[15].

[15] R. Char, « La bibliothèque est en feu » [1956], *La parole en archipel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1983, p, 379.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES DE MICHEL FOUCAULT

1.1. Ouvrages publiés de son vivant

– *Maladie mentale et personnalité*, Paris, Puf, 1954 ; nouvelle éd : *Maladie mentale et psychologie*, Paris, Puf, 1962.

– *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Plon, 1961 ; nouvelle éd. : *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 [« Tel », 1976].

– *Naissance de la clinique*, Paris, Puf, 1963 ; nouvelle éd. 1972 [« Quadrige », 2009[8]].

– *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 [« Folio », 1992].

– *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

– *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

– *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

– *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

– (éd.) *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère…*, Paris, Gallimard, 1973.

– *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 [« Tel », 1993].

– *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

– (éd.) *Herculine Barbin, dite Alexina B.*, Paris, Gallimard, 1978 ; nouvelle éd. suivie d'*Un scandale au couvent* d'Oscar Panizza, trad. J. Bréjoux, Paris, Gallimard, 2014.

– (éd., avec A. Farge) *Les désordres de familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982 [« Folio », 2014].

– *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 [« Tel », 1997].

– *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984 [« Tel », 1997].

1.2. Ouvrages et recueils posthumes

– *Sept propos sur le septième ange*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

– « Qu'est-ce que la critique ? (Critique et Aufklärung) », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, vol. 84, n° 2, 1990, p. 35-63 ; réédité in *Qu'est-ce que la critique*, suivi de *La culture de soi*, H.P. Fruchaud et D. Lorenzini (éd.), Paris, Vrin, 2015.

– *Dits et écrits*, 4 vol., D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange (éd.), avec la collaboration de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994 ; rééd. en 2 vol., coll. « Quarto », 2001.

– *Fearless Speech*, J. Pearson éd., Los Angeles, Semiotext(e), 2001.

– *Utopies et hétérotopies*, Paris, INA-Mémoires vives, 2004.

– *La peinture de Manet*, suivi de M. Saison, *Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, 2004.

– *Intolérable. Groupe d'information sur les prisons*, Ph. Artières (éd.), Paris, Verticales, 2013.

– *Introduction à l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique *de Kant* (trad. M. Foucault), D. Defert, F. Ewald, F. Gros (éd.), Paris, Vrin, 2008.

– *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

– *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Ph. Artières éd., Paris, Éditions de l'EHESS, 2011.

– *Les Grecs disaient que les paroles avaient des ailes*, Montreuil, Manuella éditions/Association pour le Centre Michel Foucault, 2013.

– *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain, 1981*, F. Brion et B. Harcourt (éd.), Louvain-Chicago, Presses universitaires de Louvain-University of Chicago Press, 2012.

– « La Parrêsia », Anabases, n° 16, 2012, p. 157-188.

– *La grande étrangère. À propos de littérature*, Ph. Artières, J.F. Bert, M. Potte-Bonneville et J. Revel (éd.), Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.

– *L'origine de l'herméneutique de soi. Conférences prononcées à Dartmouth College, 1980*, H.-P. Fruchaud et D. Lorenzini (éd.), Paris, Vrin, 2013.

1.3. Cours au Collège de France

– *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, D. Defert éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2011.

– *Théories et institutions pénales. Cours au Collège de France. 1971-1972*, B. Harcourt éd., avec la collaboration de E. Basso (transcription du texte), C.O. Doron (notes et appareil critique), et le concours de D. Defert, Paris, Seuil/Gallimard, 2015.

– *La société punitive. Cours au Collège de France. 1972-1973*, B.E. Harcourt éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2013.

– *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, J. Lagrange éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2003.

– *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, V. Marchetti et A. Salomoni éd., Paris, Seuil/Gallimard, 1999.

– *« Il faut défendre la société ». Cours au Collège de France. 1975-1976*, M. Bertani et A. Fontana éd., Paris, Seuil/Gallimard, 1997.

– *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2004.

– *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2004.

– *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1979-1980*, M. Senellart éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2012.

– *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2014.

– *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2001.

– *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2008.

– *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1983-1984*, F. Gros éd., Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

1.4. Inédits

boîte XXXIII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte XXXIX, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte XLIIa, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte LI, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte LIII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte LVII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte LIX, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte LXV, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte XCI, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

boîte XCII, Archive Foucault, Bibliothèque nationale de France.

2. SOURCES BIOGRAPHIQUES

Eribon D., *Michel Foucault*, Flammarion, Paris 1989 ; nouvelle éd. augmentée 2011.

Eribon D., *Michel Foucault et ses contemporaines*, Paris, Fayard, 1994.

Guibert H., *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

Lindon M., *Ce qu'aimer veut dire,* Paris, P.O.L, 2011.

Macey D., *Michel Foucault*, trad. P.-E. Lauzat, Paris, Gallimard, 1994.

Mauriac C., *Le temps immobile*, t. 3, *Et comme l'espérance est violente*, Paris, Grasset, 1976.

Miller J., *La passion Foucault*, trad. H. Leroy, Paris, Plon, 1995.

Voeltzel T., *Vingt ans et après*, Paris, B. Grasset, 1978 ; nouvelle éd. : Paris, Verticales, 2014.

3. AUTEURS ANCIENS

Aristophane, *Les Thesmophories*, trad. H. Van Daele, in *Comédies*, tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

Aristote, *Art rhétorique et art poétique*, trad. J. Voilquin et J. Capelle, Paris, Garnier, 1944.

— *La métaphysique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991 [2003].

— *Organon*, t. III, *Les premiers analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1936 [1983].

— *Organon*, t. VI, *Les réfutations sophistiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1939 [1987].

— *Rhétorique*, trad. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1938.

Artémidore, *La clef des songes. Onirocriticon*, trad. A.J. Festugière, Paris, Vrin, 1975.

Augustin, *La continence*, in *Œuvres de saint Augustin*, *II. Problèmes moraux*, trad. G. Combes, Paris, Desclée De Brouwer et Cie, 1937.

— *Le mensonge*, in *Œuvres de saint Augustin*, *II. Problèmes moraux*, *op. cit*.

Catulle, *Poésies*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. sous la direction de M.O. Goulet-Cazé, Paris, Librairie générale française, 1999.

Dion Cassius, *Histoire romaine*, t. 10, trad. E. Gros, Paris, Firmin Didot, 1870.

Dion Chrysostome, *Discours IV : « Sur la royauté »*, in *Les cyniques grecs*, *Fragments et témoignages*, trad. L. Paquet, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1975 [nouvelle éd. : Paris, Librairie générale française, 1992], p. 249-277.

— *Discours X : « Diogène ou Des domestiques »*, in *Les cyniques grecs*, *op. cit.*, p. 302-314.

Eschyle, *Agamemnon*, trad. P. Mazon, in *Œuvres*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

— *Les Perses*, trad. P. Mazon, in *Œuvres*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1920 [1931].

— *Prométhée enchaîné*, trad. P. Mazon, in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*

Euripide, *Hippolyte*, trad. L. Méridier, in *Tragédies*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

— *Ion*, trad. H. Grégoire et L. Parmentier, in *Tragédies*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

— *Les Bacchantes*, trad. H. Grégoire, in *Tragédies*, t. VI.2, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

— *Les Phéniciennes*, trad. H. Grégoire et L. Méridier, in *Tragédies*, t. V, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

—*Les Troyennes*, trad. fr. H. Grégoire et L. Parmentier, in *Tragédies*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

— *Médée*, trad. L. Méridier, in *Tragédies*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1925 [1956].

— *Oreste*, trad. L. Méridier, in *Tragédies*, t. VI.1, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

— *Téménides*, trad. F. Jouan, H. Van Looy, in *Tragédies*, tome VIII, 3e partie, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Hérodote, *Histoires*, trad. Ph.E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Hésiode, *Les travaux et les jours*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

Homère, *Iliade*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1938.

— *Odyssée*, trad. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924 [1939].

Lucien de Samosate, *Œuvres complètes*, t. II, trad. E. Talbot, Paris, L. Hachette, 1857.

Platon, *Criton*, trad. M. Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1920.

— *La république*, in *Œuvres complètes*, t. VI-VII, trad. É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1934.

— *Les lois*, in *Œuvres complètes*, t. XI-XII, trad. E. des Places et A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1951-1956.

— *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989.

Plutarque, *Sur les moyens de réprimer la colère*, Houilles, Éd. Manucius, 2008.

— *Vies*, t. III, « Périclès –Fabius Maximus ; Alcibiade–Coriolan », trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

– *Vies*, t. XIV, « Dion – Brutus », trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, t. III, trad. H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1957 [1995].

Sophocle, *Ajax*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

— *Antigone*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. I, *op. cit.*

— *Électre*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

— *Les Trachiniennes*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. I, *op. cit.*

— *Œdipe à Colone*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. II, *op. cit*.

— *Œdipe roi*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. I, *op. cit*.

— *Philoctète*, trad. P. Mazon, in *Tragédies*, t. II, *op. cit*.

Suétone, *Vies des douze césars*, trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1932 [1957].

« Vie d'Héliogabale », V, 1-2, in *Histoire Auguste*, t. III, 1ère partie, trad. R. Turcan, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

4. AUTEURS CLASSIQUES

Bacon F., *Brief Discours Touching the Happy Union of the Kingdoms of England and Scotland* [1603], in J. Spedding (éd.), *The Letters and the Life of Francis Bacon*, London, Longman, Green, Longman and Roberts, 1861-1874, t. III, p. 90 sq.

Boileau N., *L'art poétique*, in *Œuvres diverses*, Paris, chez D. Thierry, 1674.

Brosse, *Les songes des hommes esveillez*, Paris, Vve N. de Sercy, 1646.

Corneille P., *Mélite, ou les fausses lettres*, Paris, F. Targa, 1633.

— *Cinna, ou la clémence d'Auguste*, Paris, T. Quinet, 1643 ; in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1980.

— *Œdipe*, Paris, A. Courbé et G. de Luyne, 1659 ; in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1987.

De Benserade I., *La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, Paris, A. de Sommaville, 1697.

De Bergerac C., *Le pédant joué*, Paris, C. de Sercy, 1654.

De Bouscal G., *Dom Quixote de la Manche*, Paris, T. Quinet, 1639.

— *Le gouvernement de Sanche Pansa*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.

De Cervantes M., *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605-1615], trad. L. Viardot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

De Scudery G., *La comédie des comédiens*, Paris, A. Courbé, 1635.

Descartes R., *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, Flammarion, 2011.

— *Les passions de l'âme* [1649], Paris, Vrin, 1991.

— *Règles pour la direction de l'esprit* [vers 1628] trad. J. Brunschwig, Paris, Librairie générale française, 2002.

Desmarets de Saint-Sorlin J., *Les visionnaires*, Paris, J. Camusat, 1637.

De Virey J., *La Machabée, tragoedie, du Martyre des sept frères, & de Solomone, leur mère*, Rouen, Raph. du Pt Val, 1598.

— *Tragedie francoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Riviery, gentil homme espagnol, sa demoiselle et ses enfans*, Rouen, A. Cousturier, vers 1620.

Diderot D., *Le Neveu de Rameau* [entre 1762 et 1773], Paris, Delaunay, 1821.

— *Paradoxe sur le comédien* [entre 1773 et 1777], Paris, A. Sautelet, 1830 ; Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

Du Ryer P., *Clitophon* [vers 1628], Bologna, Pàtron, 1978.

— *Argenis et Poliarque*, Paris, N. Bessin, 1630.

Ferrier de la Martinière L., *Adraste*, Paris, J. Ribou, 1680.

François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Lyon, Pierre Rigaud, 1609.

Hobbes T., *Léviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile* [1651], trad. F. Tricaud, Paris, Sirey, 1971.

Institutoris H., Sprengerum J., *Malleus maleficarum*, Argentorati, J. Prüss, vers 1488 [trad. A. Danet, *Le marteau des sorcières*, Grenoble, J. Millon, 2009].

L'Hermite du Soliers F., dit Tristan, *La folie du sage*, Paris, T. Quinet, 1645.

— *La Mariane*, Paris, A. Courbé, 1637.

— *Osman* [1656], Paris, Girard, 1906.

Mairet J., *La Sylvie du sieur Mairet. Tragi-comédie pastorale*, Paris, F. Targa, 1628.

Molière, *Le médecin malgré lui*, Paris, chez J. Ribou, 1667 [in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1971].

— *Le misanthrope : comédie en cinq actes*, 1666.

Perdou de Subligny A.T., *La fausse Clélie*, Amsterdam, J. Wagenaar, 1671.

Pichou, *Les folies de Cardenio*, Paris, F. Targa, 1630.

Plowden E., *Les Comentaries ou les Reportes*, London, in aedibus R. Totelli, 1571.

Racine J., *Andromaque*, Paris, T. Girard, 1668 ; in *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

— *Athalie*, Paris, D. Thierry, 1691 ; in *Théâtre complet*, *op. cit.*

— *Bérénice*, Paris, C. Barbin, 1671 ; in *Théâtre complet*, *op. cit.*

— *Britannicus,* Paris, impr. de F. Locquin, 1669 ; in *Théâtre complet*, *op. cit*.

Rotrou J., *Hercule mourant*, Paris, A. de Sommaville, 1636.

— *Les sosies*, Paris, A. de Sommaville, 1638.

Saint-Évremond C., *Sir Politick Would-Be*, Londres, J. Tonson, 1714.

Shakespeare W., *Hamlet* [1603] trad. A. Gide, Paris, Gallimard, 1946.

— *Henri V* [1600], trad. F.V. Hugo, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

— *Jules César* [1623], trad. E. Fleg, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

— *Le Roi Lear* [1608, 1623], trad. A. Robin, Paris, Flammarion, 1995 [2014].

— *Macbeth* [1623], trad. M. Maeterlinck, in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit*.

— *Richard II* [1597], trad. G. Lambin, Paris, Les Belles Lettres, 1965 [« Classiques en poche », 2005].

5. AUTEURS MODERNES

Aragon L., *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

Aragon L., Breton A., « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste*, 4e année, n° 11, 15 mars 1928, p. 20-22.

Arendt H., *Eichmann à Jérusalem*, trad. A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966 [« Folio », 2002].

— *La crise de la culture*, trad. P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 [« Folio », 1989].

Artaud A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

— *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

— *Les Tarahumaras*, Décines, l'Arbalète, 1955.

— *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, K éditeur, 1948.

— *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, K éditeur, 1947.

Austin J. L., *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Le Seuil, 1970.

Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970 [« Tel », 1982].

Barrault J.L., Gide A., *Le procès*, Paris, Gallimard, 1947.

Basedow J.B., *Das Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker*, Altona-Bremen, 1770.

Bataille G., *Histoire de l'œil : sous le soleil de Séville*, écrit sous le pseudonyme de Lord Auch, Paris, 1928 ; repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-78.

— *La somme athéologique*, t. I, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 7-181.

Bayle A. L. J., *Traité des maladies du cerveau et de ses membranes*, Paris, Gabon, 1826.

Beckett S., *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.

— *L'innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 1953 [2004].

— *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éd. de Minuit, 1958.

Bene C., Deleuze G., *Superpositions*. *Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

Bentham J., *Le panoptique*, trad. M. Sissung, Paris, P. Belfond, 1977.

Bergson H., *Le rire*, Paris, Puf, « Quadrige », 2007.

Binswanger L., *Le rêve et l'existence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954.

Blanchot M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Borges J.L., « Le miracle secret », in *Fictions*, trad. P. Verdevoye et N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951, p. 189-200.

Braid J., *Neurypnologie. Traité du sommeil nerveux ou hypnotisme*, trad. J. Simon, Paris, A. Delahaye et E Lecrosnier, 1883.

Breuer J., Freud S., *Études sur l'hystérie*, trad. A. Berman, Paris, Puf, 1956 [1990].

Caillois R., *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967 [« Folio », 1991].

Char R., « La bibliothèque est en feu », in *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1961.

Charcot J.-M., *Leçons sur les maladies du système nerveux*, D. Bourneville éd., Paris, bureaux du "Progrès médical", L. Battaille, 1892.

— *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-1889*, note de cours de MM. Blin, Charcot, H. Colin, Paris, bureaux du "Progrès médical", 1889.

Croce B., *I teatri di Napoli : dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Milano, Adelphi, 1992.

Debord G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967 [Paris, Gallimard, 1992 ; « Folio », 1996].

— *Commentaires sur la société du spectacle,* Paris, G. Lebovici, 1988.

De Certeau M., *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987 [2002].

— *La possession de Loudun*, Paris, Juillard, 1970 ; nouvelle éd. Paris, Gallimard/Juillard, 1990 [« Folio », 2005].

Deleuze G., « Désir et plaisir », *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p. 59-65 ; repris in : *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éd. de Minuit, 2003, p. 112-122.

— *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968 [1993].

—*Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 1986 [2004].

— *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

— « Pour en finir avec le jugement », in *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 158-169.

— *Pourparlers,* Paris, Éd. de Minuit, 1990.

Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

— *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

— *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1991 [2005].

De Maupassant G., *Le Horla*, Paris, Flammarion, 1942.

Derrida J., *Artaud le Moma : interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002.

— « Cogito et histoire de la folie », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 3-4, 1964, p. 460-494 ; repris in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 51-97.

— « Forcener le subjectile », in J. Derrida, P. Thévenin, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p 55-108.

— *Glas*, Paris, Éd. Galilée, 1974.

— *La pharmacie de Platon*, in Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989.

— *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

— « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 341-368.

Dostoïevski F., *Le double*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 1998.

Duchenne G.-B., *De l'électrisation localisée et de son application à la physiologie, à la pathologie et à la thérapeutique*, Paris, J.-B. Baillière, 1855.

— *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Vve J. Renouard, 1862.

Flaubert G., *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Les Belles Lettres, 1945.

Freud S., *Cinq psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R.M. Lœwenstein, Paris, Puf, 1954 [1990].

— *La naissance de la psychanalyse*, trad. A. Berman, Paris, Puf, 1956 [2009].

— *La vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche et collaborateurs, Paris, Puf, 1970.

— *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. J. Altounian, P. Haller, C. Jouanlanne, F. Kahn, R. Lainé, A. Rauzy et F. Robert, in *Œuvres complètes*, vol. VII, Paris, Puf, 2014.

— *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, Puf, 1967.

— *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. B. Reverchon, Paris, Gallimard, 1949.

Genet J., *Le journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

– « Préface », in *L'assassinat George Jackson*, Groupe d'information sur les prisons (éd.), Paris, Gallimard, « Intolérable », n° 3, 1971, p. 3-11.

Georget É., *De la physiologie du système nerveux, et spécialement du cerveau*, Paris, J.-B. Baillière, 1821.

Hegel G. W. F., *La phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, t. I, Paris, Aubier, 1941.

— *Leçons sur la philosophie de la religion*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1959.

Heidegger M., « L'époque des "conceptions du monde" », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 68-100.

— *L'être et le temps*, tr. R. Boehm et A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964.

— *Nietzsche*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.

Husserl E., *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, t. 2 [1952] : *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, II, trad. É. Escoubas, Paris, Puf, 1982.

— *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*, trad. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Armand Colin, 1931.

Hyppolite J., *Genèse et structure de la* Phénoménologie de l'esprit *de Hegel*, Paris, Aubier, 1946.

Jarry A., *Ubu roi*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1972.

Jung C.G., *The collected Works of C.G. Jung*, t. IV, trad. R.F.C. Hull, London, Routledge & Kegan, 1961.

Kafka F., *Le procès*, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1933.

Kant I., *Le progrès de la métaphysique en Allemagne depuis le temps de Leibniz et de Wolf*, trad. L. Guillermit, Paris, Vrin, 1973.

Kantorowicz E., *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, trad. J. Ph. et N. Genet, Paris, Gallimard, 1989 [« Quarto », 2000].

Klossowski P., *La vocation suspendue*, Paris, Gallimard, 1950.

— *Roberte ce soir*, Paris, Minuit, 1953.

— *Le bain de Diane*, Paris, Pauvert, 1956.

— *La révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1959.

— *Le souffleur ou le théâtre de société*, Paris, Pauvert, 1960.

— *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965.

— *Le Baphomet*, Paris, Mercure de France, 1965.

— *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.

— *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969.

Kojève A., *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.

Lacan J., *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.

Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 [1974].

— *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973 [1996].

Marcuse H., *Éros et civilisation*, trad. J.G. Nény et B. Fraenkel, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

Marx K., *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. M. Ollivier, Paris, Éditions sociales internationales, 1928.

— *Le Capital. Critique de l'économie politique*, trad. J. Roy, Paris, Éditions sociales, 1948-1957.

Merleau-Ponty M., *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 [« Tel », 2005].

— *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Moreau de Tours J.-J., *Du hachisch et de l'aliénation mentale. Études psychologiques*, Paris, Fortin, Masson, 1845.

Nietzsche F., *Aurore*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. IV, trad. J. Hervier, Paris, Gallimard, 1970.

— *Considérations inactuelles*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. II* et II**, trad. P. Rusch, H.-A. Baatsch, P. David, C. Heim et P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1988 et 1990.

— *Fragments posthumes*, fin 1870-avril 1871, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. I, trad. M. Haar et J.L. Nancy, Paris, Gallimard, 1977.

— *Fragments posthumes. Automne 1885 – automne* 1887, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. XII, trad. J. Hervier, Paris, Gallimard, 1979.

— *Fragments posthumes. Automne 1887 – mars 1888*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. XIII, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1976.

— *Humain, trop humain, un livre pour esprits libres*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. III, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1968.

— *Introduction aux leçons sur l'*Œdipe roi *de Sophocle* [1870], trad. F. Dastur et M. Haar, La Versanne, Encre marin, 1994.

— *La généalogie de la morale*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, trad. J. Gratien, C. Heim et I. Hildenbrand, Paris, Gallimard, 1971.

— *La naissance de la tragédie*, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

— *Le cas Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, trad. J.-C. Hémery, Paris, Gallimard, 1974.

— *Le crépuscule des idoles*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, *op. cit.*

— *Le gai savoir*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. V, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967.

— *Le nihilisme européen*, trad. A. Kremer-Marietti, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

— *Par-delà bien et mal*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

— *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. I.2, trad. J.-L. Backes, M. Haar et M. B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975.

Orwell G., *1984*, trad. A. Audiberti, Paris, Gallimard, 1950.

Pinel Ph., « Observation sur le régime moral qui est le plus propre à rétablir, dans certains cas, la raison égarée des monarques » ; *Gazette de Santé*, n° 4, 1789, p. 33-35 ; repris in J. Postel, *Genèse de la psychiatrie. Les premiers écrits psychiatriques de Philippe Pinel*, Paris, Le Sychomore, 1981, p. 192-196.

Pirandello L., *Un, personne et cent mille*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1930.

Reich W., *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*, trad. C. Sinelnikoff, Paris, Plon, 1968.

Robbe-Grillet A., *Les gommes*, Paris, Éd. de Minuit, 1953.

Roussel R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, A. Lemerre, 1935 ; nouvelle éd. Paris, J. J. Pauvert, 1963.

Sade D. A. F. (marquis de), *Les cent vingt journées de Sodome*, in *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 13-383.

— *Théâtre*, in *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t. 13-15, Paris, Pauvert, 1991.

Searle J., *Les actes de langage*, trad. H. Pauchard, Paris, Hermann, 1972.

Swift J., *Voyages de Gulliver*, livre I, trad. J. Pons, Paris, Gallimard, 1976.

Tissot S.A.A.D., *Tentamen de morbis ex manu stupratione,* in *Dissertatio de febribus biliosis*, Losannae, M. M. Bousquet, 1758.

Valéry P., *Tel quel*, *Moralités*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

Von Clausewitz C., *De la guerre*, trad. D. Naville, Paris, Éd. de Minuit, 1955.

White H., *The Content of the Form*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987.

— *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

6. TEXTES CRITIQUES SUR MICHEL FOUCAULT

6.1 Ouvrages

Adorno F.P., *Le style du philosophe : Foucault et le dire-vrai*, Paris, Kimé, 1996.

Alfary J., Anderson K. B. (éd.), *Foucault and the Iranian Revolution : gender and the seductions of Islamism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

Artières Ph., Bert J.-F., *Un succès philosophique. L'*Histoire de la folie à l'âge classique *de Michel Foucault*, Caen, Presses universitaires de Caen/IMEC éd., 2011.

Artières Ph., Bert J.-F., Chevallier Ph., Gros F., Paltrinieri L., Revel J., Potte-Bonneville M. et Saar M. (éd..), Histoire de la folie à l'âge classique *de Michel Foucault. Regards critiques 1961-2011*, Caen, Presses Universitaires de Caen/IMEC éd., 2011.

Artières Ph., Bert J.-F., Lascoumes P., Michon P., Paltrinieri L., Revel J. et Zancarini J.-C. (éd..), Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, Caen, Presses universitaires de Caen/IMEC éd., 2010.

Artières Ph., Potte-Bonneville M. (éd.), *D'après Foucault. Gestes, luttes, programmes*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

Basso E., *Michel Foucault e la Daseinsanalyse: un'indagine metodologica*, Milano, Mimesis, 2007.

Bernini L. (éd.), *Michel Foucault, gli antichi e i moderni. Parrhesìa, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, Pisa, ETS, 2011.

Bert J.-F., *Introduction à Foucault*, Paris, La Découverte, 2011.

Bert J.-F., Lamy J., *Michel Foucault, un héritage critique*, Paris, CNRS éditions, 2014.

Bidet J., *Foucault avec Marx*, Paris, La fabrique éditions, 2014

Blanchot M., *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

Brindisi G., *Potere e giudizio. Giurisdizione e veridizione nella genealogia di Michel Foucault*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2010.

Brossat A., *Abécédaire Foucault*, Paris, Demopolis, 2014.

Castro E., *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Catucci S., *Introduzione a Foucault*, Roma-Bari, Laterza, 2000 [2010].

Cavazzini A. (éd.), *Michel Foucault : l'Islam et la révolution iranienne*, Milano, Mimesis, 2005.

Cesaroni P., Chignola S. (éd.), *La forza del vero: un seminario sui corsi di Michel Foucault al Collège de France (1981-1984)*, Verona, Ombre corte, 2013.

Chambon A. S., Irving A., Epstein L. (éd.), *Reading Foucault for social work*, New York, Columbia University Press, 1999.

Chevallier Ph., *Michel Foucault et le christianisme*, Lyon, ENS Éditions, 2011.

— *Michel Foucault : le pouvoir et la bataille*, Nantes, Éd. Pleins feux, 2004 ; deuxième éd. Paris, Puf, 2014.

Chignola S., *Foucault oltre Foucault*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

— (éd.), *Governare la vita: un seminario sui corsi di Michel Foucault al Collège de France (1977-1979)*, Verona, Ombre corte, 2006.

Colson J. (éd.), *Michel Foucault, lectures critiques*, Bruxelles, de Boeck, 1989.

Couzens-Hoy D., (éd.), *Foucault, lectures critiques : Foucault en Amérique*, Paris, De Boeck-Wesmach, 1990.

Cremonesi L., *Michel Foucault e il mondo antico*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

D'Alessandro L., Marino A. (éd.), *Michel Foucault, trajectoires au cœur du présent*, Paris, L'Harmattan, 1998

Da Silva E. (éd.), *Lectures de Michel Foucault (Vol. 2 – Foucault et la philosophie)*, Lyon, ENS Éditions, 2003.

Davidson A.I. (éd.), *Foucault and His Interlocutors*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

— *L'Émergence de la sexualité : épistémologie historique et formation des concepts*, tr. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2005.

Davidson A.I., Gros F., (éd.), *Foucault, Wittgenstein : de possibles rencontres*, Paris, Kimé, 2011.

Dreyfus H., Rabinow P., *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984.

Droit R.-P., *Michel Foucault. Entretiens*, Paris, Odile Jacob, 2004.

Eribon D. (éd.), *L'infréquentable Michel Foucault. Actes du Colloque Centre Georges-Pompidou 21-22 juin 2000*, Paris, EPEL, 2001.

Favreau J.-F., *Vertige de l'écriture : Michel Foucault et la littérature, 1954-1970*, Lyon, ENS Éditions, 2012.

Fimiani M., *Foucault et Kant : critique, clinique, éthique*, trad. N. Le Lirzin, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998.

Fontana A., *L'exercice de la pensée. Machiavel, Leopardi, Foucault*, J.-L. Fournel et X. Tabet (éd.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.

Galzigna M. (éd.), *Foucault, oggi,* Milano, Feltrinelli, 2008.

Garo I., *Foucault, Deleuze, Althusser et Marx, la politique dans la philosophie*, Paris, Demopolis, 2011

Giard L. (éd), *Michel Foucault. Lire l'œuvre*, Grenoble, Million, 1992

Gros F., *Foucault et la folie*, Paris, Puf, 1997.

— (éd.), *Foucault, le courage de la vérité*, Paris, Puf, 2002.

— *Michel Foucault*, Paris, Puf, 2007.

Gutting G. (éd.), *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Haber S., *Critique de l'antinaturalisme. Études sur Foucault, Butler, Habermas*, Paris, Puf, 2006.

Habermas J., *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*, trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

Halperin D. M., *Saint Foucault*, trad. D. Eribon, Paris, Epel, 2000.

Han B., *L'ontologie manquée de Michel Foucault*, Grenoble, Millon, 1998.

Hekman S. J., *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996.

Iacomini M., *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Macerata, Quodlibet, 2008.

Jolly É., Sabot Ph. (éd.), *Michel Foucault. À l'épreuve du pouvoir*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

Laufer L., Squverer A. (éd.), *Foucault et la psychanalyse : quelques questions analytiques à Michel Foucault*, Paris, Hermann, 2015.

Lawlor L., Nale J., *The Cambridge Foucault Lexicon*, New York, Cambridge University Press, 2014.

Le Blanc G., J. Terrel (éd.), *Foucault au Collège de France: un itinéraire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003.

Le Blanc G., *La pensée Foucault*, Paris, Ellipses, 2007.

Leonelli R. M. (éd.), *Foucault-Marx. Paralleli e paradossi*, Roma, Bulzoni, 2010.

Lorenzini D., Sforzini A. (éd.), *Un demi-siècle d'*Histoire de la folie, Paris, Kimé, 2013.

Lorenzini D., Revel A., Sforzini A. (éd.), *Michel Foucault : éthique et courage de la vérité (1980-1984)*, Paris, Vrin, 2013.

Luxon N., *Crisis of Authority. Politics, Trust, and Truth-Telling in Freud and Foucault*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Macherey P., *De Canguilhem à Foucault : la force des normes*, Paris, La fabrique éditions, 2009.

— *Le sujet des normes*, Paris, Éd. Amsterdam, 2014.

Mandosio J-M., *Longévité d'une imposture. Michel Foucault*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010.

Maniglier P. (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Puf, 2011.

Maniglier P., Zabunyan D., *Foucault va au cinéma*, Montrouge, Bayard, 2011.

McGushin E., *Foucault's Askēsis. An Introduction to the Philosophical Life*, Evanston, Northwestern University Press, 2007.

Mc Laren M., *Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity*, University of New York Press, 2002

Michel Foucault, Cahier n. 95, Paris, L'Herne, 2011.

Michel Foucault philosophe, Rencontre internationale – Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989.

Moreau P-F. (éd.), *Lectures de Michel Foucault (Vol. 3 - Sur les Dits et écrits)*, Lyon, ENS Éditions, 2003.

Natoli S., *La verità in gioco. Scritti su Foucault*, Milano, Feltrinelli, 2005.

O'Farrel C., (éd.), *Foucault and the Legacy*, Brisbane, Quennsland University of Technology, 1997.

Oulc'hen H. (éd.), *Usages de Foucault*, Paris, Puf, 2014.

Paltrinieri L., *L'expérience du concept*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

Pandolfi A., *Tre studi su Foucault*, Napoli, Terzo millennio, 2000.

Rabinow P. (éd.), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984.

Revel J., *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008.

— *Expériences de la pensée: Michel Foucault*, Paris, Bordas, 2005 ; nouvelle éd. : *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

— *Fare moltitudine*, Catanzaro, Rubbettino, 2004.

— *Foucault avec Merleau-Ponty. Ontologie politique, présentisme et histoire*, Paris, Vrin, 2015.

— *Foucault, le parole e i poteri*, Roma, manifesto libri, 1996.

— *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2009.

— *Michel Foucault, un'ontologia dell'attualità*, Catanzaro, Rubbettino, 2003.

Ribeiro R. J. (éd)., *Recordar Foucault*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

Sabot Ph., *Le même et l'ordre : Michel Foucault et le savoir à l'âge classique*, Lyon, ENS Editions, 2015.

— *Lire* Les mots et les choses *de Michel Foucault*, Paris, Puf, 2006 [2014].

— *Philosophie et littérature : approches et enjeux d'une question*, Paris, Puf, 2002.

Sato Y., *Pouvoir et résistance. Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Schapiro G., *Archaeologies of vision: Foucault and Nietzsche on seeing and saying*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Sforzini A., *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, Puf, 2014.

Tazzioli M., *Politiche della verità. Michel Foucault e il neoliberalismo*, Verona, Ombre Corte, 2011.

Terrel J., *Politiques de Foucault*, Paris, Puf, 2010.

Trombadori D. (éd.), *Colloqui con Foucault: pensieri, opere, omissioni dell'ultimo "maître à penser"*, Roma, Castelvecchi, 1999.

Uhlmann A., *Foucault and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Veyne P., *Comment on écrit l'histoire* ; suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.

Veyne P., *Foucault, sa pensée, sa personne,* Paris, Albin Michel, 2008.

6.2 Articles et chapitres de livres

Adorno P., « Événement et origine dans *Histoire de la folie* », in D. Lorenzini, et A. Sforzini (éd.), *Un demi-siècle d'*Histoire de la folie, *op. cit*., p. 89-102.

Ayouch T., « Foucault pour la psychanalyse : vérité, véridiction, pratiques de soi », in L. Laufer, A. Squverer (éd.), *Foucault et la psychanalyse : quelques questions analytiques à Michel Foucault*, Paris, Hermann, 2015, p. 97-121.

Brindisi G., « Il "bisogno di confessione" nei sistemi giuridici moderni. Su alcuni inediti di Michel Foucault », *Kainos*, Annuario 5, 2010, p. 119-139 (www.kainos.it/numero9/ricerc...).

— « Edipo re: una lettura politica e giuridica », *Annali 2011-2012*, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, vol. II, t. II, p. 403-457.

— « Potere, diritto e verità nel pensiero di Michel Foucault », in A. Pirni (éd.), *Verità del potere, potere della verità*, Pisa, ETS, 2012, p. 229-238.

Butler J., « Foucault and the paradox of bodily inscription », *The Journal of Philosophy,* novembre 1989, vol. 86, n° 11, p. 601-607.

— « Reconsidérer "les corps et les plaisirs" », trad. fr. N. Ferron et C. Gribomont, *Incidence*, 2008-2009, n° 4-5, p. 91-102.

— « Retour sur les corps et le pouvoir », trad. fr. N. Ferron et C. Gribomont, *Incidence*, 2008-2009, n° 4-5, p. 103-116.

Chiesa L., « La lucida sragione. Artaud e Foucault », *aut aut*, n° 285-286, maggio-agosto 1998, p. 211-252.

Cremonesi L., « La tragédie d'Œdipe dans l'œuvre de Michel Foucault », in A. I. Davidson et F. Gros (éd.), *Foucault. Nouveaux déploiements*, Cahiers Parisiens, The University of Chicago Center in Paris, 1, 2005, p. 275-294.

— « L'*Edipo re* e lo *Ione*. Foucault lettore della tragedia greca », dans L. Bernini (éd.), *Michel Foucault, gli antichi e i moderni. Parrhesìa, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, Pisa, ETS, 2011, p. 13-45.

Cutrofello A., « Foucault on tragedy », *Philosophy & Social Criticism*, vol. 31, n° 5-6, September 2005, p. 573-584.

Davidson A.I., « La fin de l'herméneutique de soi », trad. D. Lorenzini, in D. Lorenzini, A. Revel et A. Sforzini (éd.), *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*, *op. cit.*, p. 67-76.

— (éd.) « Michel Foucault e la storia della sessualità », *aut aut*, n° 331, 2006, p. 3-84.

Davidson S., « Michel Foucault. Cérémonie, Théâtre, et Politique au XVIIe siècle », in A. Renaud (éd.) *Acta I: Proceedings of the Fourth Annual Conference on XVIIth Century French Literature*, Minneapolis, University of Minnesota, 1972, p. 22-23.

Dreyfus H., Rabinow P., « Habermas et Foucault. Qu'est-ce que l'âge de l'homme? », *Critique*, t. XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, p. 857-872.

Ewald F., « Anatomie et corps politique », *Critique*, t. XXXI, n° 343, décembre 1975, p. 1228-1265.

Fontana A., « Il paradosso del filosofo », *aut aut*, n° 323, settembre-ottobre 2004, p. 87-96

Gomes Nalli M.A., « Édipo foucaultiano », *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2), novembre 2000, p. 109-128.

Gori R., « De quoi Œdipe est-il le nom ? », *Cliniques méditerranéennes*, 1/2010, n° 81, p. 149-166.

Gros F., « Le *Foucault* de Deleuze : une fiction métaphysique », *Philosophie*, n° 47, septembre 1995, p. 53-63.

— « Sujet moral et soi éthique chez Foucault », *Archives de Philosophie*, vol. 65, n° 2, 2002, p. 229-237.

— « Verità, soggettività e filosofia nell'ultimo Foucault », in M. Galzigna (éd.), *Foucault, oggi*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 293-302.

— « Foucault et la leçon kantienne des Lumières », *Lumières*, n° 8, 2006, p. 159-167.

— « Sur l'oeuvre de Foucault des dernières années (à partir de 1980) », *Chimères*, 24 avril 2008, <http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=node/179>.

— « Foucault e la verità cinica », *Iride. Filosofia e discussione pubblica*, vol. 25, n° 66, 2012, p. 289-298.

— « Y a-t-il un sujet biopolitique ? », *Nóema*, vol. 4, n° 1, 2013, p. 31-42.

Gros F, Lorenzini D., Revel A. et Sforzini A. (éd.), « Les néolibéralismes de Michel Foucault », *Raisons politiques*, n° 52, 2013, p. 5-107.

Grossman E., « Qu'est-ce qu'une archive (Beckett, Foucault) », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui,* Vol. 17, Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett : Colloque de Cerisy, 2006.

Guest M., « Beckett and Foucault: Some Affinities », *Central Japan English Studies*, English Literary Society of Japan, Chubu, vol. 15, 1996, p. 55-68.

Habermas J., « Une flèche dans le cœur du temps présent », *Critique*, t. XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, p. 794-799.

Huesca R., « Michel Foucault et les coréographes français », *Le portique*, 13-14, 2004 : « Foucault : usages et actualités », https://leportique.revues.org/632.

Irving A., « Waiting for Foucault: Social Work and the Multitudinous Truth(s) of Life », in A. S. Chambon, A. Irving, L. Epstein (éd.), *Reading Foucault for social work*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 27-50.

Isemberg B., « Habermas on Foucault: Critical Remarks », *Acta sociologica*, 34, 1991, p. 299-308.

Keck F., Legrand S., « Les épreuves de la psychiatrie », in *Foucault au Collège de France : un itinéraire*, G. le Blanc, J. Terrel (éd.), Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 59-99.

Laufer L., « À propos d'Herculine Barbin : "le vrai sexe" » *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2010, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=26

Macherey P., — « A production of subjectivity », *Yale French Studies*, n° 88, 1995, p. 42-52.

— « Aux sources de l'*Histoire de la folie* : une rectification et ses limites », *Critique*, t. XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, p. 753-774.

— « Foucault avec Deleuze. Le retour éternel du vrai », *Revue de synthèse*, n° 2, avril-juin 1987, p. 277-285.

— « Foucault lecteur de Roussel », in *À quoi pense la littérature*, Puf, Paris 1990, p. 177-191.

— « Présentation », in M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 [« Folio », 1992], p. I-XXX.

Melandri E., « Michel Foucault, l'epistemologia delle scienze umane », *Lingua e stile*, aprile 1967, p. 75-96.

— « Note in margine all'episteme di Foucault », *Lingua e stile*, aprile 1970, p. 145-156.

Negri A., « Sul metodo della critica della politica », *aut aut*, n° 167-168, septembre-décembre 1978, p. 197-212.

— « Quando e come ho letto Foucault », *UniNomade 2.0*, 21-11-2010, trad. fr. J. Revel, in *Michel Foucault*, Cahier n. 95, Paris, L'Herne, 2011, p. 199-205.

Remaud O., « Éthique et politique : Foucault et Spinoza », in *Lectures de Michel Foucault (Vol. 2 – Foucault et la philosophie)*, E. da Silva (éd.), ENS Éditions, Lyon 2003, p. 39-58.

Revel Jacques, « Foucault et les historiens » [propos recuiellis par R. Bellour], *Le Magazine littéraire*, juin 1975, n° 101, p. 10-13 ; réédité in Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, P. Artières, J.-F. Bert, P. Lascoumes, P. Michon, L. Paltrinieri, J. Revel et J.-C. Zancarini (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen/IMEC éd., 2010, p. 83-97.

Revel Judith, « Foucault lecteur de Deleuze: de l'écart à la différence », *Critique*, n° 591-592, 1996, p. 727-735.

— « I limiti di un pensiero del limite », *Aperture*, n° 2, Roma, 1997.

— « Michel Foucault e la letteratura: storia di una scomparsa », in *Archivio Foucault 1*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 13-24.

— « Promenades, petits excursus et régimes d'historicité », in D. Lorenzini, A. Revel et A. Sforzini (éd.), *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*, *op. cit.*, p. 161-175.

Sabot Ph., « Foucault, Deleuze et le simulacres », http://philippesabot.over-blog.com/article-foucault-deleuze-et-les-simulacres-96220210.html

— « La littérature aux confins du savoir », in *Lectures de Michel Foucault. Sur les* Dits et écrits, vol. 3, P.-F. Moreau (éd.), Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 22-23.

— « Sujet, pouvoir et normes. De Foucault à Butler », in É. Jolly et Ph. Sabot (éd.), *Michel Foucault. À l'épreuve du pouvoir*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 59-74.

— « De l'existence aux sciences humaines. Phénoménologie et archéologie chez Michel Foucault » (1954-1969), in *Michel Foucault, un héritage critique*, J.-F. Bert et J. Lamy (éd.), Paris, CNRS éditions, 2014, p. 39-58.

Salvatore J., « Foucault's Discursive Theory in *Waiting for Godot* », *Young Scholars in Writing: Undergraduate Research in Writing and Rhetoric*, vol. 2, Fall 2004, p. 38-45.

Sbriccoli M., « La storia, il diritto, la prigione. Appunti per una discussione sull'opera di Michel Foucault », *La questione criminale*, III, 3, 1977, p. 407-423 ; trad. J. Revel, « L'histoire, le droit, la prison. Notes pour une discussion sur l'œuvre de Michel Foucault », in Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, *op. cit.*, p. 321-349.

Senellart M., « Michel Foucault: "gouvernamentalité" et raison d'État », in *La pensée politique. Situations de la démocratie*, M. Gauchet, P. Manent et P. Rosanvallon (éd.), Seuil-Gallimard, Paris 1993, p. 276-303.

— « La critique de la raison gouvernementale », in *Foucault au Collège de France. Un itinéraire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 131-147.

— « Michel Foucault : une autre histoire du christianisme ? », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, hors-série n° 7, 2013, <http://cem.revues.org/12872>.

Sforzini A., « Dramatiques de la vérité. La *parrêsia* à travers la tragédie attique », in D. Lorenzini, A. Revel et A. Sforzini (éd.), *Michel Foucault : éthique et courage de la vérité (1980-1984)*, *op. cit.*, p. 139-160.

— « La présence du théâtre dans *Histoire de la folie* », in D. Lorenzini et A. Sforzini (éd.), *Un demi-siècle d'*Histoire de la folie, *op. cit.*, p. 55-74.

— « L'œuvre en quête de l'auteur. Michel Foucault et les enjeux de la critique », in B. Petey-Girard et M.-E. Plagnol (éd.), *Première œuvre, dernière œuvre : écarts d'une écriture*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 91-111.

— « Michel Foucault entre histoire et fiction », in *Imagination et Histoire : enjeux contemporains*, M. Devigne, M. Martinat, P. Mounier et M. Panter (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 29-38.

Taylor Ch., « Foucault on Freedom and Truth », *Political Theory*, vol. 12, n° 2, 1984, p. 152-183.

Vegetti M., « Foucault et les Anciens », *Critique*, t. XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, p. 925-932.

Veyne P., « Le dernier Foucault et sa morale », *Critique*, t. XLII, n° 471-472, août-septembre 1986, p. 933-941.

— « L'archéologue sceptique », in D. Eribon (éd.), *L'infréquentable Michel Foucault*, Paris, EPEL, 2001, p. 19-59.

Walzer A.E., « Parrēsia, Foucault, and the Classical Rhetorical Tradition », *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 43, n° 1, 2013, p. 1-21.

White H., « Power and the word », *Canto*, vol. 2, 1978, p. 164-172 ; trad. A. Revel, « Le pouvoir et la parole », in Surveiller et punir *de Michel Foucault. Regards critiques 1975-1979*, *op. cit.*, p. 281-296.

Wolff F., « Eros et logos. À propos de Foucault et Platon », *Revue de philosophie ancienne*, vol. 7, n° 1, 1989, p. 47-78.

— « Foucault, l'ordre du discours et la vérité », *Cahiers philosophiques*, hors série, 2006, p. 73-93.

Zancarini-Fournel M., « La question immigrée après 68 », *Plein Droit*, n° 53-54, mars 2002, http://www.gisti.org/doc/plein-droit/53-54/question.html

7. TEXTES CRITIQUES SUR LE THÉÂTRE

7.1 Ouvrages

Adnès A., *Shakespeare et la folie. Étude médico-psychologique*, Paris, Maloine, 1935.

Antoine A., *Mes souvenirs sur le théâtre libre*, Paris, Fayard, 1921.

Arnod P., *Le théâtre japonais : nô, kabuki, shimpa, shingeki*, Paris, L'Arche, 1957.

Artioli U., Bartoli F., *Teatro e corpo glorioso : saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Badiou A., *Éloge du théâtre*, avec N. Truong, Paris, Flammarion, 2013.

— *Rapsodie pour le théâtre : court traité philosophique*, Paris, Impr. nationale, 1990 ; nouvelle éd. : Paris, Puf, 2014.

Baty G., Chavance R., *Vie de l'art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932.

Biesenbach K. (éd.), *Marina Abramović : the artist is present*, New York, Museum of Modern Art, 2010.

Carlson M., *Performance: A Critical Introduction*, London-New York, Routledge, 1996.

– *Performing bodies in pain: medieval and post-modern martyrs, mystics, and artists*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Clauss J.J., Johnston S. I. (éd.), *Medea*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 297-323.

Cavell S., *Le déni de savoir : dans six pièces de Shakespeare*, trad. J.P. Marquelot, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

— *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie,* trad. S. Laugier et N. Balso, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

Chabanne J.C. (éd.), *Le comique*, Paris, Gallimard, 2002.

Chevallier J.-F., *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2015.

Croally N.T., *Euripidean Polemic:* The Trojan Women *and the function of tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Cull L. (éd.), *Deleuze and performance*, Edinburgh, Edinburgh University press, 2009

— *Theatres of immanence : Deleuze and the ethics of performance*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Curi U., Treu M. (éd.), *L'enigma di Edipo*, Padova, Il Poligrafo, 1997.

D'Angeli C., Paduano G., *Il comico*, Bologna, il Mulino, 1999.

Davis T. C. (éd.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Delcourt M., *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris-Liège, E. Droz, 1944.

Dobrov G.W. (éd.), *The City as Comedy*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press 1997.

Duchemin J., *L'*Agôn *dans la Tragédie Grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1945.

Dumoulié C., *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.

— *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, Puf, 1992.

Ehrenberg V., *Sophocles and Pericles*, Oxford, B. Blackwell, 1954.

— *The People of Aristophanes : a Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, B. Blackwell, 1943.

Finnegan R., *Women in Aristophanes*, Amsterdam, Hakkert, 1995.

Fischer-Lichte E., *Estetica del performativo*, Roma, Carocci editore, 2014.

— *Performativität: eine Einführung*, Bielefeld, Transcript, 2011.

Fusini N., *Di vita si muore: lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010, p. 271-350.

Goossens R., *Euripide et Athènes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.

Gordon R. B., *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Hiscock A., Hopkins L. (éd.), King Lear *: a critical guide*, London-New York, Continuum, 2011.

Honig B., *Antigone, interrupted*, New York, Cambridge University Press, 2013.

Jay-Robert G., *L'invention comique : enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.

Jude I., *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie : la méthode de dramatisation*, Mons, Les Éditions Sils Maria, 2013.

Knight W., *The Wheel of Fire*, London, Methuen & Co. Ltd., 1949.

Knox B., *Oedipus at Thebes*, New Haven and London, Yale University Press, 1957.

Lane R. (éd.), *Beckett and philosophy*, Basingstoke, Palgrave, 2002.

Lemonnier-Texier D., Winter G. (éd.), *Lectures du* Roi Lear *de William Shakespeare*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Lloyd M., *The* Agôn *in Euripides*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992.

Loraux N., *La cité divisée*, Paris, Payot, 1997.

Marienstras R. (éd.), *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012.

McClure L., *Spoken Like a Woman*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Meier C., *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. M. Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Nikki Cesare-Bartnicki T., *The Aestheticization of Reality: Postmodern Music, Art, and Performance*, Diss. Performance Studies/New York University, Ann Arbor: UMI, 2008.

Pater W., *Appreciations*, London-New York, Macmillan and Co, 1889.

Pavis P., *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014.

– *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980 ; éd. revue et corrigée : Paris, A. Colin, 2002.

Serra G., *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia, Marsilio, 1994.

Silk M.S., *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Steiner G., *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.

Susanetti D., *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma, Carocci, 2011.

— *Euripide*, Roma, Carocci, 2007.

Taaffe L. K., *Aristophanes and Women*, London-New York, Routledge, 1993.

Thiercy P., *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

Truong N., *Projet luciole*, Paris, Venenum éditions / Théâtre, 2014.

Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Vernant J.P., Vidal-Naquet P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972 ; nouvelle éd. Paris, La Découverte, 1986.

— *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, La Découverte, 1986.

— *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Éd. Complexe, 2006.

Vidal-Naquet P., *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Ward F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, Hanover (N.H.), Dartmouth College Press, 2012.

Westcott J., *When Marina Abramović dies : a biography*, Cambridge (Mass.), MIT press, 2010.

Wiles D., *Tragedy in Athens : Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Winkler J.J., Zeitlin F.I. (éd.), *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

7.2 Articles et chapitres de livres

Abramović M., « PURE RAW Performance, Pedagogy, and (Re)presentation », PAJ 82 (*Performing Arts Journal*), 2006, p. 29-50.

Alpers P., « King Lear and the Theory of Sight Pattern », in K. Brower, R. Poirier (éd.), *In Defense of Reading*, New York, Dutton, 1963, p. 133-152.

Calame C., « Démasquer par la masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, 206, 1989, p. 357-376.

Cascetta A., « La sfida del corpo », *Comunicazioni sociali*, 3-4, anno II, luglio-dicembre 1980, p. 80-136.

De Romilly J., « L'assemblée du peuple dans l'*Oreste* d'Euripide », in Id. *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 143-157.

Diano C., « Edipo figlio della Tyche », *Dioniso*, 15, 1952, p. 56-89.

Doods E. R., « On Misunderstanding the *Oedipus Rex* », in *G&R*, 13, 1966, p. 37-49.

Duchemin J., « Les origines populaires et paysannes de l'*agôn* tragique », *Dioniso* 43, 247-276, 1969.

Fontana A., « La scena », in *Storia d'Italia*, vol. 1 – *I caratteri originari*, Torino, Einaudi, 1972, p. 794-862.

Gigante M., « Dalla parte di Edipo. Lettura dell'Edipo re », *Studi classici e orientali*, 37, 1987, p. 61-96.

Jay-Robert G., « Le rôle de la femme dans *Lysistrata*, les *Thesmophories* et l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, ou les femmes et la création théâtrale », *Euphrosyne*, 34, 2006, p. 35-50.

Knight W., « *King Lear* and the Comedy of the Grotesque », in *The Wheel of Fire*, London, Methuen & Co. Ltd., 1949, p. 160-176.

Loraux N., « Aristophane et les femmes d'Athènes : réalité, fiction, théâtre », *Metis*, 6, 1991, p. 119-130.

— « Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre », in O. Reverdin et B. Grange (éd.), *Aristophane*, *Entretiens sur l'Antiquité classique*, t. XXXVIII [Vandœuvres-Genève, août 1991], Genève, Fondation Hardt, 1993, p. 203-244.

McDonald M., « Medea as Politician and Diva », in J.J. Clauss, S. I. Johnston (éd.), *Medea*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 297-323.

Mossman J. M., « Women's Speech in Greek Tragedy : The case of Clytemnestra and Electra in Euripides' *Electra* », *The Classical Quarterly*, vol. 51, n° 2, 2001, p. 374-384.

Stehle E., « The Body and its Representation in Aristophanes' Thesmophoriazousai : where does the Costume End ? », *American Journal of Philology*, vol. 123, 3, 2002, p. 369-403.

Stella M., « Edipo o la verifca dei poteri », in Sofocle, *Edipo re*, trad. M. Stella, Roma, Carocci, 2010, p. 9-40.

Vegetti M., « Forme di sapere nell'Edipo re », in U. Curi, M. Treu (éd.), *L'enigma di Edipo*, Padova, Il Poligrafo, 1997, p. 57-70.

Vernant J.P., « Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », in *Échanges et communications, Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Paris, Mouton, 1970, tome II, p. 1253-1279.

— « Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *Le temps de la réflexion*, II, 1981, p. 235-255.

Wilson J.D., « Introduction », in *King Richard II*, *The Works of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939 [1961], p. XXX-XXXIV.

Zeitlin F.I., « Playing the Other », in *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, J.J. Winkler and F.I. Zeitlin (éd.), Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 63-96.

8. AUTRES TEXTES UTILISÉS

Les mille et une nuits, trad. J. E. Bencheikh, A. Miquel, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2005-2006.

Agamben G., *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. M. Raiola, Paris, Seuil, 1997.

Alfieri F., *Nella camera degli sposi. Tomás Sánchez, il matrimonio, la sessualità (secoli XVI-XVII)*, Bologne, Il Mulino, 2010.

Anzieu D., « Œdipe avant le complexe ou l'interprétation psychanalytique des mythes », *Les temps modernes*, n° 245, 1966, p. 675-715.

Apostolidès J.M., *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éd. de Minuit, 1981.

Bénatouïl T., « Comment faire de la liberté avec les mots », in B. Cassin et C. Lévy (éd.), *Genèse de l'acte de parole*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 161-183.

Bercé Y.M., *Croquants et nu-pieds*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

Bergren A., « Language and the Female in Early Greek Thought », *Arethusa*, n° 16, p. 69-95.

Bettini M., Guidorizzi G., *Le mythe d'Œdipe*, trad. V. Jolivet, Paris, Belin, 2010

Beyssade J.-M., *Descartes au fil de l'ordre*, Paris, Puf, 2001.

Boileau J., *Histoire des flagellants : le bon et le mauvais usage de la flagellation parmi les chrétiens*, Montbonnot-Saint-Martin, J. Millon, 1986

Boureau A., *Le Simple corps du roi : l'impossible sacralité des souverains français, XV^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Éd. de Paris, 1988.

Bréhier E., *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, A. Picard, 1908 [2^e^ éd. Paris, Vrin, 1928].

Breton G., Pauwels L., *Possession, magie et sorcellerie*, Paris, R. Laffont, 1980.

Butler J., *Ces corps qui comptent*, trad. C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.

— *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, trad. C. Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2004.

— *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, trad. B. Matthieussent, Paris, L. Scheer, 2002.

— *Sujets du désir : réflexions hégéliennes en France au XX^e^ siècle*, trad. Ph. Sabot, Paris, Puf, 2011.

— *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

— « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in S. E. Case (éd.), *Performing Feminism : Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1990, p. 270-282.

Caillard M., « Recherches sur les soulèvements populaires en Basse-Normandie (1620-1640) et spécialement sur la révolte des Nu-pieds », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 3, 1963.

Calame C., *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

Cambiano G., *Le retour des Anciens*, trad. S. Milanezi, Paris, Belin, 1994.

Cassin B., *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995.

Cavell S., *Dire et vouloir dire*, trad. S. Laugier. C. Fournier, Paris, Les Éd. du Cerf, 2009.

Chandler J. K., Harootunian H. D., Davidson A. I. (éd.), *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Clastres P., *La société contre l'état : recherches d'anthropologie politique*, Paris, Éd. de Minuit, 1974.

Code d'instruction criminelle, Paris, Le Prieur, 1811.

Colli G., *Écrits sur Nietzsche*, trad. P. Farazzi, Paris, Éd. de l'Eclat, 1996.

Constâncio J., Mayer Branco M. J. (éd.), *Nietzsche on Instinct and Language*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2011.

Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G. (éd.), *Histoire du corps*, Paris, Éd. du Seuil, 2005.

Davidson A. I., Ginzburg C., « Il mestiere dello storico e la filosofia », *aut aut*, avril-juin 2008, p. 177-202.

De Liguori A., *Le conservateur des jeunes gens, ou Remèdes contre les tentations déshonnêtes*, Clermont-Ferrand, au bureau de la S. C. des livres de piété, 1835.

— *Praxis confessarii, ou Conduite du confesseur*, trad. F. Cattin, Lyon, Girard et Josserand, 1854.

Deslandes L., *De l'onanisme et des autres abus vénériens considérés dans leurs rapports avec la santé*, Paris, A. Lelarge, 1835.

Detienne M., *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1967 ; nouvelle éd. Paris, Librairie Générale Française, 2006.

Didi-Huberman G., *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982 [2012].

— « Le cynisme iconographique », *Études françaises*, 21,1, 1985, p. 69-82.

Doussin-Dubreuil J.L., *Lettres sur le danger de l'onanisme*, Paris, Moreau, 1806.

— *Des égarements secrets, ou de l'Onanisme chez les personnes du sexe*, Paris, Audin, 1828.

— *Nouveau manuel sur les dangers de l'onanisme*, nouvelle éd. revue, corrigée et augmentée par J. Morin, Paris, Roret, 1839.

Dr. Rozier, *Des habitudes secrètes ou des maladies produites par l'onanisme chez les femmes*, Paris, Peytieux, 1830 [3e éd.].

Dubarry A., *Les déséquilibrés de l'amour. Les flagellants*, Paris, Chamuel, 1906.

Delumeau J., *La peur en Occident : XIV-XVIII^e siècles, une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.

Dumézil G., *Jupiter, Mars, Quirinus. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*, Paris, Gallimard, 1941.

— *Mythe et Épopée*, t. I, « L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens », Paris, Gallimard, 1968.

« Expertise psychiatrique et justice », *Actes. Cahiers d'action juridique*, 5/6, décembre 1974-janvier 1975, p. 38-39.

Fontana A., *Il vizio occulto*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1989.

Fest J., *Hitler*, 2 tomes, trad. G. Fritsch-Estrangin, Paris, Gallimard, 1973.

— *Les derniers jours de Hitler*, trad. F. Straschitz, Paris, Perrin, 2002.

Foisil M., *La révolte des Nu-Pieds et les révoltes normandes de 1639*, Paris, Puf, 1970.

Friedländer S. (éd.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1992.

Gaudemet J., *Les institutions de l'Antiquité*, Paris, Éd. Montchrestien, 1972.

Gernet L., *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, p. 415-430.

— *Droit et institutions en Grèce antique*, Paris, Flammarion, 1982.

— « Les origines de la philosophie », *Bulletin de l'Enseignement public du Maroc*, n° CLXXXIII, 1945, p. 1-12.

— « Le temps dans les formes archaïques du droit », *Journal de psychologie*, t. LIII, juillet-septembre 1956, p. 379-406.

— « Mariage des tyrans », in *Éventail de l'histoire vivante. Hommage à Lucien Febvre*, F. Braudel (éd.), Paris, Colin, 1953, p. 41-53.

— *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris, Ernest Leroux, 1917 [deuxième éd. Paris, Albin Michel, 2001].

Giesey R. E., *Le Roi ne meurt jamais : les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, trad. D. Ebnöther, Paris, Flammarion, 1987.

Gauchet M., « Des deux corps du roi au pouvoir sans corps. Christianisme et politique », in *Le Débat*, n° 14, juillet-août 1981, p. 133-157, et n° 15, septembre-octobre 1981, p. 147-168.

Gentile E., *Fascismo : storia e interpretazione*, Roma, Laterza, 2002.

— *La religion fasciste : la sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, tr. J. Gayrard, Paris, Perrin, 2002.

Ginzburg C., « Aristote et l'histoire, encore une fois », in *Rapports de force : histoire, rhétorique, preuve*, trad. J.-P. Bardos, Paris, Seuil/Gallimard, 2003, p. 43-56.

— *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

— *Le fromage et les vers*, trad. M. Aymard, Paris, Flammarion, 1980.

— *Le juge et l'historien : considérations en marge du procès Sofri*, trad. M. Bouzaher, A. Fiorato, J.-L. Fournel (et al.), Lagrasse, Verdier, 1997.

— *Le sabbat des sorcières*, trad. M. Aymard, Paris, Gallimard, 1992.

— « Montrer et citer : la vérité de l'histoire », *Le Débat*, n° 56, septembre-octobre 1989.

— « Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà », *Quaderni storici*, n° 80, 1992, p. 520–548, repris dans *Le fil et les traces*, *op. cit*., p. 305-334 [titre français : « *Unus testis*. L'extermination des Juifs et le principe de réalité »].

Girard R., *La violence et le sacré*, Paris, B. Grasset, 1972.

Glotz G., *L'ordalie dans la Grèce primitive*, Paris, A. Fontemoing, 1904.

— *Études sociales et juridiques sur l'Antiquité grecque*, Paris, Hachette, 1906.

Gori P., Stellino P. (éd.), *Teorie e pratiche della verità in Nietzsche*, Pisa, ETS, 2011.

Goulet-Cazé M.-O., *L'ascèse cynique*, Paris, Vrin, 1986.

Hadot P., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1981.

Héritier-Augé F., « L'inceste dans les textes de la Grèce classique et post-classique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 9-10, 1994, p. 99-115.

Iconographie photographique de la Salpêtrière (service de M. Charcot), D. M. Bourneville, P. Regnard (éd.), Paris, aux bureaux du "Progrès médical", 1876-1880.

Jugnon A., *Nietzsche et Simondon : le théâtre du vivant*, Paris, Dittmar, 2010.

Julius N. H., *Leçons sur les prisons*, trad. H. Lagarmitte, Paris, Chez F. G. Levrault, 1831.

Kershaw I., *Le mythe Hitler : image et réalité sous le IIIe Reich*, tr. P. Chemla, Paris, Flammarion, 2006.

Le Blanc G., *Canguilhem et les normes*, Paris, Puf, 1998.

Leiris M., *Roussel l'ingénu*, Montpellier, Fata Morgana, 1987 ; nouvelle éd. *Roussel & Co*, Montpellier-Paris, Fata Morgana-Fayard, 1998.

Leriche P.-A., *Études sur les possessions en général et sur celle de Loudun en particulier,* Paris, H. Plon, 1859.

Le Roy Ladurie E., « Madeleine Foisil, La révolte des Nu-pieds et les révoltes normandes de 1639 », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 3, 1973, p. 795 – 799.

Levack B. P. (éd.), T*he Oxford handbook of witchcraft in early modern Europe and colonial America*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Lévèque P., *Colère, sexe, rire. Le Japon des mythes anciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

Lorenzini D., Revel A., *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Rennes, PUR, 2012.

Luzzatto S., *Le corps du Duce*, Paris, Gallimard, 2014.

Mandrou R. (éd.), *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1979.

Marin L., *Le portrait du roi*, Paris, Éd. de Minuit, 1981.

Melloni A., *Quel che resta di Dio. Un discorso storico sulle forme della vita cristiana*, Torino, Einaudi, 2013.

Michelet J., *La sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Momigliano A., « La libertà di parola nel mondo antico », *Rivista storica Italiana*, 83, 1971, p. 499-524.

— « The Rhetoric of History and the History of Rhetoric: On Hayden White's Tropes », in Id., *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1984, p. 49-59.

Moulinier L., *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs, d'Homère à Aristote*, Paris, C. Klincksieck, 1952.

Muchembled R. (éd.), *La sorcière au village : XV-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1979.

Nancy J.-L., *De l'âme*, in *Corpus*, Paris, Éd. Métailié, 2000.

Natoli S., *Nietzsche e il teatro della filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2011.

Nitz W., *Führer und Duce : politische Machtinszenierungen im nationalsozialistischen Deutschland und im faschistischen Italien*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2013.

Onania or the Heinous Sin of Self-Pollution and All its Frightful Consequences in Both Sexes Considered, London, vers 1710.

Pirni A. (éd.), *Verità del potere, potere della verità*, Pisa, ETS, 2012.

Perron R., Perron-Borelli M., *Le complexe d'Œdipe*, Paris, Puf, 1994.

Prosperi A., *I tribunali della coscienza : inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.

Roudinesco E., « Préface », in S. Leclaire, *Œdipe à Vincennes*, Paris, Fayard, 1999, p. 7-15.

Saint Bonaventure, *Vie de saint François d'Assise*, trad. D. Vorreux, Paris, Éditions franciscaines, 1951.

Sánchez T., *Disputationes de sancto matrimonii Sacramento libri decem*, Gènes et Madrid, 1602-1605 ; rééd. Venise, 1612.

Scarpat G., *Parrhesia. Storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, Brescia, Paideia, 1964 ; nouvelle éd. *Parrhesia greca, Parrhesia cristiana*, Brescia, Paideia, 2001.

Snell B., *La découverte de l'esprit*, *La genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, trad. M. Charrière et P. Escaig, Combas, l'Éclat, 1997.

Sibertin-Blanc G., *Deleuze et l'*Anti-Œdipe, Paris, Puf, 2010.

Sollers Ph., « Logique de la fiction », *Tel quel*, n° 15, automne 1963, p. 3-29.

Tamburini T., *Methodus expeditae confessionis, tum pro confessariis, tum pro poenitentibus*, Rome, sumptibus J. Casoni, 1650.

Untersteiner M., *Les sophistes*, 2 tomes, trad. A. Tordesillas, Paris, Vrin, 1993.

Vernant J.-P., « Corps obscur, corps éclatant », *Le temps de la réflexion*, VII, 1986, p. 19-45.

Vattimo G., *Il Soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1974.

Xiphilin J., *Dio's Roman History*, trad. E. Cary, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press-W. Heinemann, « The Loeb Classical Library », t. IX, 1927.

Zourabichvili F., *Deleuze : une philosophie de l'événement*, Paris, Puf, 1994.

ANNEXE

Foucault va au théâtre[1]

Le collectif F71

La théâtralité des textes foucaldiens n'a pas échappé aux femmes et aux hommes de théâtre : réalisateurs/réalisatrices, acteurs et actrices, artistes scéniques. Dans un mouvement de reprise et de réélaboration théâtrales des questionnements philosophiques – une vague très actuelle de mise en dialogue du théâtre et de la philosophie[2] –, Foucault aussi est plusieurs fois monté « sur les planches ». En 2004, le Festival d'automne rend hommage au philosophe pour les 20 ans de sa mort ; le metteur en scène Jean Jourdheuil ouvre le festival avec la pièce *Michel Foucault, choses dites, choses vues* : un monologue au décor minimaliste, construit avec des bribes des livres, des cours et des discours foucaldiens et accompagné par un *glassharmonica*[3]. En 2010, c'est à Michel Richard de faire revivre au Festival d'Avignon le rire et la parole de Michel Foucault. Jouant sur l'identification possible avec le philosophe (depuis l'ouverture de la pièce : « Je suis Michel »…), il présente *L'Artiste et le Dire-vrai*[4], une adaptation du *Courage de*

---

[1] Je paraphrase ici le titre de l'ouvrage de P. Maniglier et D. Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, Montrouge, Bayard, 2011.

[2] Cf. par exemple le spectacle de Nicolas Truong, *Projet luciole*, présenté au Festival d'Avignon en 2013. Cette pièce de théâtre est ainsi décrite par son créateur et réalisateur : « Faire advenir des émotions de pensée. Donner corps aux idées. Esquisser un théâtre philosophique destiné à montrer les ressorts et la vivacité de la pensée critique. Telle est l'ambition du Projet Luciole. Alors qu'un certain cynisme désenchanté semble dominer notre époque, cette pièce cherche ainsi à faire entrevoir ce que seraient de nouvelles "Lumières" contemporaines, loin du catastrophisme ou de l'aquoibonisme dans lequel s'est enferrée une large partie du postmodernisme philosophique et politique » ; N. Truong, *Projet luciole*, Paris, Venenum éditions / Théâtre, 2014, p. 5. Cf. aussi A. Badiou A., *Éloge du théâtre*, avec N. Truong, Paris, Flammarion, 2013 ; *Rapsodie pour le théâtre : court traité philosophique*, Paris, Impr. nationale, 1990 ; nouvelle éd. : Paris, Puf, 2014.

[3] Sur le site de présentation du festival d'automne, édition 2004, on peut lire cette description de son propre spectacle de la part de Jean Jourdheuil : « Comment à partir des écrits, des essais et des interviews de Michel Foucault concevoir un spectacle ? Comment parvenir à identifier de manière intuitive quelques tours d'esprit récurrents de sa pensée dans ses divers registres d'écriture ? Que suppose, par exemple, le fait de considérer une société en la mesurant à l'aune de ce qu'elle exclut ? Comment un spectacle peut-il faire écho à l'art du questionnement auquel excellait Michel Foucault ? L'espace de la scène est-il à même d'accueillir son étude des espaces culturels (folie, médecine, prison, asile etc. …) ? Philosophe et historien Foucault fut bel et bien une exception intellectuelle : c'est cela qu'il faudrait faire apparaître. Ne pas se fier aux généralités. Ne pas décorer sous prétexte d'embellir. Imaginer dans l'ombre des Lumières et alors que l'opacité augmente un théâtre par delà les machines » ; http://www.festival-automne.com/edition-2004/jean-jourdheuil-michel-foucault-choses-dites-choses-vues

[4] Cf. http://www.lestroiscoups.com/article-l-artiste-et-le-dire-vrai-de-michel-richard-d-apres-le-courage-de-la-verite-

la vérité, se mouvant à la fois sur la théâtralité propre à ce discours foucaldien très spécifique qu'est un cours au Collège de France, la performance orale du Foucault Professeur, et sur la force d'une pensée qui montre sur scène toute son énergie vivante précisément lorsqu'elle aborde la question la plus philosophiquement et existentiellement dense : qu'implique le fait de dire le vrai ?

Mais il n'y a pas que des pièces ponctuelles qui reprennent et adaptent Foucault pour la scène. Depuis désormais dix ans, un collectif théâtral composé d'abord par cinq, puis par six comédiennes – le collectif Foucault 71[5] –, mène une entreprise cohérente et de grande envergure autour de et à travers les textes de Foucault. Quatre spectacles ont été réalisés jusque là : 1. une chronique de l'année 1971 (*Foucault 71*), explorant à travers des matériaux d'archive – conférences, articles, tracts, etc. – l'engagement politique des intellectuels français dans une année-clé[6], au cours de laquelle Foucault décide de militer plutôt que d'écrire ; 2. une pièce construite à l'aide des textes foucaldiens sur la prison (*La prison*), questionnant la forme carcérale dans notre société toute entière et utilisant un décor panoptique ; 3. une sorte d'« herbier » de vies minuscules, la résistance joyeuse et scénique des existences singulières se mettant en scène dans une pièce librement construite à partir du texte foucaldien de 1978, « La vie des hommes infâmes » (*Qui suis-je, maintenant*) ; 4. une adaptation de la conférence radiophonique de 1966, *Le corps utopique*, transformant la parole très littéraire de Foucault sur

---

de-michel-foucault-critique-de-fabrice-chene-off-du-fest

[5] Les fondatrices du collectif F 71 ont été Sabrina Baldassarra, Stéphanie Farison, Emmanuelle Lafon, Sara Louis, Lucie Nicolas (co-directrices artistiques), et Thérèse Coriou (directrice de production). En 2012, Lucie Valon a rejoint la direction artistique du collectif, et Mélanie Autier en est devenue la chargée de production. Cf. le site du collectif : http://www.collectiff71.com/collectif.htm

[6] Le spectacle parcourt en particulier les luttes et la militance des intellectuels après l'affaire Djellali : « Le mercredi 27 octobre 1971, Ben Ali Djellali, quinze ans et demi, d'origine algérienne, est abattu d'une balle dans la nuque, à la suite d'une altercation, par le concierge de son immeuble, rue de la Goutte d'Or. Ce fait divers déclenche dans les semaines qui suivent une mobilisation inédite sur la situation des travailleurs immigrés. Plusieurs manifestations sont organisées pour dénoncer "le crime raciste" dont le jeune homme a été victime. L'organisation maoïste, le Secours Rouge du 18e arrondissement, décide de mener une enquête sur cet événement qui a eu lieu dans le plus grand quartier immigré parisien de l'époque. L'agence de presse Libération, dirigée par Maurice Clavel, rend compte, début novembre, de cette contre-enquête qui met en évidence que ce crime est l'œuvre de la campagne d'"intoxication raciste lancée par des forces politiques" [Bulletin APL Spécial n° 68 bis, jeudi 4 novembre 1971]. Michel Foucault décide, de son côté, de créer une commission d'enquête sur les conditions de vie dans le quartier. La Goutte d'Or devient, en quelques semaines, un nouveau lieu de luttes. Le philosophe Gilles Deleuze, les écrivains Jean Genet et Claude Mauriac participent notamment à ce comité Djellali qui tient des permanences dans la salle de patronage de l'église Saint-Bruno [cf. C. Mauriac C., *Le temps immobile*, t. 3, *Et comme l'espérance est violente*, Paris, Grasset, 1976.]. Jean-Paul Sartre se joint au groupe. Le but de la permanence est d'offrir une assistance juridique aux personnes et de les aider à remplir les différents formulaires administratifs. Cette mobilisation inédite dure plusieurs mois et rassemble les principaux intellectuels de l'après-68 ; elle donne naissance au Comité de défense de la vie et des droits des travailleurs immigrés (CDVDTI), qui sera à l'initiative des grandes manifestations contre la circulaire Fontanet au printemps 1973 » ; M. Zancarini-Fournel, « La question immigrée après 68 », *Plein Droit*, n° 53-54, mars 2002, http://www.gisti.org/doc/plein-droit/53-54/question.html.

le corps et l'utopie en une expérience réelle et corporelle partagée entre actrices et public (*Notre corps utopique*, qui connaît aussi une version pour enfants : *Notre petit corps utopique*).

Ce travail de dix ans de mise en scène de Foucault témoigne d'un amour profond pour la parole du philosophe, ainsi que d'une richesse théâtrale effective de sa passion militante pour les archives. Il m'est semblé alors particulièrement intéressant de rencontrer et d'interviewer l'une des membres fondatrices du collectif F71 : Stéphanie Farison. Je transcris ici ses réponses comme je les ai entendues, une après-midi de septembre dans un café parisien. Je n'ai pas retravaillé leur style oral, ni ressenti le besoin d'ajouter commentaires ou interprétations. Je voudrais les laisser parler pour elles-mêmes, comme s'il s'agissait de l'un des témoignages que Foucault aimait découvrir et réutiliser à son propre compte. On retrouvera dans les mots de Stéphanie d'un côté la description d'un parcours théâtral passionnant et engagé, qui est devenu pour ceux (celles) qui y ont travaillé une forme de vie, un « exercice ascétique de soi », et a donc donné un sens concret – l'un des sens possibles, un sens existentiellement vécu – aux analyses foucaldiennes sur les pratiques de construction de sa propre « subjectivité ». Mais on verra aussi la comédienne décrire, sous un angle évidemment théâtral, ce qui est à mon sens le cœur critique de la philosophie foucaldienne et sa puissance proprement « dramatique » – le centre de cette thèse : comme il n'y a pas de théâtre sans un mouvement de transformation, un questionnement ouvert des perspectives entre acteurs et spectateurs, ainsi il n'y a pas de pensée, pour Foucault, sans un déplacement qui se comprend parfaitement sous une lumière scénique, corporelle, théâtrale. C'est donc dans le désir de faire une expérience autre du monde que le discours de Foucault est à la fois réflexion et mise en scène : théâtre et philosophie.

Entretien avec Stéphanie Farison, comédienne, membre fondatrice du collectif Foucault 71

Comment avez-vous rencontré Foucault ?

Nous [les actrices du collectif F71] sommes toutes nées dans les années soixante-dix, entre 1971 et 1976-1977. À l'école, dans nos études de philosophie au lycée, ou même dans les classes préparatoires et à l'université, nous n'avons pas abordé Foucault, il n'était pas un auteur au programme. Je savais qu'il avait écrit un livre dont le titre était *Les mots et les choses*, mais je ne l'avais pas lu. J'ai lu Deleuze, mais je n'ai pas lu Foucault, je n'ai pas eu la curiosité d'aller

regarder ses textes ni quelque chose autour de lui. Je ne le connaissais pas. Et même *Les mots et les choses*, on m'avait invitée à le lire plutôt en littérature, non comme un ouvrage philosophique.

Or quand nous étions au JTN (Jeune théâtre national), nous avions fabriqué un comité de lecture, où on lisait des textes de théâtre, mais on préparait aussi des réponses à des « appels d'offre », à des propositions de participation à des festivals surtout. Un jour, par hasard, il se trouve que nous étions cinq filles à être réunies, et une proposition est tombée : on nous a demandé de participer à un festival à la Cartoucherie de Vincennes, qui avait pour thématique l'engagement politique. Nous nous sommes réunies, nous avons discuté et nous avons vu que nous étions toutes extrêmement intéressées par la parole qui passait par le medium radiophonique, le format des informations diffusées par la radio. On était toutes « radiophiles », pour ainsi dire. Et voilà, nous nous sommes dit que, si l'on devait travailler ensemble sur la question politique, on travaillerait sur la nature de l'information à la radio.

On avait lutté de façon assez intime au moment de la crise des intermittents en 2003, et on avait éprouvé que la forme de nos actions, notre militantisme n'était pas du tout relayé par la presse. Ça nous questionnait. Notre perception de l'information radio avait radicalement changé : on avait pris conscience qu'elle est souvent partielle et manipulée, filtrée, et l'on souhaitait travailler sur les questions que ce « pouvoir d'organisation » de l'information suscitait. Pourquoi, alors que tout le monde sait que l'information et les médias sont organisés, contrôlés, on prend leur discours comme « vrai » ?

On ainsi a commencé à écrire une pièce, mais notre proposition n'a pas été retenue pour le festival de la Cartoucherie. Et pourtant, au même moment, Philippe Artières nous a proposé de travailler sur Foucault. C'était en 2004, c'était l'anniversaire de sa mort. Il y avait quelque chose qui se passait au Festival d'automne, des hommages divers pour les vingt ans de la disparition du philosophe étaient au programme. Philippe avait été convié aux répétitions du dramaturge Jean Jourdheuil, qui préparait un spectacle dont le titre était : *Choses dites, choses vues* – un pot-pourri, un *melting-pot* de citations, issues de beaucoup de textes différents de Foucault, mises en scène. Philippe Artières avait déjà travaillé avec certaines d'entre nous, comédiennes du collectif, dans le cadre du JTN, et ce bouillonnement théâtral autour de Foucault l'a convaincu qu'il serait bien de faire quelque chose d'autre au théâtre à partir des archives foucaldiennes. Il a ainsi orienté notre discussion en nous proposant de travailler sur les dispositifs de *prise de parole* à travers les écrits foucaldiens. C'est comme ça qu'on a commencé à lire Michel Foucault : alors qu'on était en ébullition, en travail, qu'on cherchait des manières de créer de nouvelles formes de représentation autour du politique, Artières nous a dit : « Regardez du côté de Foucault ». Et

là, ça a été le choc ! On voulait travailler sur l'organisation du discours à la radio, et on tombe sur Foucault… Quoi de mieux ? Il a dégagé en nous un écho immédiat.

Aviez-vous déjà pensé travailler sur des textes philosophiques, ou cela a-t-il été le résultat direct d'un engagement politique, de cet intérêt pour les prises de parole publiques, radiophoniques en particulier ?

J'étais à l'époque en train de travailler sur Jacques Derrida, sur un texte qui s'appelle : *La vérité en peinture*[7]. Il ne nous était pas étranger de prendre des matériaux non-théâtraux et de les adapter à la scène, cette démarche-là était déjà en cours. De mon côté j'avais travaillé sur des philosophes ; Sarah Louis, une autre comédienne du collectif, avait porté sur la scène des entretiens de Bourdieu, par exemple. Mais Foucault, ce fut pour nous avant tout une rencontre politique. Nous ne cherchions pas un philosophe. Nous avons eu un accès direct à l'œuvre de Foucault : nous avons travaillé d'abord sur les entretiens, les interviews, les conférences – sur les textes recueillis dans *Dits et écrits* en particulier, en lisant ceux qui nous donnaient l'impression que Foucault nous adressait directement la parole, pour ainsi dire. C'étaient les dispositifs de prise de parole qui nous intéressaient, et nous avons donc travaillé d'abord sur les textes saisis dans des dispositifs de prise de parole *publique*, soit à la radio, soit dans les journaux.

Ce n'est qu'après, pour le deuxième spectacle [*La prison*], que nous avons lu *Surveiller et punir* et nous nous sommes dit qu'il serait important de construire quelque chose à partir de ça, à partir des analyses contenues dans ce livre. Comme nous ne sommes pas philosophes de formation, le fait de ramener le discours de Foucault à la philosophie comme discipline académique n'a pour nous aucun intérêt. C'est vrai, nous avons souvent fait appel à des philosophes pour nous aider à construire nos pièces, pour nous éclairer sur certains aspects. Pour le dernier spectacle en particulier, *Notre corps utopique*, nous avons eu besoin de réfléchir longuement à la question de l'utopie, qui nous paraissait très complexe et vague, ou encore nous avons demandé des explications philosophiques à propos des références de Foucault à Merleau-Ponty et à la phénoménologie. Sur cela, nous avions besoin d'aide. Mais après, tout ce qui a affaire à l'histoire de la philosophie, à la classification des concepts, aux filiations intellectuelles… Nous ne savons pas trop quoi en faire au théâtre.

[7] J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978. Le spectacle tiré de ce texte de Derrida a pour titre : *La vérité en pointure* (jeu de mots qui fait référence aux célèbres godillots abîmés et fatigués peints par Van Gogh et transformés en objets philosophiques par Heidegger), et est co-signé par S. Farison, G. Rannou et J. Rudent-Gili.

Comment avez-vous choisi les textes de Foucault sur lesquels vous souhaitiez travailler ?

Nous avons circonscrit d'abord notre champ d'étude à l'année 1971. C'est une année intéressante parce que Foucault s'engage dans plusieurs prises de parole publique, et il va jusqu'à affirmer qu'il ne publiera plus, qu'il veut substituer à l'activité de l'écriture la pratique politique militante. Il n'a pas tenu sa parole, évidement, et heureusement ! Or notre premier spectacle, issu de cette recherche chronologiquement bien déterminée (*Foucault 71*), a été joué aussi en prison : et donc, tout naturellement, nous avons commencé à lire *Surveiller et punir*. Faire un spectacle sur la prison nous a paru à ce moment tout à fait évident. Ce sont toujours des rencontres, des personnes ou des lieux qui font que nous nous documentons sur un sujet, que nous recherchons ce que Foucault a dit sur tel ou tel problème. Et quand nous jouons Foucault sur scène, c'est vrai que les articles, les conférences et les prises de parole publiques sont très opérantes : nous n'avons pas besoin de les adapter ou les retravailler.

Ensuite, nous avons voulu explorer un autre Foucault par rapport au militant. Nous nous sommes alors penchées sur des écrits plus clairement littéraires, et nous avons découvert la très belle préface (pour un livre jamais écrit) sur *La vie des hommes infâmes*. Nous avons été véritablement « entartées » par l'écriture de ce petit texte. Nous avons ainsi essayé d'en faire un spectacle. Pareil pour *Le corps utopique* : c'est l'aspect littéraire de la parole foucaldienne qui nous a fascinées, en nous invitant à la transformer en une représentation théâtrale. Avec *La vie des hommes infâmes* et *Le corps utopique*, nous n'avons pas mis en scène directement les mots de Foucault, nous avons essayé de construire un spectacle à partir d'une matière qui provenait des textes foucaldiens mais qui nous permettait surtout d'ouvrir un champ poétique.

Aujourd'hui, pourtant, nous avons plutôt envie d'en finir avec ce corpus littéraire. Nous voudrions retravailler à partir des archives, approfondir des moments historiques et construire des scènes historiquement déterminées. Nous pensions naïvement que le travail sur le Foucault poétique aurait été plus facile pour des femmes de théâtre, que le discours littéraire aurait été aisément transposé dans un langage théâtral, mais la langue littéraire de Foucault est véritablement compliquée à pénétrer et à mettre en scène.

En général, nous avons été amenées à privilégier des morceaux de discours qui ont un début et une fin, et non pas des textes avec des réflexions vastes et dispersées. C'est une exigence que nous ressentons clairement maintenant : nous avons de plus en plus besoin de nous attaquer à un objet bien défini, de questionner un objet sans devoir apporter toujours de nouveaux textes, dans un processus de travail qui n'a jamais véritablement de fin. C'est un autre

processus de recherche que nous sommes en train d'explorer. À un moment donné nous nous sommes dit, par exemple, que nous aurions voulu travailler sur la norme et la normalité. Mais nous sommes vite parties dans tous les sens. Nous avons été obligées de reconnaître que la question des normes traverserait n'importe quel texte de Foucault, mais qu'elle n'était pas en soi un objet théâtral.

Quelles ont été les difficultés majeures que vous avez rencontrées dans la mise en scène de Foucault ? Foucault comme « objet » théâtral vous a posé des difficultés spécifiques ?

Nous avons eu d'abord un problème avec le fait que certains textes sont datés : tout ce qui touche à la société de contrôle, par exemple, est souvent sur le ton de la prédiction et a donné lieu, à notre sens, à des diagnostics erronés – à savoir, qui ne sont pas effectifs pour le monde d'aujourd'hui. Comme nous étions très fascinées par l'écriture de Foucault et que nous ne sommes pas philosophes, ce fut difficile de nous autoriser à affirmer que Foucault s'était trompé. Pouvoir nous dire que Foucault a décrit un paysage parfois dépassé, cela nous demanda un travail énorme, ce n'était pas du tout un terrain connu pour nous. Il a fallu dépasser les « philosophismes » pour rentrer au cœur de la pensée foucaldienne ; il a fallu faire avec les contradictions et les hésitations de Foucault lui-même. Il a fallu pouvoir dire qu'il avait diagnostiqué un phénomène qui s'est ensuite avéré être complètement différent. Dans le processus de création nous avons souvent été très déroutées par ça. Nous n'étions pas prêtes à nous dire tout seules, par nous-mêmes, que Foucault s'était contredit, nous avions besoin de chercher du côté des « experts », d'une « autorité » supérieure, une justification à nos intuitions. On avait instinctivement un rapport très discipliné à l'autorité de Foucault. Arriver à le « tutoyer », d'une certaine manière, à lui « répondre » directement, c'est le fruit d'un long travail sur nous-mêmes. Il a fallu se « décomplexer » de ne pas être philosophes, s'autoriser à être des « sujets actifs » dans le rapport à la pensée foucaldienne. À la limite, ce parcours nous a amenées à reconnaître, aujourd'hui, que ce n'est pas toujours important de *comprendre* Foucault. L'essentiel se passe ailleurs.

Un deuxième problème engage directement l'écriture de Foucault, dans ses aspects les plus envoûtants. Pour ce qui concerne surtout *La vie des hommes infâmes* et *Le corps utopique*, nous avons été immédiatement séduites par le côté littéraire et apparemment clair de cette pensée. Nous en avons fait une première lecture qui suggérait, comme je le disais, un espace poétique : et nous imaginions pour cela que ces textes pouvaient être éminemment théâtralisés. Il

a nous fallu du temps pour nous rendre compte qu'en fait cette clarté de l'écriture foucaldienne est une séduction apparente. Quand on travaille réellement sur le texte, on se rend compte que le discours de Foucault est bien plus complexe qu'il ne paraît, et qu'il utilise parfois un langage confus, ambigu.

Quels sont à votre avis les points de force de Foucault au théâtre ?

Son point de force majeur, c'est la façon que Foucault a de déplacer légèrement le regard pour nous faire apercevoir une habitude, la réalité telle qu'on ne l'interroge plus, cet espèce d'interstice dans lequel on peut se mettre pour voir la réalité autrement. En fait, c'est précisément cela que fait le théâtre ! Une pièce de théâtre est construite pour procurer au public l'expérience d'une perception élargie et autre du monde. Les bons dramaturges observent un problème de différents points de vue ; déjà en raison du fait qu'on met en scène plusieurs personnages, on a une perception élargie de la réalité. La réalité ne change pas de dimensions, c'est la perception qu'on peut en avoir qui se modifie. Et c'est exactement la démarche de Foucault. On a souvent l'impression de mener le même travail que Foucault, sauf qu'il l'a fait sur un champ social et politique, tandis que nous sur la scène théâtrale.

Ensuite, une autre grande force théâtrale propre aux textes foucaldiens, c'est la façon qu'ils ont de renommer l'espace, l'architecture, les dispositifs spatiaux, la manière dont on s'y situe, leur histoire, leur date d'émergence et de fin, leur contingence et la possibilité ouverte de les transformer. C'est évidemment une démarche qui nous parle et nous tente aussi, comme femmes de théâtre. Au théâtre, on s'interroge beaucoup sur les dispositifs de positionnement, de parole et d'écoute à adopter pour permettre une expérience commune, par exemple ; il y a une malléabilité de l'espace. Avoir un philosophe comme Foucault, qui a travaillé précisément sur ces problématiques, nous aide beaucoup à élargir notre regard en dehors du domaine théâtral, tout en en conservant les mêmes interrogations fondamentales. Tout d'un coup, on se rend compte que notre travail traverse un champ qui n'est pas seulement scénique mais social, plus large et quotidien, citoyen même. Foucault propose des grilles de lecture, des outils, qui nous aident à mettre à distance les agencements qui nous encadrent et façonnent. Il nous apprend qu'il y a effectivement des situations où nous ne sommes plus qu'un numéro, où nous nous sentons écrasés, mais il y a aussi des moyens de résister. Et cette résistance passe avant tout par la réflexion critique sur les contraintes spatiales et temporelles qui nous entourent, sur les aménagements concrets et tactiques qui construisent notre monde.

Nous avons envie de partager cette matière, ces prises de conscience que le travail scénique nous a permis : c'est pour cela qu'on monte Foucault au théâtre. Il nous semble particulièrement important aujourd'hui. Nous voulons montrer qu'il y a aussi un Foucault pratique. Mettre en scène Foucault, ce n'est pas pour nous faire un « Larousse expliqué » foucaldien : il faut faire travailler les textes en les jouant et en les faisant jouer. Il faut leur faire subir l'*épreuve de la scène*, ce qui implique de se demander qui parle, quel point de vue adopter pour un certain discours, quel sujet on devient et on veut devenir, dans quel espace, avec quel écho poétique et politique. La seule façon que nous avons de travailler le texte, c'est essayer de le jouer, de le mettre en scène. Les paramètres qui constituent la mise en scène théâtrale sont comme des *énoncés d'exercice* qui font qu'on doit faire répondre le texte de Foucault, on doit trouver dans Foucault des réponses aux questions théâtrales qui nous traversent.

Comment le public réagit-il à vos spectacles ?

Très bien, généralement. Même ceux qui ne connaissent pas Foucault – même ceux qui n'ont pas retenu son nom à la fin du spectacle –, reçoivent quelque chose, apprécient le spectacle et sont dans la condition de faire une expérience intense à partir des textes proposés. Qui ne connaît rien ne peut de toute manière pas avoir peur de se confronter aux énoncés foucaldiens : il ne les reçoit donc pas comme des morceaux d'un corpus de philosophe et il est plus libre de les traverser. J'ai été particulièrement frappée par le fait de jouer en milieu de détention : j'ai été bouleversée par le désir très aigu, très déterminé des prisonniers de se procurer les textes après. Il y avait des détenus qui nous ont dit : « mais vous ne vous rendez pas compte, c'est une bombe là, c'est une *bombe* que vous nous donnez » ! Un loulou de dix-huit ans à peine, qui était à Fleury[8] pour je ne sais plus quelle bêtise, qui avait l'air de ne rien écouter du tout, à un certain moment s'est exclamé : « Attends, il faut que je lise ça… attends, il y a un truc là, c'est génial… ! ».

On a aussi joué dans des centres de vacances, où la représentation est proposée aux vacanciers au même titre que le concours de pétanque, ou l'aquagym. Les gens arrivent en tongues, avec leur glace à la main, ils peuvent aller et venir comme ils le souhaitent pendant le spectacle. Et en fait, nous avons été surprises de constater que même ce genre de spectateurs sont pour la plupart saisis : si pendant l'année ils n'auraient ni le temps ni l'envie de venir au théâtre, en vacances ils sont prêts à faire une expérience différente, en sortant des cadres de leur vie quotidienne. « C'est extraordinaire, ce Foucault », ils nous ont répété… Il est significatif pour

[8] Maison d'arrêt en Île de France.

nous que les textes foucaldiens ne parlent pas seulement au milieu des artistes et des philosophes, au cercle restreint des intellectuels parisiens, mais à un public potentiellement beaucoup plus large. Ils sont perçus immédiatement par la plupart des spectateurs comme quelque chose qui touche, qui frappe, qui dérange.

Avez-vous reçu des critiques, et lesquelles ?

Quand on a commencé, il y a dix ans, on nous a dit que c'était très intéressant, mais que ce n'était pas du théâtre. La « théâtralité » de notre démarche posait problème ; les critiques qui nous ont été adressées ont porté plus sur la forme des spectacles que sur leur contenu. Le problème n'était jamais directement Foucault, c'était la forme théâtrale qu'on lui avait donnée – « trop décousue », selon un certain nombre de personnes, surtout dans les spectacles plus « poétiques » qu'on a montés, les réadaptations de *La vie des hommes infâmes* et du *Corps utopique*. C'est pour cela que dans d'autres versions successives de *Notre corps utopique*, rejouées hors de Paris, en province, nous avons essayé de créer un cadre à la narration, de recontextualiser la matière en indiquant au début qu'on était dans l'année 1966, à la Maison de la radio, dans une cabine d'enregistrement, etc. Pour nous l'absence de fil narratif n'a jamais été un problème : pour le spectacle *Qui suis-je, maintenant*, on avait été au contraire extrêmement fascinées par l'idée de lire *La vie des hommes infâmes* comme un « herbier » d'existences singulières, une collection éparpillées d'« espèces » de vies. Cette vision disséminée nous rendait très libres dans la création théâtrale. Mais les spectateurs ont été gênés par la dispersion, c'est une chose qui nous a souvent été reprochée.

Après, du point de vue des événements qu'on raconte, il y a eu des remontrances à propos de *Foucault 71*. Des spectateurs nous ont dit que ce n'était pas possible de terminer le spectacle comme ça – le sujet de la pièce tourne autour de l'affaire Djellali, des luttes à la Goutte d'or, et donc d'un moment du militantisme français d'après 1968 qui n'a pas eu partout les mêmes résultats et le même impact positif de changement sur la réalité. On ne peut pas dire qu'on se moque des gens engagés dans ces batailles (Deleuze, Foucault, Genet, Mauriac, Sartre, etc.), loin de là, mais on avoue implicitement dans notre représentation que toutes les propositions de cette période n'ont pas été couronnées de succès, que pas mal d'idéaux ou de propos ont aussi échoué. Il n'y a pas de *happy end*. Nous nous sommes aperçues que les gens au théâtre veulent encore des héros, et Foucault ne l'est sans doute pas assez.

Quel est le spectacle qui a eu le plus de succès ? Pourquoi, à votre avis ?

Encore *Foucault 71*, je pense parce qu'il est très clair, il a un cadre bien précis : c'est une chronique historique, trois affaires sont traitées, il y a un principe de distribution des jeux et des rôles aisément compréhensible, un scénario très lisse, très lisible.

Avez-vous en programme de continuer à travailler sur Foucault ?

En tant que collectif, nous avons en ce moment deux matières sur lesquelles nous sommes en train de réfléchir. Il y a d'abord la brochure « Intolérable » du G.I.P. sur l'assassinat de George Jackson, avec une préface de Jean Genet[9]. Pour ce qui me concerne, j'aimerais bien travailler sur ce texte, sur cette archive issue de l'activité du Groupe d'information sur les prisons : Foucault en fait partie parmi d'autres mais il n'est plus le centre. J'ai l'impression que

[9] Les « Intolérables » sont un ensemble de quatre brochures diffusées par le G.I.P. (le Groupe d'information sur les prisons, dont Foucault avait été l'un des fondateurs et auquel il avait donné son domicile comme siège), entre 1971 et 1972. Ces brochures ont pour titres : « Enquête dans vingt prisons » (mai-juin 1971) ; « L'assassinat de George Jackson » (novembre 1971) ; « Le G.I.P enquête dans une prison modèle : Fleury-Mérogis » (décembre 1971) ; « Suicides des prisons » (1972). Elles ont été rééditées dans un volume unique en 2013 : Ph. Artières (éd.), *Intolérable. Groupe d'information sur les prisons*, Paris, Verticales, 2013. Le texte sur George Jackson, auquel participent Foucault, Deleuze, Defert et dont Genet écrit la préface, avait été publié en 1971 par Gallimard, dans la collection : « Intolérable », précisément (*L'assassinat de George Jackson*, Paris, Gallimard, 1971). Sur l'affaire Jackson et son importance politique, je laisse Genet lui-même s'expliquer : « Il est de plus en plus rare en Europe qu'un homme accepte d'être tué pour les idées qu'il défend. Les noirs en Amérique le font chaque jour. Pour eux, "la liberté ou la mort" n'est pas un slogan de mirliton. En entrant dans le Black Panther Party, les noirs savent qu'ils seront tués ou qu'ils mourront en prison. Je vais parler d'un homme célèbre maintenant, George Jackson, mais si le tremblement provoqué en nous par sa mort n'a pas cessé, nous devons savoir que tous les jours de jeunes noirs anonymes sont abattus par la police ou par des blancs dans la rue, d'autres sont torturés dans les prisons américaines. Morts, ils survivront parmi nous - ce qui est peu - mais ils vivront parmi les peuples écrasés par le monde blanc, grâce à la voix retentissante de George Jackson. Au contraire des Américains, partis victorieux au Viêt-Nam faire la guerre par manque d'idées, qui en reviennent cassés, les noirs cassés entrent dans la prison ou la mort pour en resurgir vainqueurs. Des multiples tueries de noirs, de la prison de Soledad au massacre d'Attica, assassiné par des tireurs d élite - d'élite ! -, George Jackson se relève, s'ébroue, maintenant illustre, c'est-à-dire lumineux et porteur d'une lumière si vive qu'elle le désigne et désigne tous les Américains noirs. Qui était George Jackson ? Un noir de dix-huit ans emprisonné pendant onze ans pour complicité de vol de soixante-dix dollars. Écrivain magnifique, un des plus grands écrivains noirs, auteur de lettres éparses qui, rassemblées, donnent un livre révolutionnaire. Frère de son frère Jonathan Jackson qui, à dix-sept ans, entra dans le prétoire de San Rafaël, libéra trois noirs en se saisissant d'un otage : le juge. Enfin martyr décidé, c'est-à-dire conscient, assassiné le 21 août dans la cour - ou dans une cellule - de la prison de San Quentin, la veille de son jugement. […] George fut condamné par cette sentence étrange : un an de prison ou la prison à vie. L'énoncé est curieux. Il veut dire que Jackson fut condamné à un an de prison, mais qu'au bout de cette année, il devrait comparaître devant un "parol board" qui décide s'il sera libéré ou retenu. Le "parol board" l'a retenu onze fois et onze ans. Il est évident que les gardiens de Soledad découvraient en lui presque chaque jour, et presque à chaque instant, des mouvements d'indépendance, de fierté insupportable aux blancs, et d'une fierté qu'ils nommèrent arrogance puisqu'elle venait d'un noir. Enfin, dans la solitude et grâce à son avocate, Fay Stender, et grâce à Huey P. Newton, responsable du Black Panther Party, avec qui il communiquait, Jackson s'était politisé avec une rapidité étonnante : trop et trop vite, puisque les gardiens de Soledad dressent contre lui une embuscade » ; J. Genet, « Préface », *Intolérable*, n° 3, 1971 : http://archivesautonomies.org/spip.php?article1006

ce serait intéressant de retravailler sur Foucault mais *via* Genet, *via* Jackson, *via* aussi un détour aux États Unis, un lieu où Foucault a passé une partie importante de sa vie. Il s'agirait de retravailler sur le milieu carcéral, en faisant ré-intervenir Foucault mais par le biais de quelqu'un qui a aussi une légitimité théâtrale (Genet). Ensuite, comme deuxième chantier de travail, Philippe Artières nous a parlé du supplément « Sandwich »[10] de *Libération*, qui a eu à peu près un an d'existence au début des années quatre-vingt. Ce serait pour nous une manière de retravailler sur un journal, sur l'histoire de *Libération* en particulier, et donc sur la matière de l'information – mais en dehors de Foucault. Pour l'instant, nous n'avons donc pas l'intention de travailler sur un texte précis de Foucault, mais nous avons entre les mains des matériaux et des objets qui nous ont été fournis par la réflexion sur Foucault, comme c'est le cas pour la brochure sur le meurtre de George Jackson.

Qu'est-ce que vous en pensez des rencontres contemporaines entre philosophie et théâtre ?

Ma génération est arrivée sur le marché du travail théâtral dans un moment de crise, après les années 80, après l'hégémonie du metteur en scène « starifié » auquel on donnait beaucoup de moyens pour mettre en scène des spectacles qui se voulaient extraordinaires, avec une pléthore de décors, une démesure d'inventions, etc. Tout d'un coup, il n'y avait plus les mêmes moyens, et donc monter des représentations « exceptionnelles », grandiloquentes, innovantes, ce n'était plus ni possible ni d'actualité, du moins pour beaucoup d'entre nous. Il a été alors question de se demander : quand on n'a pas, quand on n'a plus d'argent et qu'on veut quand même faire du théâtre important, que peut-on faire ? On revient sur les matières quotidiennes de réflexion. Le squelette dramaturgique de Marivaux, par exemple, nous intéresse plus que de monter effectivement une pièce de Marivaux. On s'interroge sur quelle parole on veut *essentiellement* porter sur scène, quand on n'a pas les moyens de revêtir cette parole d'un décor splendide. Il y a aussi un fort désir de démystifier l'acteur, qui n'est plus tant celui qui joue, qui interprète un rôle, mais un sujet qui permet à travers la scène d'ouvrir un espace de réflexion. En bref, il est plus important d'apporter des matériaux que de monter une pièce. La théâtralité est devenue *post-dramatique*. C'est aussi une manière de retrouver une communauté de spectateurs, non plus en

[10] En novembre 1979, le quotidien *Libération* lance un supplément hebdomadaire de petites annonces, appelé « Sandwich », qui sera publié jusqu'au 21 février 1981 (pour être réintégré ensuite dans les pages du journal). Le « Sandwich » connaît un véritable succès de ventes et de public, jusqu'à pouvoir être considéré comme un phénomène de mode et de culture dans son époque. Cf. : http://www.liberation.fr/societe/2011/02/05/cheries-je-t-aime-a-la-folie_712612

faisant un théâtre « populaire », une culture accessible aux « masses » ou qui susciterait l'engouement, mais un théâtre collectif, qui pense ensemble à une autre théâtralité, à d'autres dispositifs, à d'autres histoires et à d'autres façons de raconter des histoires, à d'autres concepts. Le théâtre n'est plus le lieu d'émergence de la beauté, de l'« exception », c'est autre chose qui va émerger, et que je me risquerais à appeler une quête de sens. Il faut qu'on se retrouve collectivement – c'est d'ailleurs l'esprit qui a conduit à la création du collectif F71 –, pour redonner du sens au théâtre comme à un espace de partage et qui doit proposer des débats, des questionnements critiques. C'est pour cela que plusieurs hommes et femmes de théâtres s'approprient aujourd'hui des matières historiques, politiques, philosophiques. L'absence des moyens peut alors devenir une possibilité de création nouvelle : un moyen de résistance.