

L'autre féminine

De la passivité à l'action

Carlos A. Garduño Comparán

Conseil National de Science et Technologie du Mexique/EHESS (Paris)

Résumé

Dans ce texte, la notion du féminin est explorée à travers deux schémas présents dans l'œuvre de Ricœur, celui de l'épopée et celui de la tragédie, symbolisés par les figures de Pénélope et Antigone. Par la suite, on proposera Médée comme un exemple qui s'adapte de manière appropriée à la problématique des études de genre, interprété par rapport aux développements de *La Métaphore vive* sur la ressemblance et la substitution, et au processus de la mimésis dans *Temps et récit*.

Mots-clés: Féminin, Tragédie, Épopée, Antigone, Médée

Abstract

This text explores the notion of the feminine through the schemas of epic and tragedy in Ricœur's work, symbolized by the figures of Penelope and Antigone. Later, we will propose Medea as a better example for Gender Studies, interpreted in relation to the developments of *The Rule of Metaphor* on resemblance and substitution, and to the process of mimesis of *Time and Narrative*.

Keywords: Feminine, Tragedy, Epic, Antigone, Medea

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 4, No 1 (2013), pp. 40-56

ISSN 2155-1162 (online) DOI 10.5195/errs.2013.165

<http://ricoeur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

L'autre féminine

De la passivité à l'action

Carlos A. Garduño Comparán

Conseil National de Science et Technologie du Mexique/EHESS (Paris)

Le Chœur: – Vers leur source ils remontent, les fleuves sacrés!
Justice et toutes choses sont retournées.
Les hommes machinent la ruse,
et la foi jurée aux dieux chancelle.
Mais ma condition acquerra glorieux renom
par un retour de la voix publique.
Voici venir l'heure du prestige pour la gent féminine;
une malsonnante rumeur ne pèsera plus sur les femmes.
- Euripide, *Médée*

La question du "féminin" est l'un des défis devant lequel la philosophie est un débiteur insolvable. Nous pouvons placer sa réalité dans l'ensemble de ces notions qui ne sont pas susceptibles d'une expression conceptuelle. Trop humaine, comme le mal et la corporalité, le féminin a été fréquemment condamné et ségrégué. Et, pis peut-être, il a été postulé comme une qualité essentielle des femmes et absente chez les hommes; non dans le sens que toutes les femmes montrent cette qualité et tous les hommes en manquent, mais dans le sens où toutes les femmes *doivent* se comporter de manière féminine et tous les hommes la réprimer.

Ainsi, le défi qui se présente à la philosophie est celui de comprendre la notion du féminin pour la distinguer des concepts d'homme et de femme. Naturellement, la difficulté réside dans le fait de pouvoir la comprendre. Si elle résiste à la conceptualité, quelle intelligibilité lui correspond? À quoi nous rapportons-nous quand nous nous rapportons au féminin?

Le problème, à partir de la pensée de P. Ricœur, peut être projeté comme celui de la représentation du féminin. Quels symboles ont été configurés? Qu'est-ce qu'ils nous disent de cela? Dans ce travail, je montrerai comment chez Ricœur on peut comprendre deux modes de représentation du féminin par rapport aux concepts d'action et de passivité. En fonction de ceux-ci, le féminin sera placé dans le pôle de la passivité comme dominé et possédé, ou dans celui de l'activité comme ce qui s'oppose et maintient un conflit qui favorise la pluralité et la responsabilité en face de l'autre.

De ce fait, Ricœur nous présente deux schémas: d'un côté, celui de l'épopée, où Ulysse se fait reconnaître devant Pénélope, sans réciprocité; d'un autre, celui de la tragédie, où Antigone s'oppose à Créon et permet d'établir un espace public de discussion. Dans les deux schémas, la reconnaissance mutuelle est mise en jeu; mais, à la fois, en tant que produits poétiques et métaphoriques, ils révèlent quelque chose de plus que la possibilité d'un dépassement, dans un sens hégélien: ils montrent la résistance à ce dépassement. La question, c'est que la relation avec l'autre en général, et avec le féminin en particulier, par son asymétrie initiale, ne peut pas être conçue *a priori* comme harmonique et simplement encourageante. Et cela, nous prévient d'un

danger fondamental: l'irruption de la violence. Dans l'épopée, dans la domination d'Ulysse par la force; dans la tragédie, dans le point de plus grande tension du conflit.

Finalement, après l'exposition des schémas mentionnés, je proposerai un exemple qui s'adapte mieux au conflit de genre qui nous impose la notion du féminin, à l'intérieur de la logique de la tragédie: Médée. Mon explication se fondera sur les déroulements de *La Métaphore vive* au sujet de la ressemblance et la substitution, et du processus de la mimésis de *Temps et récit*, ce qui nous permettra de comprendre le meurtre de Médée au-delà de la passivité et de l'opposition, comme un acte féminin dans son plein sens d'action libératrice.

En conséquence, Médée sera comprise comme un symbole du féminin qui, à travers les effets esthétiques produits par son rôle à l'intérieur du récit tragique, montre ses possibilités transformatrices dans un processus qui est à la fois affectif et cognitif, ce qui nous permettra de concevoir un possible dépassement, jamais garanti, du conflit: le possible commencement d'une nouvelle relation entre les parties opposées, dans un nouveau monde.

De l'épopée à la tragédie

Dans la deuxième étude de *Parcours de la Reconnaissance*, Ricœur explore la question de la reconnaissance de soi-même du point de vue de la pensée grecque. Pour cela, il part des scènes où Ulysse se fait reconnaître par sa famille et ses serviteurs, en remarquant que ce "récit n'est pas celui d'une reconnaissance mutuelle."¹ Qu'est-ce qui empêche la réciprocité dans le récit?

Les scènes de reconnaissance jalonnent la reconquête de sa propre maison par un maître inflexible, aux dépens d'usurpateurs dressés dans la posture de prétendants à la possession de l'épouse légitime. Cette circonstance de violence fait qu'une histoire de reconnaissance se trouve inextricablement mêlée à celle d'une vengeance.²

La réciprocité dans la reconnaissance est empêchée par la violence du maître, dont les motifs se concentrent sur la protection de ses possessions: son épouse et son trône. Par cela, le récit de la reconnaissance se confond avec celui de la vengeance; parce que le reconnu s'entête à se faire reconnaître comme maître et propriétaire; à maintenir son pouvoir, son rôle dominant. La reconnaissance dans cette scène vise un seul protagoniste et est "limitée au rôle que la tradition assigne à chacun dans la périphérie du maître. Pour ce maître, se faire reconnaître c'est recouvrer sa maîtrise une première fois menacée."³ Reconnaissance et pouvoir sont intimement liés, mais le manque de réciprocité les concentre sur la figure d'Ulysse, qui porte le récit à la violence et qui seul peut maintenir sa position dans la méfiance et par la force.

Cette manière de se rapporter à l'autre, qui rappelle la légitimation de l'ordre domestique et de l'esclavage dans le Livre I de la *Politique* d'Aristote, ne vide pas, naturellement, la pensée grecque de toute possibilité. Tout de suite, Ricœur montre que, contrairement à l'épopée, la tragédie introduit un élément de tension qui décentre la reconnaissance du lieu du maître. La référence est *Œdipe à Colone*. Pourquoi? Parce que tandis que, dans *Œdipe roi*, *l'anagnôrisis* est privilégiée, la transition de l'ignorance à la connaissance quand le passé se dévoile comme il a été – ce qui se maintient dans la logique de la reconnaissance d'Ulysse, qui seul souhaite être reconnu pour ce qu'il n'a pas cessé d'être, le maître –, dans *Œdipe à Colone* le récit tourne autour de la *peripeteia*, entendue comme "renversement de l'action dans le sens contraire,"⁴ en permettant que

la trame donne un tour, du châtement et de la vengeance, à l'évaluation de la faute qui permet d'assumer la souffrance. C'est-à-dire que la péripétie opère un "renversement de l'accusation en disculpation."⁵

Donc, ce que le dernier Œdipe reconnaît est "le lieu sacré où ses pas l'ont mené pour y "dénouer sa vie"⁶; le lieu dans lequel la violence et la souffrance se transforment en une forme d'agir plus responsable; un lieu où celles-là ne sont pas plus une imposition du destin, mais les produits reconnus d'une action attribuable à soi-même: "c'est le même homme souffrant qui se reconnaît agissant."⁷

Œdipe à Colone nous montre que la reconnaissance est, finalement, dans les décisions qui ont déterminé notre agir: "En cela réside la condition la plus primitive de ce que nous appelons reconnaissance de soi-même."⁸ Mais, à son tour, telle reconnaissance implique de pouvoir déterminer le caractère vertueux ou vicieux de nos actions, parce que la "possibilité radicale en est l'ancrage de la visée du bonheur dans des activités qui composent la tâche de l'homme en tant que tel."⁹ Le lieu sacré que pointe la tragédie est celui du possible bonheur, de la vie bonne.

Quelle relation pouvons-nous établir entre la visée de la vie bonne et le féminin? En suivant Ricœur, le problème nous porte à l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, en référence aux critères pour discerner le bien et le mal de nos décisions. Là, Aristote nous dit que le savant (*phronimos*) est celui qui sait prendre des décisions (*phronêsis*); celui qui possède "la mesure vivante de l'excès et du défaut,"¹⁰ le juste milieu qui, comme principe, guide la délibération et permet que notre désir soit rationnel et non simplement "appétitif": un désir délibéré. Mais, quelles sont les conditions pour que le principe du juste milieu soit possible? Comment ce principe favorise-t-il la reconnaissance? Le féminin peut-t-il jouer un rôle dans l'établissement du juste milieu, qui transforme le désir de l'appétence à la délibération?

La reconnaissance de l'action comme dépendante de notre décision est celle de notre désir comme délibéré, qui, à son tour, en suivant Aristote, implique de reconnaître ce qui est en notre pouvoir (les moyens) et ce qui lui échappe à lui, en introduisant à la pratique de la bonne délibération la vertu de la prudence. Avec cela, une forme d'altérité absente dans la scène de l'*Odyssée* entre dans la reconnaissance. Tandis que pour Ulysse la fin de sa décision est la conservation de son propre rôle de maître, comme si de son action dépendait le contrôle du reste des circonstances, Œdipe et Aristote montrent que la fin dépasse notre contrôle, permettant de le considérer à son tour comme critère de bonté qui guide notre jugement par rapport aux autres agents que, en principe, nous n'aurions pas à contrôler. Dans l'horizon d'une fin qui échappe à notre délibération, et des autres qui ne nous appartiennent pas, le jugement se coordonne avec la justice comme la vertu pour donner à chacun ce qui lui correspond et à la *phronêsis* comme la faculté de décider dans des situations que nous ne dominons pas, mais qui ne sont pas étrangères à notre action et à notre responsabilité. Dans ce cadre, le féminin apparaîtra comme l'autre qui permettra au maître de reconnaître son manque de contrôle.

Donc, ce bref parcours par la pensée grecque, nous permet de reconnaître, d'un côté, que le centre de nos décisions ne doit pas nécessairement être "moi-même." Que, dans la demande de reconnaissance, telle possibilité portera d'un moment à l'autre à la violence. D'un autre côté, le dépassement de l'horizon qui déchaîne la violence est possible dans la reconnaissance d'une fin qui échappe à notre contrôle et qui nous permet de juger nos actions dans une relation aux autres au-delà de la perspective de la possession. Ce qui est annoncé, alors, consiste en ce que le respect pour l'autre soit possible dans l'horizon d'une altérité qui se présente comme la fin de notre délibération et qui met en jeu la possibilité d'une vie bonne, en permettant de juger à son tour

notre action comme vertueuse ou vicieuse. Comment le féminin peut-il nous mettre dans tel horizon?

La question du féminin peut se poser au niveau des conditions de représentation qui permettent la reconnaissance de l'autre, en transcendant la violence et en ouvrant la porte à la réciprocité. Quelles sont de telles conditions et quelle est la place du féminin par rapport à celles-ci? Conformément au chemin parcouru, de telles conditions devraient considérer la structure du récit tragique qui a introduit le renversement de sens de la péripétie et qui a permis de surpasser la perspective de la domination sur l'autre pour accéder à la perspective éthique où on juge rationnellement le propre désir qui oriente nos actions et détermine nos décisions, en fonction des fins. Les conditions de représentation doivent être, donc, à la fois, principes de la volonté et du jugement, et fondement tant de la structure du récit tragique comme de la subjectivité. Quel lien nous permet d'unir récit et subjectivité? Le temps.

Dans la deuxième partie de la première étude de *Parcours de la reconnaissance*,¹¹ Ricœur aborde le problème du lien temporel par rapport à l'œuvre de Kant.¹² La question se pose à partir du problème de l'identification. Avec cela, cependant, ne revenons-nous pas au type de reconnaissance de *l'Odyssee*? Identifier ne nous amène-t-il pas à répartir à nouveau les personnages dans des rôles, comme des maîtres et des esclaves? Ce qui permet de surpasser telle perspective réductionniste chez Kant, c'est d'identifier, avant de séparer et avant de distinguer – comme chez Descartes –, “c'est relier.”¹³ Encadrer l'identification dans l'association, cependant, peut avoir deux sens: “dans le sens de l'empirisme de langue anglaise, aussi bien qu'au sens transcendantal.”¹⁴ Pourquoi Ricœur opte-t-il pour le dernier? Parce que l'intuition temporelle, comme Kant la conçoit, se pose dans une intersection entre la réceptivité (sensibilité) et la faculté de penser (entendement), qui facilite les jugements synthétiques *a priori*. Associer, au sens transcendantal, c'est un travail synthétique que le sujet réalise comme la condition de ses jugements, où les intuitions ne sont pas seulement rattachées, mais aussi subsumées sous des concepts. Ceci implique qu'il y a des représentations qui représentent, d'une manière synthétique, d'autres représentations. Pour cela, la reconnaissance “procède de la seule unité de la conscience. [...] La seule vertu attribuée à la reconnaissance est de faire paraître cette unité de la conscience sur l'objet.”¹⁵ Il n'y a pas donc de reconnaissance de l'autre au-delà de la conscience, mais dans la même unité qui produit et reproduit des objets comme représentations synthétiques. Reconnaître l'autre, d'une certaine manière, c'est se reconnaître à soi-même dans ses objets. Mais, ne revenons-nous pas ainsi à la domination, comme si la conscience subjective relaye le maître de *l'Odyssee*? Dans quel sens avons-nous à entendre des “objets de la conscience”?

Nous ne devons pas mettre sur le même pied l'aperception avec la possession d'Ulysse de Pénélope et ses serviteurs. Ce qui permet que les fondements transcendants kantien soient critiques et non équivalents à une espèce de sujet bourgeois,¹⁶ consiste en ce que le mécanisme qui a produit l'unité de la conscience, n'est pas conscient. La conscience ne peut pas s'ériger en dominatrice de ses objets, parce qu'elle même dépend d'un processus qui dépasse sa capacité de représentation: “C'est ici que surgit le thème du *schématisme*, au point de plus grande vulnérabilité du système kantien.”¹⁷

Le schématisme est entendu comme une forme d'application de catégories qui permet d'identifier des objets dans l'espace et le temps après avoir synthétisé les représentations de la sensibilité et de l'entendement. Le schéma est, donc, une représentation médiatrice, *a priori*; un hybride entre le discours et l'intuition, qui permet de penser l'existant comme simultané et successif, comme permanent et changeant; comme relatif à une certaine causalité qui associe les changements et détermine l'ordre des événements. Mais aussi, il permet de penser l'action

réci-proque et la reconnaissance mutuelle, parce que son origine dépasse la représentation à laquelle il donne un lieu. A ce sujet, la représentation du féminin dans le schéma de la tragédie permettra de reconnaître telle origine, au contraire de Pénélope dans l'épopée, en fonction d'une action opposante.

En cela, il est très sensé que la partie suivante de l'étude de *Parcours de la reconnaissance* s'intitule "La ruine de la représentation." La manière de dépasser le domaine de la représentation transcendantale pour éviter la réclusion de la conscience dans ses objets et pour l'ouvrir à la reconnaissance de l'autre, n'est pas de rejeter la représentation par soi-même, mais – en référence au geste de Husserl de postuler l'expérience fondamentale d'*être-dans-le-monde* – en dépassant "l'intention dans l'intention même."¹⁸ La reconnaissance de l'unité de la conscience ne contredit pas son ouverture aux horizons non dominés et d'un potentiel non aperçu et réalisable. Comme travail de l'imagination, le schématisme transcendantal implique déjà cette forme de transcendance au-delà de la représentation, comme horizon possible de reconnaissance de l'autre¹⁹; un horizon qui n'est pas constitué d'avance, comme si c'était une espèce de destin, mais qui est pour se constituer, puisque le "monde n'est pas seulement constitué, mais aussi constituant."²⁰

En conséquence, le problème du schématisme peut être déplacé à celui des types distincts de temporalité, où les variations "constitueront les occasions d'identification et de reconnaissance"²¹ et où des divers degrés de dramatisation peuvent être conçus, entre la reconnaissance et le mépris de l'autre; entre son identification et sa méconnaissance, comme un objet dépendant de ma conscience. Ce qui se reconnaît, donc, ce n'est pas l'autre en abstrait, mais dans un schéma temporel que détermine "un style, le fond de constance de la chose."²² Un style qui correspond aux formes de récit comme celles de l'épopée et de la tragédie, qui peuvent être entendus en fonction de la structure de sa narration.

Comme on l'a mentionné par rapport à *Œdipe à Colone*, la tragédie, dans sa forme de représentation, contient déjà la possibilité de dépassement de la violence et de reconnaissance de l'autre. Cependant, c'est important de souligner que, de manière analogue au dépassement de la représentation dans la subjectivité transcendantale, la violence se dépasse seulement à travers celle-ci; la tragédie ne peut pas fuir la souffrance. La transition d'*Œdipe roi* à *Œdipe à Colone* a dû passer par l'effet pathétique de la péripétie. Un acte subversif, qui change le sens de la logique du récit, doit arriver.²³ La question, alors, est: comment le temps est-il configuré dans la tragédie, pour ouvrir la possibilité de la reconnaissance de l'autre, même dans la représentation de la souffrance et en brisant la logique de la trame du récit? Ce qui nous amène aux questions suivantes: qui est cet autre dans la tragédie? Et, comment la représentation du féminin entrera-t-elle en jeu dans le drame?

Dans son texte *Sur le tragique*, Ricœur nous dit que, en tant que représentation poétique, la tragédie évoque l'autre, en ce cas, dans un conflit. L'autre qui, de fait, en tant qu'évocation, seul se présente comme transcendant: "N'est-ce pas ici la limite d'une philosophie du tragique? Et de l'acte philosophique en général? [...] La philosophie, comme prose, ne doit-elle pas rester en tension avec l'autre de la philosophie, pour conserver la substance qu'elle reprend en son discours?"²⁴ Le point ici est que l'autre, en tant qu'évoqué, n'est pas montré comme une chose présente et à la main. Cet autre ne peut pas être possédé, comme Pénélope par Ulysse, par le simple fait qu'il n'est pas là. Et, cependant, il cause un conflit. Pourquoi? Parce que son évocation est en réalité la représentation d'une absence; une représentation négative, comme l'objet transcendantal kantien, qui définit les limites de la pensée et de la volonté, en établissant une tension par son opposition aux représentations d'origine empirique. Une opposition qui crée un

conflit, mais aussi “un mouvement dans le tragique même en direction d’autre chose, en vue d’une délivrance”²⁵; “à travers le tragique parle un autre qui n’est plus tragique.”²⁶

Dans la neuvième étude de *Soi-même comme un autre*, Ricœur reprend le problème des possibilités d’instruction et de reconnaissance de la tragédie grecque, en référence à *Antigone*, par rapport à la limite mentionnée: “L’instruction de l’éthique par le tragique procède de la reconnaissance de cette limite [le caractère humain, trop humain de toute institution]”²⁷. Cependant, comme cette interprétation est philosophique – compatible avec la notion kantienne des structures de la subjectivité comme limite de la pensée – elle ne peut pas montrer la dynamique du type de représentation poétique et pré-philosophique du récit tragique:

[...] la poésie ne procède pas conceptuellement. C’est principalement à travers la succession des Odes lyriques du chœur [...] que s’esquisse, non point un enseignement au sens le plus didactique du terme, mais une conversion du regard, que l’éthique aura pour tâche de prolonger dans son discours propre.²⁸

Certainement, la tragédie enseigne quelque chose et y opère une forme de reconnaissance de l’autre. Mais rien de cela ne se présente d’une manière littérale ou comme un contenu explicite. Cela serait la moraliser. L’enseignement et la reconnaissance de la tragédie sont liés à l’effet de la représentation sur le spectateur qui suit l’œuvre, dans le sens où celle-ci le met dans une position qui lui permet de voir les choses, à l’autre, d’une manière différente. La tragédie, plus que de configurer des solutions ou des modèles de comportement qui nous indiquent comment nous diriger vers l’autre, configure des conflits fictifs insolubles qui engendrent “une aporie éthico-pratique [...] elle redouble en particulier les apories de l’identité narrative,”²⁹ en obligeant le spectateur “à réorienter l’action, à ses propres risques et frais, dans le sens d’une sagesse pratique en situation.”³⁰

Par cela, l’effet projeté de la tragédie, la catharsis, “en dépit de l’échec du conseil direct, ouvre la voie au moment de la conviction,”³¹ dont la transition “consiste pour l’essentiel dans une médiation sur la place inévitable du conflit dans la vie morale.”³² La représentation qui nous ouvre à la reconnaissance de l’autre et qui nous permet de nous compromettre moralement avec lui, ne peut pas être conceptuelle parce qu’elle réfère à un événement qui contredit la logique du récit. Plutôt, elle essaie d’introduire un conflit comme moyen qui facilite d’assumer notre responsabilité vers l’autre, à travers l’image poétique. Ce que nous avons, une autre fois, c’est le schéma comme forme de représentation intermédiaire, qui se montre dans des images structurées symboliquement et qui permet de comprendre le conflit moral avec l’autre dans une expérience, à travers l’effet d’esthétique, capable de générer une conviction qui facilite la délibération, sur la base de la sagesse pratique et comme une nouvelle manière de s’approcher à l’autre au-delà du conflit, sans l’éliminer.

Dans ce sens, la tragédie, en particulier celle d’*Antigone*, montre que le conflit peut être compris aussi comme un problème de justice sociale, entre les prétentions universalistes de la loi et les limitations du contexte d’application. La question ici est: sur quelle base doit-on juger? Le droit abstrait, la forme de la loi, la justice basée sur le contrat, sont nécessaires comme le moment négatif qui sert à séparer le propre de l’étranger, en établissant le respect comme référence. Cependant, comme nous avons vu dans le cas d’Ulysse, nous limiter à concevoir la relation avec l’autre dans des termes de propriété, implique une forme de violence. Comment permettre que la

domination d'Ulysse, la réclamation de ce qui lui appartient, passe à la sphère publique et soit politiquement résolue? C'est-à-dire, comment permettre que Pénélope accède à l'ordre des institutions comme agent et non comme une possession? Comment l'élément féminin, dans ce cas Antigone, réussira-t-il à ouvrir un espace où le conflit se déroule en termes d'une confrontation publique?

Le conflit, ainsi Ricœur le pense, consiste dans l'établissement d'une dialectique hégélienne entre la *Sittlichkeit*, entendue comme l'incarnation de l'esprit d'un peuple à travers ses institutions, et la conscience morale des individus. Par exemple, ce qui passe dans l'*Odyssée* tient dans le fait que la conviction d'Ulysse entre en conflit avec les convictions des autres protagonistes et, faute des institutions médiatrices, il trouve sa résolution dans l'imposition par la force. Cependant, l'arbitrage d'une institution ne suffit pas non plus, parce qu'en principe le conflit n'a pas de solution dans le domaine formel. Ce que montre la tragédie consiste justement en ce que la simple forme de certaines prétentions (universelles ou particulières) ne suffit pas pour arriver à une conclusion, en nous attachant uniquement à sa logique. Ce qui est requis, c'est de délibérer sur la relation, sur le problème, dont les fins sont irréductiblement plurielles.

Si la violence s'impose, ce qui arrive en réalité consiste en ce que la volonté de se rattacher à l'autre sera oublié, puisque on le considérerait seulement comme possession. Si on fait face au défi de se rattacher à l'autre, le problème qui se présente consiste en ce que, dans la pluralité des fins, quiconque n'a, en principe, le droit de s'imposer sur les autres. On rejoint ici le problème du fondement de la démocratie qui, en référence à C. Lefort, "naît d'une révolution au sein du symbolisme le plus fondamental d'où procèdent les formes de société; c'est le régime qui accepte ses contradictions au point d'institutionnaliser le conflit."³³ Sommes-nous, donc, devant l'incertitude radicale? Quel type de représentation nous reste-t-il comme référence pour décider comment nous rattacher à l'autre qui, d'entrée de jeu, provoque un conflit?

Ce qui se maintient, grâce au schéma de la tragédie, c'est le lieu de l'autre et l'obligation qu'il compte pour nous, dans son opposition irréductible. Dans ce sens, la tragédie peut être entendue comme une promesse, parce que dans sa trame, ma place et celle de l'autre sont soutenues par le langage qui est mis en un jeu "en tant qu'institution réagissant toutes les formes de la communauté."³⁴ La tragédie, entendue comme promesse, implique que son schéma soutienne le mot des deux acteurs dans un conflit, en ouvrant ainsi la possibilité, dans la fiction, d'un espace public de confrontations dans lequel il est possible de trouver une solution au conflit. "La possibilité de ces conflits est en effet inscrite dans la structure de réciprocité de la promesse."³⁵ À la lumière de la promesse, la représentation tragique du conflit implique de considérer que l'autre attende quelque chose de moi et que je doive me compromettre devant lui. Telle attente que l'on suppose dans l'autre est ce que je dois prendre comme mesure de l'application de n'importe quelle loi, en laissant à la délibération la tâche d'"inventer les comportements justes appropriés à la singularité des cas,"³⁶ dans une méditation qui implique des risques et possiblement de la souffrance.

Le schéma tragique facilite, donc, le respect dans la pluralité; une forme de moralité ouverte à la confrontation politique. C'est-à-dire qu'il permet la cohérence dans la pensée, même en face des contradictions, parce qu'il en appelle au jugement, dont la forme "requiert une cohérence qui n'est pas seulement à préserver mais à construire."³⁷ Ce qui demande, dans la lecture de son récit, de suivre la logique de la trame jusqu'à sa rupture, en concevant tel conflit comme partie essentielle de l'histoire. Mais telle acceptation des contradictions n'abîme-t-elle pas le fondement de la morale?

L'universalisation de n'importe quel système moral est nécessaire pour être capable de juger des cas hétérogènes et résoudre des contradictions, ainsi que pour hiérarchiser des critères et pour critiquer des acteurs particuliers. L'universalisation est le fondement sur lequel se fondent les exigences de validité de n'importe quel acte. Cependant, ce qui manque au principe d'universalité est sa règle d'application. C'est dans ce domaine où il faut concevoir une forme d'argumentation intermédiaire entre la déduction et la preuve empirique, parce que, en cas contraire, nous disposerions seulement des justifications, mais non des jugements effectifs. Le problème, alors, consiste en ce que, à ce niveau, nous nous trouvons avec un conflit, qui, dans la tragédie, est porté à son point de plus grande tension. Pourquoi faut-il maintenir cette tension aux dépens de la justification? Parce que seulement après être passé par le conflit, on peut aspirer à une universalité qui inclut tous les impliqués, et seulement ainsi on peut comprendre une moralité où la responsabilité en face de l'autre soit importante. "Disons dès maintenant que reconnaître son propre être en dette à l'égard de qui a fait que l'on est ce qu'on est, c'est s'en tenir responsable."³⁸ C'est seulement dans la tension du conflit avec l'autre, que l'on peut obtenir une vraie cohérence après avoir assumé la responsabilité de nos actes en face de lui. L'autre est la mesure de ma cohérence. Et, dans le cas d'Antigone, elle est cet autre qui, dans son opposition, ouvre la voie pour que Créon reconnaisse sa responsabilité.

L'idée du possible consensus n'est pas, donc, perdue. Mais elle ne doit pas se comprendre dans l'ordre de la justification, ni des institutions produites par la justification. L'histoire, plutôt, se réalise au niveau de la médiation de la société civile, dans un espace public de délibération: assuré par la loi, mais ouvert au conflit. "Donc, en haut et au-dessus, l'État; en bas, et à la base, l'espace public de discussion; et entre les deux, le procédural comme tel."³⁹ Cet "entre les deux," est le lieu où se déroule le processus – qui ne peut pas être représenté conceptuellement – dans lequel deux convictions font front dans un conflit que la tragédie schématise dans une tension où, d'entrée de jeu, aucun des personnages n'a d'avantage sur l'autre. En fait "la procédure tout entière peut être définie comme la régulation et la modulation de la proximité et de la distance dans l'espace public."⁴⁰ Dans ce sens, le sujet de la tragédie est la justice. Elle ne condamne personne, mais met les impliqués dans le conflit à la juste distance et en égalité de circonstances, en fonction d'un argument qui permet de suivre la logique de l'action en conflit et de la juger.

Avec cela, on peut dire que la tragédie est une représentation de la souffrance et de la violence qui favorise le pouvoir, entendu sous la définition de H. Arendt comme "l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée."⁴¹ Mais, comment est-il possible que la représentation de la violence puisse favoriser son contraire? La distinction qu'Arendt établit entre *travail*, *œuvre* et *action* (*labor*, *work*, *action*), qui intéresse tant Ricœur, peut être la clé pour entendre l'effet de la tragédie. Tandis que le travail répond à une logique instrumentale – qui en cas d'imposition comme la fin, mènerait à la violence – et l'action à la capacité d'agir ensemble et de fonder un pouvoir, l'œuvre occupe un lieu intermédiaire. Entre l'imposition d'une fin comme destin et la liberté de l'action:

Afin d'être ce que le monde est toujours censé d'être, patrie des homes durant leur vie sur terre, l'artifice humain doit pouvoir accueillir l'action et la parole, activités qui, non seulement sont tout à fait inutiles aux nécessités de la vie, mais, en outre, diffèrent totalement des multiples activités de fabrication par lesquelles sont produits le monde et tout ce qu'il contient.⁴²

L'œuvre, en tant qu'art, établit les conditions pour le déroulement de l'action humaine et la coexistence des discours distincts. La tragédie est une représentation de ce lieu. Nous sommes donc devant l'un des problèmes philosophiques les plus complexes: celui du type de représentation qu'est la tragédie, qui est, à son tour, celui de l'intelligibilité de l'art. Et, comme Ricœur le signale: "Nous approchons ici d'une sorte de point aveugle où la question de l'indémontrable ne peut pas ne pas se poser, point aveugle pointé par la métaphore, et plus que la métaphore, de la natalité – phénomène pré-politique par excellence."⁴³ La natalité comme la possibilité de produire à partir de l'action; d'un nouveau commencement, annoncé métaphoriquement par la tragédie dans un point aveugle qui est comme une forme de violence, mais qui est en réalité une espérance de pouvoir authentique, d'agir ensemble. Un point aveugle qui a "le statut de l'oublié; l'oublié, précisément parce qu'il n'est pas un passé ayant-été, mais la force de l'être-ensemble que nous sommes sans le voir."⁴⁴ Un point oublié, mais qui reste latent dans l'histoire et qui fait penser au messie de W. Benjamin, comme ce qui "lui-même achève tout devenir historique."⁴⁵ Qui, bien qu'édifié sur l'idée de bonheur, "s'acquiert à travers le malheur, au sens de la souffrance."⁴⁶ Et, par cela, pour éviter qu'il devienne violence, pour se dépasser dans une espèce de négation de la négation, il doit être représenté dans la tragédie.

Ce processus de représentation de la violence: est-il réellement effectif contre la violence? N'avons-nous pas trop de confiance dans la dialectique hégélienne? On devrait ici maintenir le soupçon d'Arendt:

La confiance qu'avaient mise Marx et Hegel dans le "pouvoir dialectique de la négation," grâce auquel les oppositions, loin de se détruire, se développent l'une par rapport à l'autre du fait que les contradictions favorisent le développement au lieu de le paralyser, repose finalement sur un postulat philosophique beaucoup plus ancien et selon lequel le mal ne serait qu'un mode négatif du bien, et le bien pourrait procéder du mal; le mal, en un mot, ne serait que la manifestation temporaire d'un bien encore dissimulé. Ces vénérables conceptions, que bien de gens qui n'ont jamais entendu parler de Marx ou de Hegel partagent, sont devenues dangereuses pour la simple raison qu'elles dissipent la peur et suscitent l'espoir –un espoir fallacieux utilisé pour combattre une peur légitime.⁴⁷

Possible, deux interprétations contraires s'annoncent sur un même conflit dans la tragédie: l'une qui met en jeu l'espérance d'un nouveau commencement, l'autre qui marque la présence irréductible du mal. Entre celles-ci, la figure féminine d'Antigone reste dans l'indécision, par sa résistance ambiguë. Peut-être, cependant, qu'une autre figure tragique féminine donne un pas plus décisif dans l'une de ces directions: Médée.

Médée et la métaphore vive

L'*indécision* chez Antigone semble trouver son rôle à l'intérieur du récit. La manière dont son opposition peut être entendue comme une action n'est pas claire. Dans un certain sens, elle continue de conserver les traits de Pénélope: elle est la victime de l'usage discrétionnaire du pouvoir du maître et son intentionnalité ne vise pas au dépassement du conflit avec Créon, mais à l'ajustement de comptes avec sa famille morte. Antigone est peut-être trop ancrée dans son

passé familial, en tension avec l'horizon de sa mort. En outre, le cas de Médée semble être le juste opposé. Son intention se dirige vers l'ajustement de comptes avec le maître, Jason, en reléguant ses liens familiaux à l'horizon de la mort et en ouvrant une nouvelle possibilité. Quelle nouvelle possibilité? À quoi cette métaphore se rapporte-t-elle?

Médée est l'une des références communes dans les études féministes précisément par les caractéristiques de la structure de son action qui la distinguent de celle d'Antigone. En grande partie, Antigone, dans son opposition, même en ouvrant un espace public de discussion, reste dans la passivité, dans le rôle de la victime: de l'exécutée publiquement. Médée résiste, en revanche, à la victimisation publique avec laquelle Jason reste commodément dans le pouvoir. Alors, plus qu'un processus de discussion, ce qui s'établit entre les deux est une espèce de lutte pour le pouvoir. Médée sait que la justice qu'elle exige ne viendra pas des institutions. Par ailleurs sa stratégie ne se réduit pas à s'opposer à ces institutions, en se consacrant au monde de sa famille absente. L'opposition de Médée n'est pas seulement rebelle, mais révolutionnaire. Elle met en jeu la transformation de l'institution même; et parallèlement celle de Jason. La différence fondamentale, donc, avec Pénélope et Antigone, c'est que, dans l'action de celles-ci, rien n'essaie d'affecter Ulysse et Créon, alors que celle de Médée pointe directement la tête de Corinthe. Mais, pourquoi a-t-elle tué ses enfants? Pourquoi n'a-t-elle pas directement attaqué Jason? La compréhension de cette question est la clé de l'action de Médée.

La sixième étude de *La Métaphore vive* peut nous donner quelques pistes. Si la *substitution* et la *ressemblance* se comprennent comme deux processus inséparables du langage qui dans l'ensemble exercent une fonction iconique, on peut penser à un mode de symbolisation à travers duquel une situation se réfère en réalité à une autre, et pour lequel "la métaphore "infuse" au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise."⁴⁸ La représentation obtient ainsi un effet particulier: elle fait "voir comme." "Le 'voir comme' est un facteur révélé par l'acte de lire, dans la mesure même où celui-ci est 'le mode sous lequel l'imaginaire est réalisé.'"⁴⁹ Médée, à travers ses enfants, fait-elle "voir comme"? À qui? Qu'est-ce qu'elle obtient avec cela? Réalise-t-elle l'imaginaire?

Le "voir comme," c'est l'équivalent du schéma transcendantal kantien: "la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image [...] à demi pensée et à demi expérience,"⁵⁰ qui "peut être réfléchi comme une relation, qui est précisément la ressemblance."⁵¹ C'est donc un acte symbolique de production d'icônes, lesquelles permettent de percevoir dans ceux-ci un sens. Si Médée agit symboliquement sur ses enfants, elle le fait pour montrer en eux, en tant que substituts qui accomplissent une fonction iconique, un sens dirigé à Jason. Ici, cette intention est claire: "Je me soulagerai le cœur à t'injurier, et toi, tu souffriras à m'entendre"⁵²; "rien ne saurait mieux mordre au cœur mon époux"⁵³; "Là-dessus, libre à toi de m'appeler lionne et Scylla, l'habitante du sol tyrrhénien. À ton cœur, comme il faut, j'ai rendu coup pour coup."⁵⁴

Ce qui est fait par Médée est-il une schématisation à l'intérieur du schéma? Une métaphore qui n'essaie pas seulement de réécrire la réalité, en affectant le lecteur, mais de montrer le processus même par lequel est affecté le lecteur, Jason, dans ce cas? Le meurtre des enfants est-il une métaphore que Médée configure pour les yeux de Jason, et qu'Euripide nous montre dans un schéma qui la contient?

Si cette interprétation est correcte, Médée instaure un processus mimétique pour faire voir quelque chose à Jason. Quoi? Quelle est la référence de son discours? Si ce que nous avons ici c'est un *muthos* lyrique, il ne suffit pas de supposer que Médée voulût seulement toucher Jason en termes affectifs; cette interprétation est trop littérale. Si Médée est un symbole, le moment

esthétique plutôt doit ouvrir l'horizon d'un monde: "Or le sentiment est ontologique d'une autre manière que le rapport à distance, il fait participer à la chose."⁵⁵ Quel est la vérité de cette chose?

L'indignation de Médée découle de ce que Jason a trahi sa promesse, son engagement familial:

Car si tu étais encore sans postérité, il eût été pardonnable à toi de convoiter cette couche. Elle s'est évanouie, la foi de tes serments, et je ne puis savoir si tu crois que les dieux d'alors ont cessé de régner, ou si tu juges qu'il est aujourd'hui des lois nouvelles pour les humains, puisque tu as conscience de ta félonie envers moi.⁵⁶

Son irresponsabilité, de fait, atteint un niveau encore supérieur; Jason non seulement ne reconnaît pas Médée comme son épouse, mais il ignore les demandes du sexe féminin en sa totalité, en le réduisant à la fonction utilitaire de reproduction:

Mais vous en venez à croire, vous autres femmes, que vous avez tout, si vos amours vont droit; une disgrâce, au contraire, atteint-elle votre couche? Le parti le plus profitable et le plus brillant devient pour vous le plus hostile. Les mortels devraient avoir des enfants par quelque autre voie, sans qu'il existât de femmes; et ainsi les humains ne connaîtraient point de maux.⁵⁷

La réduction de l'acte de Médée à une vengeance pure serait une interprétation simpliste qui coïncide avec le mépris de Jason pour les femmes, comme s'il n'avait pas d'autre sens que celui de la réaction émotionnelle; comme si elle se serait simplement laissée porter par la colère. En réalité, Médée donne constamment des échantillons de sa conscience morale, particulièrement en rapport à la maintenance de promesses. Par exemple, quand Égée lui offre un asile, Médée demande immédiatement: "si je possédais une garantie de tes promesses, je n'aurais qu'à me louer de toi."⁵⁸ "Mais si tu n' observes pas ce serment, quel châtement te souhaiter?"⁵⁹ La décision prise pour Médée n'a pas été facile; ce n'était pas un produit de son impulsivité. Au contraire, c'est quelque chose qu'elle préférerait ne pas faire, mais que, contre l'affection qu'elle porte à ses enfants, dans une souffrance intense, elle décide de faire:

Ah! que faire? Le cœur me manque, femmes, devant l'œil radieux de ces enfants. Je ne saurais; adieu mes desseins [de naguère; j'emmènerai mes fils hors du pays]! Me faut-il, pour affliger le père par le malheur de ces enfants, redoubler mon propre malheur? Non, pas de ma main! Adieu mes desseins!

Mais quels sentiments sont-ce là? Veux-je encourir la risée en laissant mes adversaires impunis? Il faut oser. Ah! quelle lâcheté est la mienne, d'ouvrir mon âme à de molles pensées!⁶⁰

Ce serait une lâcheté morale de pardonner et laisser les coupables sans châtement. Et sans des institutions qui rendent compte du processus, c'est Médée elle-même qui doit s'ériger comme juge, en établissant le lieu qui rendra la justice possible. La justice qui ne reste pas dans

l'accusation, mais qui aspire au bonheur. Mais non dans l'endroit corrompu dans lequel Corinthe s'est convertie: "Soyez heureux tous deux, – mais là-bas!"⁶¹

Corinthe corrompu est la métaphore morte qui s'est épuisé par l'usage vulgaire que Jason et Créon ont fait de lui. Médée réalise son renouvellement; le renouvellement de la promesse, la possibilité d'un nouveau monde.

La rupture avec le sens littéral opérée par Médée, qui ouvre la possibilité à un nouveau sens, coïncide avec le schéma de la tragédie parce qu'il implique l'opposition au champ conceptuel des principes qui fondent l'ordre social, moral et politique; bref, un conflit avec le système, qui est inévitable, parce que sans l'ordre stable et grossièrement fonctionnel que Jason représente, on ne peut pas concevoir la déviation. Le premier est condition du deuxième: "Si l'imagination est le règne du "semblable," l'intellection est celui du "même." Dans l'horizon ouvert par le spéculatif, le "même" fonde le "semblable" et non l'inverse."⁶² Ce qu'on doit souligner tient dans le fait que si le meurtre de Médée est un schéma qui met en rapport l'imagination et l'entendement, il est mis en jeu seulement parce qu'il "reçoit une tâche des Idées de la raison, auxquelles nul concept ne peut s'égaliser."⁶³ Ce qui se présente dans le schéma qui cherche à rétablir la promesse est l'Idée de la raison "qui contraint la pensée conceptuelle à penser plus."⁶⁴ Médée est comme la représentante de l'imagination créatrice qui demande à Jason de surpasser ses catégories et de penser plus. Qui ne se contente pas de la vengeance, de le tuer ou de le faire souffrir, parce qu'elle aspire à le changer. Par cela, la justice corrective ne s'applique pas directement à Jason; elle se montre à travers des enfants-substituts, ses semblables, pour le faire penser, pour qu'il puisse reconnaître dans ceux-ci la vérité sur soi-même.

Ainsi, même si le sens littéral de l'acte de Médée est immoral, totalement discordant avec ce qu'on attend d'une mère, sa composition comme une métaphore permet de "faire paraître concordante cette discordance"⁶⁵; universaliser les personnages, non comme des Idées platoniciennes, mais comme "universaux parents de la sagesse pratique, donc de l'éthique et de la politique."⁶⁶ Grâce à son effet violent (*pathos*), la représentation du meurtre peut ouvrir un chemin à la réconciliation, puisque les "termes que l'éthique oppose, la poésie les conjoint."⁶⁷ La mimésis, et Médée comme sa représentante, "n'a pas seulement une fonction de coupure, mais de liaison, qui établit précisément le statut de transposition "métaphorique" du champ pratique par le *muthos*."⁶⁸ Et par cela, après avoir vu ses enfants morts, la souffrance de Jason peut être renversée dans le plaisir de la reconnaissance expérimentée par le spectateur. Seulement ses enfants, en tant que partie de ses intérêts vitaux, pouvaient exercer un effet suffisamment persuasif sur Jason. Ainsi, la tragédie atteint sa plénitude de sens dans le point culminant dans lequel le spectateur, Jason même, obtient la catharsis, cette expérience paradoxale de tension maximale entre un plaisir et une douleur.

Si l'herméneutique littéraire se présente comme un rapprochement du deuxième degré au texte qui vise à "retrouver la question à laquelle le texte offre une réponse, reconstruire les attentes des premiers destinataires du texte, afin de restituer au texte son altérité primitive,"⁶⁹ notre travail est d'essayer de reconstruire l'effet sur le premier destinataire, Jason, en restituant l'altérité de Médée. Tel effet, à mon avis, est celui de la jouissance esthétique (*Kunstgenuss*), qui sépare Jason de ses intérêts politiques immédiats et lui permet de percevoir la différence entre l'horizon irrémédiablement perdu (de son épouse, ses enfants et sa carrière politique) et son horizon présent de lecture. Médée est le catalyseur de cette esthétique transformatrice qui transfigure le quotidien et transgresse les normes reconnues, dans un processus à la fois affectif et cognitif qui, en trois moments, *poiësis*, *aisthësis* et *catharsis*, fait le lecteur "libre malgré lui"⁷⁰; non de faire ce qu'il veut, mais d'assumer sa responsabilité.

Médée est, donc, une représentation du féminin qui, après être passée par des moments de passivité, de trahison et de résistance, a réussi à donner le pas à l'action transformatrice de la réalité, en surpassant la situation conflictuelle devant laquelle Antigone est morte. En cela, on peut comprendre ses motifs seulement si on essaie de configurer le nouvel horizon qui est ouvert uniquement après avoir assassiné ses enfants et la fille de Créon.

Sur un tel nouvel horizon, seulement deux personnes restent. Sans responsabilités conjugales et sans mensonges. Sans missions, guerres, politique ou autre intérêt spécifique. Un nouveau monde pour Jason et Médée, où ils peuvent recommencer, seuls, comme avant le commencement de leur histoire, comme avant de s'être connus.

L'incroyable de l'acte de Médée, imperceptible complètement dans la trame du récit, mais qui remplit de sens l'œuvre, le mythe, c'est que Médée assassine comme une espèce de sacrifice d'amour, pour Jason, en lui donnant le plus grand des cadeaux: elle le libère des engagements qui le maintenaient attaché à une situation scandaleuse et le purge de son péché. Si le vécu a amené Jason à trahir son amour, Médée lui donne la possibilité de commencer à nouveau. Dans un autre lieu, dans un autre temps, dans un autre monde. Peut-être, même, avec une autre personne, parce que bien qu'il eût été humiliant que Médée vive sans son époux dans un monde avec ses enfants et l'amante de Jason, dans un autre monde où ceux-ci n'existent pas, Médée pourrait récupérer sa dignité et Jason continuer sans tâche. Sans tâche, mais avec une dette. Après la décision épouvantable de Médée, elle sera la dernière référence de l'existence de Jason; l'autre, absent, qui définit le sens de ce que l'on est. Les rôles sont donc équivalents. La justice, dans le plus strict des sens, est rétablie. Le monde antérieur – et sa corruption, dont l'effet de l'injustice se concentre sur Médée, la victime des circonstances – a été détruit, dépassé et conservé à distance, dans un passé distant – comme une mémoire refoulée –, par un acte, dans le sens le plus fort du mot, qui transgresse complètement ses règles d'opération.

À cette interprétation rédemptrice, cependant, il faudrait opposer une autre moins optimiste, puisque la nature de la tragédie réside en grande partie dans l'ambiguïté de la situation dans laquelle les personnages finissent. À la prétendue féminité créatrice que nous attribuons à Médée, il faudrait opposer le soupçon que fréquemment:

[...] la violence serait justifiée en vertu de son pouvoir créateur. Les métaphores organiques, que l'on voit revenir sans cesse au cours des discussions concernant ces problèmes – notamment, au sujet des émeutes, la notion d'une "société malade" dont elles constitueraient le symptôme de même que la fièvre est le symptôme de la maladie – ne font, en fin de compte, que fournir de nouveaux arguments en faveur de la violence. Ainsi, le débat entre ceux qui préconisent de restaurer "la loi et l'ordre" par des moyens violents, commence à ressembler terriblement à une discussion entre deux médecins, dont l'un serait partisan de recourir à la chirurgie pour traiter le malade, et l'autre de se contenter des ressources de la médecine.⁷¹

La représentation tragique n'est pas une cure ou une utopie. Sa richesse est liée à ce qu'elle ne donne pas de réponses consolatrices. Si grâce au schéma tragique nous pouvons entendre le féminin comme l'autre qui, de la passivité et la victimisation passe à l'action potentiellement transformatrice à travers l'opposition au maître dominant, cela ne veut pas dire qu'on doive mettre ici toutes nos espérances dans une relation harmonieuse. Parce que, bien que le féminin

puisse recevoir la connotation de donner la vie, de faciliter un nouveau commencement, on doit reconnaître aussi qu'il peut générer violence et souffrance.

Si la tragédie nous demande quelque chose, c'est bien que nous n'arrêtons pas de réfléchir à la configuration qu'elle met devant nos yeux. Non que nous soyons égaux à ses personnages, comme s'il s'agissait d'un récit pédagogique et moralisateur; comme si les hommes devaient s'installer dans le rôle de Créon et de Jason, et les femmes dans celui d'Antigone et de Médée. Elle se présente à notre réflexion pour juger ses possibilités. Pour délibérer, sur le fond du monde qu'elle déploie.

- ¹ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance: trois études* (Paris, Stock, 2004), 115.
- ² Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 115.
- ³ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 119.
- ⁴ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 120.
- ⁵ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 121.
- ⁶ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 121.
- ⁷ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 124.
- ⁸ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 126.
- ⁹ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 126.
- ¹⁰ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 129.
- ¹¹ La reconnaissance comme identification.
- ¹² Sous le titre: "Kant: relier sous la condition du temps."
- ¹³ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 63.
- ¹⁴ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 64.
- ¹⁵ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 75.
- ¹⁶ Ce qui permet, à son tour, de surpasser des critiques comme celle d'Adorno à la modernité et à la philosophie kantienne dans la *Dialectique de la Raison*, digressions I et II: "Ulysse ou mythe et Illustration" et "Juliette ou Illustration et moralité."
- ¹⁷ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 78.
- ¹⁸ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 93.
- ¹⁹ Telle interprétation du schématisme transcendantal, comme Ricœur l'indique, a été projetée par Heidegger dans *Kant et le problème de la métaphysique*, en déplaçant la relation entre la sensibilité et l'entendement du domaine de la Critique à celui de l'instauration du fondement de la métaphysique.
- ²⁰ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 94.
- ²¹ Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 96.
- ²² Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, 98.
- ²³ On fait référence ici à la faute tragique (*hamartia*) indiquée par Aristote dans la *Poétique*.
- ²⁴ Paul Ricœur, "Sur le tragique," in *Lectures 3: Aux frontières de la philosophie* (Paris, Seuil, 1994), 200.
- ²⁵ Ricœur, "Sur le tragique," 205.
- ²⁶ Ricœur, "Sur le tragique," 208.

- ²⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, 1990), 285.
- ²⁸ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 285.
- ²⁹ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 287.
- ³⁰ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 288.
- ³¹ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 288.
- ³² Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 288.
- ³³ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 303.
- ³⁴ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 312.
- ³⁵ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 312.
- ³⁶ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 313.
- ³⁷ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 322.
- ³⁸ Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 342.
- ³⁹ Paul Ricœur, "Le juste entre légal et le bon," dans *Lectures 1: Autour su politique* (Paris, Seuil, 1991), 192.
- ⁴⁰ Ricœur, "Le juste entre légal et le bon," 193.
- ⁴¹ Hannah Arendt, "Sur la Violence," dans *L'Humaine Condition* (Paris, Gallimard, 2012), 942.
- ⁴² Hannah Arendt, "Condition de l'homme modern," dans *L'Humaine Condition*, 199.
- ⁴³ Paul Ricœur, "Pouvoir et violence," dans *Lectures 1: Autour du politique*, 28.
- ⁴⁴ Ricœur, "Pouvoir et violence," 33.
- ⁴⁵ Walter Benjamin, "Fragment théologico-politique," dans *Œuvres Vol. I* (Paris, Gallimard, 2000), 263.
- ⁴⁶ Benjamin, "Fragment théologico-politique," 264.
- ⁴⁷ Arendt, "Sur la Violence," 951.
- ⁴⁸ Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Paris, Seuil, 1975), 241
- ⁴⁹ Ricœur, *La Métaphore vive*, 268.
- ⁵⁰ Ricœur, *La Métaphore vive*, 268.
- ⁵¹ Ricœur, *La Métaphore vive*, 279.
- ⁵² Euripide, "Médée," dans *Euripide. Tome I.* (Paris, Société d'édition " Les belles lettres ," 1976), 140.
- ⁵³ Euripide, "Médée," 153.
- ⁵⁴ Euripide, "Médée," 174.

- ⁵⁵ Ricœur, *La Métaphore vive*, 309.
- ⁵⁶ Euripide, "Médée," 141.
- ⁵⁷ Euripide, "Médée," 144.
- ⁵⁸ Euripide, "Médée," 150.
- ⁵⁹ Euripide, "Médée," 151.
- ⁶⁰ Euripide, "Médée," 161-162.
- ⁶¹ Euripide, "Médée," 162-163.
- ⁶² Ricœur, *La Métaphore vive*, 381.
- ⁶³ Ricœur, *La Métaphore vive*, 383.
- ⁶⁴ Ricœur, *La Métaphore vive*, 383.
- ⁶⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit I* (Paris, Seuil, 1983), 72.
- ⁶⁶ Ricœur, *Temps et récit I*, 70.
- ⁶⁷ Ricœur, *Temps et récit I*, 74.
- ⁶⁸ Ricœur, *Temps et récit I*, 76.
- ⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit III* (Paris, Seuil, 1985), 255.
- ⁷⁰ Ricœur, *Temps et récit III*, 260.
- ⁷¹ Arendt, "Sur la Violence," 964.