

Henri VanLier, Anthropogénie

Constitution continue d'Homo comme état-moment d'Univers
(SGDL 1995 et 1998 - Cinquième état : mai 1998)

Chapitre 21 - Les théories d'Homo du seul fait de ses langages

A. L'ANTHROPOLOGIE A TRAVERS LE LANGAGE ORDINAIRE	2
B. L'ANTHROPOLOGIE A TRAVERS LE LANGAGE INTENSE ("LITTERATURE")	3
1. Les fabulations	
a. Le mythe d'origine	
b. Le conte	4
c. La fable et le mythe savants	
2. L'épopée fondatrice	6
3. Le lyrisme	
4. La tragédie	9
5. La comédie	12
6. Les genres historiques	14
a. L'histoire différentielle	
b. L'histoire causale	
c. L'histoire édifiante	
d. Les fortunes anthropogéniques contrastées des trois genres historiques	
7. Le roman et la légende	17
8. L'autobiographie et l'épistole	
9. La harangue	

Pendant longtemps, les comportements et les conduites d'Homo parent, à coups d'indices et d'index, se contentent des régulations que leur apportaient la collaboration, le compagnonnage, la communauté, l'interlocution et la musique massive, comme aussi la considération, la méditation. Mais depuis le paléolithique supérieur au moins, à mesure qu'intervinrent les tectures détaillées, les images détaillées, la musique détaillée, l'interlocution détaillée, les écritures, la mathématique, à mesure aussi qu'il édifia des théories du Cosmos-Monde-Dharma-Tao-Kamo, Homo fut incité à édifier une théorie, c'est-à-dire une saisie systématique et pas seulement systémique, de lui-même, ou du moins de ses instances sociales et psychologiques, avec leurs relations et conflits majeurs.

Les théories d'Homo sont un moment important de l'anthropogénie, et leur matière est considérable. Il sera donc expédient de les distribuer en trois chapitres. Les théories d'Homo du fait de ses langages. Les théories d'Homo urgentes, telles les esthétiques, les économies, les politiques, les linguistiques. Les théories d'Homo contemplatives, qui le visent en tant que tel.

A. L'ANTHROPOLOGIE A TRAVERS LE LANGAGE ORDINAIRE

Une des plus puissantes et pertinentes théories qu'Homo ait faites indirectement de lui-même est celle qui est contenue implicitement et parfois presque explicitement dans la sémantique de ses dialectes. C'est surtout le cas quand les étymologies (logos, etymos, signification véritable) sont patentes pour le locuteur, comme dans le grec ancien, pour cela à l'origine de la philosophie occidentale ; et dans l'allemand, pour cela à l'origine de la phénoménologie et de la psychanalyse. En Chine, c'est toute la langue - phonèmes, glossèmes et séquencèmes, - qui se pratiqua comme une analogie du monde et de l'homme, dès avant que l'écriture chinoise insistante et autarcique <14B1> poursuivent les mêmes analogies.

Du reste, même quand le système du dialecte s'efface devant ses désignés, comme dans les langues romanes, il recèle d'innombrables vérités anthropologiques. Ainsi, en français, du doublet de "je m'émeus" et "je suis ému", le premier plus actif, le second plus passif, et qui montre bien, comme Sartre l'a relevé, le caractère à la fois pâti et joué de toute émotion chez Homo, - ce que le grec rendait par sa voix moyenne. Ainsi également des rares étymologies latines apparentes, comme con-scientia (scire, cum), con-templare (templum, cum), med-itare (medium).

Anthropogénie, on l'aura remarqué, exploite de bout en bout cette ressource inépuisable qu'est l'anthropologie latente dans les phonèmes, les glossèmes et les séquencèmes des dialectes : en français, des expressions comme "manier les idées" ou "manipuler les gens" montrent assez les virtualités conceptuelles de la main hominienne, et même comment la plupart des concepts ne sont que des propriétés des deux mains planes en symétrie bilatérale.

Il faut signaler d'autant plus fort qu'en même temps qu'une mine pour la théorie d'Homo, l'attention à son propre dialecte favorise

d'impénétrables oeillères, donnant pour des caractères universels ce qui n'est que caractéristiques d'un dialecte particulier. Le locuteur français, habitué à l'ordre canonique "déterminé + déterminant", trouve souvent illogique, absurde, tordu, non naturel, l'ordre "déterminant + déterminé" canonique dans beaucoup d'autres dialectes.

B. L'ANTHROPOLOGIE A TRAVERS LE LANGAGE INTENSE ("LITTÉRATURE")

Les spécimens hominiens ont produit d'innombrables intensifications du dialecte. Tantôt en attisant ses ressources d'épaisseurs et de bifurcations phonosémiques et séquencématiques. Tantôt en déchaînant sa capacité extraordinaire d'aborder tout, très vite, sans appui, jusqu'à se prendre lui-même pour thème, frontalement ou tangentiellement. Ces deux voies sont ce qu'on a appelé "littérature", d'un mot malheureux né du prestige de l'écriture puisqu'il renvoie au texte (littera) et semble exclure la parole intense, pourtant la plus répandue, qu'il nomme contradictoirement "littérature orale".

Quoi qu'il en soit, les productions "littéraires" sont l'effort le plus universel, le plus varié et le plus profond qu'Homo ait produit pour embrasser quelques-unes des dimensions innombrables et fuyantes que lui confère son statut de primate possibilisateur. Elles furent donc la plus grande ressource de la théorie d'Homo.

1. Les fabulations

Le verbe latin *fari* signifie dire en conversant. Mais il vérifie la richesse de la parole, puisque à partir de ce sens modeste ont dérivé la fable, le fabuliste, la fabulation, et même l'affabulation, en ce que le récit et même la simple conversation narrative (*fabulatio*) tournent facilement à la morale (*adfabulatio*).

a. Le mythe d'origine

On n'évite donc mal l'hypothèse qu'à mesure qu'il accéda au langage détaillé, sans doute au paléolithique supérieur, Homo dut se mettre à nommer avec de plus en plus de force et de ressaut Mère, Père, Fils, Fille, Oncle (maternel), Tante (paternelle), Grand-Mère, Jeune, Vieux. De même qu'Ennemi, Ami, Etranger, Client (clinant, incliné). Et encore probablement Paresseux, Actif, Pur/Impur, Malin. Bref, les instances et les rôles, avec quelques qualifications d'urgence..

Etant donné la richesse des sémies, des phonosémies, des séquencèmes agités à cette occasion, vu aussi l'indicialité et l'indexation omniprésentes dans les collaborations hominiennes, ces nominations intenses entraînaient autour d'elles des suites laudatives, apotropaïques, ludiquement narratives où elles se rapprochaient, s'éloignaient, se nouaient et dénouaient, se tramant à travers des rappels, des retardations, des déplacements, des cycles ou circulations, des parallélismes, des métathèses sémantiques ou musicales. En un mot, produisant un texte (*texere*, tisser, ourdir une trame, puis un complot), comportant une structure et au moins autant une texture, avec des effets de champ.

Du même coup, Rennes, Biches, Cerfs, Chevaux, Elephants, Ours, Bovins, Carnassiers durent tenir dans le langage qui se détaillait une place semblable à celle qu'ils tiennent dans les peintures détaillées

rupestres. Eux aussi donnèrent lieu à des combinaisons verbales descriptives, narratives, invocatives. On peut croire qu'ils furent "parlés" quant à leur rôle de gibier, quant aux cycles saisonniers qu'ils résumaient, et donc plus généralement quant à la physis (génération universelle) qu'ils manifestaient, en une fraternité avec Homo qui en émergeait à peine. A la fois gibier, intermédiaires "surnaturels" de quelque chamanisme, peut-être totems, à voir certaines figures géométriques ("héraldiques") qui les accompagnent. Dans les images, cette dernière fonction est assez indiquée par les masques animaliers répandus au paléolithique et au néolithique. Dans la civilisation Old Europe, la figure animale adhère à la figure humaine au point de s'y confondre et même parfois d'en dispenser. Parler d'adhérence a l'avantage de signaler à la fois la proximité et une première distanciation technique et sémiotique.

A côté du discours-geste-rite technique s'établit un discours-geste-rite de la Génération, qu'on ne confondra pas avec la procréation, parfois non comprise par Homo primitif, comme nous l'ont confirmé les Mélanaisiens jusqu'au début de ce siècle. Le rite génératif suscitait alors le récit génératif, et inversement, en une liturgie.

On a souvent parlé en ce cas de "pensée mythique" (Leenhardt), porteuse de mythes (muthoi). De trois types surtout. Mythes des instances familiales et des rôles sociaux à mesure qu'instances et rôles furent saisis comme des structures génératives basales et constantes de la société : ainsi du Frère-Aîné canaque. Mythes du totem (l'Ancêtre intemporel), instance-rôle primordial de la Génération. Mythes des dieux, à mesure que ceux-ci remplacèrent les totems quand les sociétés pensèrent la Génération ou Physis dans une temporalité et une spatialité plus distinctes (parfois plus cardinales et moins ordinales). Dans tous ces cas, il y eut une première théorie indirecte d'Homo à l'occasion d'une théorie des choses.

Le mythe de discours-geste-rite de Génération est lui-même génératif dans son mode de production. Celui qui le profère, qui le gesticule et presque le danse, procède comme un tisseur (de fils), un laceur (de filet), un tresseur (de vannerie), toutes images de Do Kamo. Il est au milieu de ce qu'il prononce, fil parmi les fils, fibre parmi les fibres. En tout cas, ni au-dessus, ni devant. Parmi.

b. Le conte

Au néolithique, à mesure que se cadrèrent les tectures et les images, que se mirent en place les jetons de comptage, que se développa un schématisme générateur dans la sculpture et dans les dessins de la poterie, on peut croire que le discours mythique aussi commença à se cadrer, et du même coup, sinon à réfléchir sur sa structure, du moins à réfléchir sa structure, à l'isoler et à la thématiser comme telle. Homo fabulant perçut que, chez l'animal possibilisateur qu'il était, sa fabulation et affabulation intervenaient surtout à l'occasion de transformations, lesquelles étaient les plus sensibles quand elles intervenaient entre des extrêmes : le bon et le méchant, l'heureux et le malheureux, le puissant et le faible, cendrillon et le prince ; ou encore, la table et l'instrument de musique, la semence et l'or. Ces transformations supposaient un personnage, patent ou caché : la fée et la sorcière. La transmutatrice par excellence étant la parole du fabulateur.

Ainsi ce qui importa dans la fable et le conte ce ne fut pas les contenus, ni les personnages, ni les événements, ni en général le vrai, ni même le vraisemblable, mais les procédés fabulateurs, leur logique au sens large de sémantique, de syntaxe, de pragmatique. Une transformation étant survenue, le conteur et ses auditeurs, savent qu'une douzaine ou une demi-douzaine d'autres vont suivre : elles sont prévues, leur apparition donnera à tous les plaisirs d'un "résolution" au sens musical, leur originalité (leur surprise) montrera la virtuosité de l'instrumentiste. Le thème central du conte est la possibilisation même, l'occasion pour des spécimens hominiens de vérifier qu'ils sont des animaux possibilisateurs, que c'est là leur définition la plus sûre, essentielle. Nous nous sommes déjà étonnés des capacités des enfants de trois et quatre ans à reconnaître et à produire les subtilités logiques les plus détournées ; la participation au conte et à la fable appartient au même champ expérimental. C'est moins les métamorphoses qu'ils attendent que l'expérience risquée et réussie de les dire, et les entendre dire, et d'une façon telle que le dire comme dire soit explicite. Hésitant entre plaisir et jouissance.

On ne s'étonnera donc pas que la performance conteuse mette fortement en scène le corps du conteur, et de son auditeur, comme la performance musicale. Qu'il s'agisse de la conteuse verbale qu'est Schéhérazade, ou du conteur écrivain qu'est Rabelais. En contraste avec l'extrême sérieux et l'immédiateté du mythe initial, initiatique, le conte, exercice maximal de la possibilisation, marque de partout le décollément par rapport à l'environnement, à soi et aux autres autour. D'où les insistances de la parole et du geste, en d'incessants ralentissements, accélérations, modulations, échos internes. Tout le contraire du sérieux du discours mythique. Le conte ne demande pas à être cru ; il se déclare événementiellement incroyable, tout en étant logiquement cohérent, possible. Il déclare qu'Homo est logicien avant d'être réaliste, ou efficace, ou rusé. Toute étude des catégories logiques doit commencer par le repérage de celles qui figurent dans les contes. *The Gold-Bug* (Le scarabée d'or) d'Edgar Allan Poe est le texte de théorie indirecte le plus complet sur la nature et la force des indices et des index. Et il n'y a pas même d'inconvénient à prendre un cas si savant pour éclairer un exercice des sociétés néolithiques, tant le conte, comme le langage, maintient imperturbablement son propos, anthropogéniquement primordial.

Les mots pour désigner le conte ne sont pas sans intérêt. La fiaba italienne dérive évidemment de la fabula latine, qui combinait la conversation, l'histoire et le jeu. Tale, qui vient du vieux nordique tala, parler, a peut-être des liens avec le latin dolus et le grec dolos, qui pointaient vers le stratagème. Le fortaeling danois, où à la racine tale le for ajoute la façon du conteur de s'avancer (de se risquer), devient chez Andersen Eventyr, aventure, de mots plus que de faits, conformément aux girations de la phonosémie danoise. Borges titre ses contes Ficciones, de fingere, supposer. Le conte français et le cuento espagnol renvoient audacieusement à computare, compter, signalant le caractère sériel des dénombrements logiques (sémantiques, syntaxiques, pragmatiques) du conte. Littré estime que de compter à conter "la dérivation est facile", et il relève que dans les anciens textes compter et conter étaient souvent confondus. Le conte et la comptine sont de même souche.

c. La fable et le mythe savants

L'entrée en scène du continu distant du MONDE 2 devait troubler profondément le statut du mythe tisseur précadré et du conte cadreur. Dans la fable savante, qu'Esopé inaugure légendairement aux VII^e et VI^e siècles avant notre ère, l'animal est devenu un simple porte-parole et un paravent des discours subversifs. Et c'est dans un autre moment de poussée rationaliste, en plein classicisme français, que La Fontaine donna les autres productions exemplaires du genre.

De même, les mythes savants du MONDE 2 n'eurent plus grand-chose en commun avec les mythes d'origine du MONDE 1. Quand dans sa République Platon décrit les idées comme des statues projetées sur les murs d'une caverne par des lampes pour traduire comment les choses d'ici-bas résultent d'éléments rationnels a priori et essentiels, et quand dans le Timée il montre le travail d'un démiurge sur un support pour signifier que les phénomènes naturels résultent de l'impression de formes idéales dans la matière, il s'agit moins cette fois de texture que de structures, et ce sont des structures ontologiques et épistémologiques instantanées qu'il déploie de façon successive pour faire vivant et parlant.

Et, à la fin du MONDE 2, ce sera aussi de structure plus que de texture, et même de structure instantanée et verticale qu'il s'agira quand dans Totem et Tabou Freud présente le pacte social comme fondé sur l'assassinat du Père par ses Fils réconciliés sur le culte de son nom, ou quand dans Moïse et l'origine du monothéisme, il répète la même articulation en montrant Moïse l'Égyptien, disciple d'Akhenaton, assassiné par le peuple qu'il sortit d'Égypte, et confondu plus tard par le même peuple avec le Moïse du Sinaï et des commandements, cette fois pour fonder sur son nom l'unité d'Israël.

Chez Freud comme chez Platon, le mythe habilleur de structures ontologiques, épistémologiques et sociales suit strictement les torons de la philosophie occidentale. Il ne diminue pas l'abstraction du propos, il se contente de la réchauffer. Quitte à la gauchir fatalement par la charge affective inhérente à la magie du flou et au suspense de toute narration.

2. L'épopée fondatrice

Dès lors que les empires primaires (Akkad, Égypte, Maya) passèrent du cadrage néolithique du MONDE 1 ascriptural aux sous-cadrages des empires primaires du MONDE 1 scriptural, on vit, parmi le cortège de leurs lois, de leurs armées, de leurs tombeaux, de leurs routes, de leurs portes, les mythes et les contes archaïques faire place à ce que les Grecs ont appelé épos, ces paroles (eîpeîn, parler) qui ont trait à des actes et des héros fondateurs et protecteurs (si Herôs est bien apparenté au latin servare, *Herw).

En effet, sertis dans leurs écritures insistantes, des noms s'intensifièrent et se fixèrent intensément : "Là où il y a des noms je veux mettre mon nom. Là où il n'a pas de noms je veux mettre les noms des dieux", dit à peu près Gilgamesh, il y a plus de 3,5 mA. Le héros fondateur et protecteur est d'abord un nom sonore : "Gilgamesh", "Enkidou", "Adam", "Hava", "AkHileFs", "Rollant", "BHarata", "Aînêâs" (trois longues), "Lusiados". Avec saillance et prégnance : Achille-aux-pieds-légers, Andromaque-aux-bras-blancs.

Le héros ainsi nommé et écrit a suscité autour de lui l'épos, la voix forte (*Fep, voix, comme dans vox). Et l'épos a donné le français

épopée (epos, poiein, faire un epos), ainsi que l'anglais epopee, lequel a le même sens. Et il a donné aussi l'anglais epos, qui désigne une suite de poèmes non formellement reliés autour d'un héros. L'aède épique fait sonner le nom du héros : "karles li reïs, nostre emperere magnes" (-.- // ./././.-), commence Turoid. Il n'est plus un tisseur parolier, comme l'auteur de mythe et de conte, mais un chanteur sous-cadreur, mètreur, arpenteur de vers et de chants sériés, structurateur à la fois du mot, du territoire, du groupe social. (Ainsi, Dumézil a-t-il cru reconnaître dans les épopées indo-européennes un triadisme exprimant et fondant des sociétés à trois classes : le prêtre, le guerrier, l'artisan-paysan.)

Ce que l'aède épique sous-cadre ainsi ce sont naturellement des blocs, comme les noms des héros. C'est-à-dire les forces fondamentales en leurs chocs massifs initiaux. Dans Gilgamesh et Enkidou, résonnent les heurts de la Forêt sans borne et de la Ville ceinte de remparts, et plus fondamentalement ceux de la Mort, "que nul n'a vue", et de la Vie fugace. Plus tard, et plus abstraitement, au sein de la même aire culturelle, dans l'En-tête (beréshit, rosh, tête) du Pentateuque, est rencontré le heurt primordial entre le Jardin de l'obéissance et l'Exil de la connaissance, par quoi l'en-tête devint Genèse. Dans l'Illiade, qu'on date environ de 850 BC, les Mycéniens de 1300 BC en lutte avec Troie sont l'archétype du choc, vers 800 BC, de l'Asie profonde des empires primaires du MONDE 1 scriptural et du MONDE 2 naissant en Ionie et en Grèce. Pour célébrer la même naissance du MONDE 2, dans l'Odyssée, s'échelonnent les conflits du nouvel Anthropos grec, Ulysse aux mille tours (polumathès), avec les forces riantes et hostiles de la mer et des îles ioniennes parmi lesquelles il prend forme. Dans le Maha-Bharata, la Bhagavat-Gita rend le choc maintenant métaphysique de l'action absorbée et de l'action purifiée (où il s'agit de faire comme ne faisant pas) enseignée à Arjuna par une hypostase de Vichnou. Dans La Chanson de Roland c'est le choc de la féodalité centrifuge et des nouveaux gouvernements centripètes dès années 1100, dans la résurrection archétypale de Charlemagne trois siècles avant. Dans Os Lusitados s'étend le choc planétaire d'Homo portugais affronté à la nouveauté des Océans du monde.

Ainsi, autour de quelques noms propres et de quelques forces élémentaires, les épopées sont des sommes assez complètes et assez populaires pour instituer le peuple qui les produit, les entend, les répète, parfois dans leurs abécédaires. A voir les gravures au dos des miroirs étrusques, Homère a supporté non seulement la Grèce classique mais les six siècles de l'Etrurie. L'archaïsme est congénital à l'épopée initiatrice : il y a quatre siècles entre Homère et les événements fondateurs qu'il allègue ; trois siècles entre la Geste de Rollant et Charlemagne ; les différentes versions de Gilgamesh s'élaborent sur un demi-millénaire ; la Genèse débute hardiment par : "En-tête Elohim créait les ciels et la terre, la terre était tohu-et-bohu, une ténèbre sur les faces de l'abîme, mais le souffle d'Elohim planait sur les faces des eaux..." (Chouraki). (Si la Chine s'est moins caractérisée par des épopées particulières, c'est peut-être qu'elle a produit une doctrine constante de l'antiquité fondatrice, celle de Confucius.)

La Théogonie d'Hésiode, poème gnomique, a l'intérêt de montrer à l'état quasiment pur le didactisme ébloui des âges épiques. L'engendrement des dieux y est donné selon sa suite anthropogénique : au départ, ce qu'il faut chanter d'abord (arkhômeth' aeidein), les Muses, c'est-à-dire les catégories de signes d'Homo (parole, peinture, danse, histoire, etc.), qui vaguent sur le paysage (montagnes et sources), comme

ses âmes, et "invitent alors à ce que je glorifie ce qui sera et ce qui fut" (ina kleïoïmi ta t'essomena pro t'eonta", et ce qui alors (dans cette exaltation des signes) prend noms de dieux. Les deux vers introductifs sont : "Sur les Muses héliconiennes commençons à chanter, Elles qui habitent la montagne grande et divine de l'Hélicon!" Et deux vers conclusifs seront : "Et vous donc maintenant réjouissez-vous (formule de congé), vous qui habitez l'Olympe, Et vous les îles et les terres fermes, et les flots salés entre les deux!"

Alors l'énumération des noms divins devient une entrée initiatique, c'est-à-dire une litanie (litanos, entrée). Entrée dans la compréhension d'un paysage, dans la religion de la Grèce entière, dans le MONDE 2. Et cela en ce moment où celui-ci, dans l'étonnement des commencements, est enthousiaste, donc possédé des dieux (tHeos, en), où "anthropos" n'est encore que sous-entendu, et n'existe guère que comme l'étonnement d'un paysage, qui persistera jusqu'au courage victorieux du matin de Salamine dans les Perses d'Eschyle, jusqu'à la résignation émerveillée d'Oedipe à Colonne chez Sophocle.

Vu que les épopées sont nées dans la nomination et dans la scription des héros, l'anthropogénie relèvera avec soi les types d'écritures avec lesquels elles cohabitèrent, ou qui partiellement les enfantèrent. Cunéiforme de Gilgamesh. Hébraïque archaïque de la Genèse. Ecriture transparente grecque de l'Iliade, de l'Odyssée, de la Théogonie. Araméen réintensifié du Mahabharata. Ecriture romane réintensifiée des scriptoria de la Geste de Rollant

3. Le lyrisme

Les héros épiques n'ignoraient pas le cri, - celui de Gilgamesh devant le cadavre d'Enkidou, d'Andromaque pleurant Hector, - mais c'est une lamentation en troisième personne. Chez les lyriques grecs, dont l'étymologie nous dit qu'ils s'accompagnaient de la lyre (lura), Homo va crier en première personne. Inaugurant par là, plus décisivement que l'épopée homérique, le continu distant du MONDE 2.

Il est anthropogéniquement éclairant que le cri hominien ait tourné alors principalement autour de la présence-absence. Les éclats brefs des vers d'Archiloque s'émerveillent de la présence des îles ioniennes émergeant de l'Egée, et même de la "présentialité" de toute perception en général. La strophe de Sappho n'est si furieuse, et en même temps si longue et si raisonnée que pour exiger des dieux le remplissement de l'absence. L'amour sera le foyer habituel du cri lyrique parce qu'il croise au maximum la présence et l'absence, jusqu'à être dit "present-absent" par le Shakespeare lyrique des Sonnets.

Si les premiers accents du lyrisme hominien s'entendent déjà dès le MONDE 1B scriptural du Cantique des cantiques et dans certaines pièces égyptiennes presque contemporaines, il a fallu les "touts" formés de parties intégrantes et la distance scénique du MONDE 2 grec pour que Homo devenu l'Anthropos totalisateur, se perçoive sur l'abîme d'un vide. En tant que psychè-pneuma grecque ; anima-animus latine ; conscientia chrétienne ; âme classique ("N'espérons plus mon âme aux promesses du monde") ; conscience hamiltonienne. Jusqu'à ce que Valéry résume dans Le Cimetière marin toute l'angoisse du continu distant du MONDE 2 : "J'attends l'écho de ma grandeur interne / Amère, sombre et sonore citerne / Sonnant dans l'âme un creux toujours futur". Le continu proche du MONDE 1 non scriptural n'avait pas été favorable au cri de la présence-

absence. Les discontinuités et les hétérogénéités du MONDE 3 ne le seront guère davantage ; rien ne sera plus suspect que le lyrisme dans la seconde moitié du XXe siècle.

Les chocs héroïques de l'épopée finissaient par s'apaiser dans la mort ou dans la vie quotidienne. Après l'immense périple d'Ulysse, lui et sa femme Pénélope se reconnaissent, et le dernier vers de l'Odyssée nous dit : "aspasi/oï lek/troïo pa/laïou /tHesmon i/konto" (c'est dans la joie des retrouvailles qu'ils s'avançaient vers l'institution sacrée du lit ancestral). Au contraire, autour du gouffre de la présence-absence, la blessure lyrique est inguérissable.

Cependant, il ne faudrait pas croire à l'isolement de son cri. Sappho ne se débarrasse jamais des rets d'Athènes. Et, ouvrant l'âge classique, les odes héroïques de Pindare créent un lyrisme choral dont l'idiote dialecte pourtant abyssal parle assez à toutes les cités grecques pour fonder leur religion, leur politique, leur métaphysique communes autour de héros non plus archaïques mais vivants et palpables dans leur présent, les athlètes. Jusqu'à interroger à l'aune de la présence-absence Anthropos lui-même, maintenant pleinement déclaré comme Homo totalisateur du MONDE 2. Car le nouveau tis (quelque un) total (Holos, Holo-telès, achevé parfait) est tout ou rien, et par son enveloppe le détachant du fond il est seul ; Holos est de la même racine * solFos que solus. Alors, la dernière épode de la 8e Pythique s'ouvre par les deux vers les plus terribles de l'Occident : Des au-jour-le-jour (ep-èmeroï) / Quoi donc quelqu'un (ti de tis)? / Quoi donc aucun (ti d'outis)? / <l'> Homme <est> <le> rêve d'<une> ombre (skias onar anthropos).

Comme on peut voir dans cette dizaine de mots la racine de toute la tragédie antique, il vaut la peine de signaler que, pour la Grèce lumineuse et formelle, l'ombre était le vide, le vain (vanum, vanitas), et le rêve la pensée inconsistante ; proverbiallement, "l'ombre d'un âne" était "un rien du tout", ou "un rien de rien". Quant au membre de phrase : "Ti de ou tis?", il peut se traduire de trois façons : par "Quoi donc n'est pas quelqu'un?", ou par "Quoi donc est aucun?", ou par les deux sens en un. Cette dernière lecture est sans doute la plus gène, d'autant que dans les manuscrits primitifs les espacements étaient absents, et qu'il n'y a donc rien à tirer du fait que les scribes ultérieurs aient transcrit "ou tis" plutôt que "outis", trop violent pour leurs âmes. En tout cas, il ne faut pas traduire fadement et sentimentalement, comme Puech dans Budé : "Qu'est chacun de nous, que n'est-il pas?" Les Grecs anciens avaient des émotions plutôt que des sentiments, lesquels ne seront introduits et cultivés qu'avec l'intériorité romano-chrétienne. Enfin, précisons qu'à côté d'anthropos au singulier, - leçon la moins probable, donc à privilégier, - ont circulé des versions avec anthropoï au pluriel, - leçon la plus probable, appelée par <brotoï> epameroï, qui précède.

Ainsi dans l'idéal grec de l'holotès (totalité) et de la teleiotès (achèvement), la gloire d'un jeune vainqueur de pentathlon conduisait à la réjouissance (terpnon) "montant en peu <de temps>, et en peu <de temps> aussi tombant par terre (pitneï kHamaï)". Dans le vertige de ce retournement du haut et du bas, la tragédie pouvait entrer en scène.

4. La tragédie

La tragédie montre bien à l'anthropogénie que même un genre littéraire aussi délimité et aussi accompli, le plus accompli sans doute

qu'Homo ait produit, a des racines diffuses et doit beaucoup aux hasards et aux "effets quantiques" de l'évolution, ici sémiotique.

Eschyle est né la même année que Pindare, maître du lyrisme choral. Et c'est dans les chants qui accompagnaient l'immolation du bouc aux fêtes de Bacchus, donc dans un exercice de lyrisme choral, que se dégagèrent progressivement un "agoniste", c'est-à-dire un compétiteur, athlète, orateur, puis deux, enfin un troisième (ce nombre très réduit a son importance et ne sera pas dépassé). Les rôles de femmes étaient interprétés par des hommes, lesquels portaient des masques et étaient juchés sur des cothurnes pour que la singularité ne se dégrade jamais en individualité et particularité. Ces agonistes eurent pour fonction d'activer, par dessus la pensée communautaire et sociétaire des choristes, des actions rituelles plus tranchées, et dans le sens du souterrain, car, par opposition aux cérémonies apolliniennes policées, les rites bacchiques étaient des exutoires des profondeurs. A travers eux, les gestes et les paroles de la trag-ôidia (le chant du bouc, oidein, chanter, tragos, bouc) réalisèrent les conditions extrêmes d'Homo, d'autant plus dressé et immense que, depuis Marathon et Salamine, la Perse vraiment écartée, il était devenu décisivement cette fois, comme dans les personnages sculptés du fronton d'Olympie, un tout composé de parties intégrantes selon le destin-parti du MONDE 2.

Conformément au nouveau regard globalisant désigné par le verbe tHeastHai, la tragédie appela le tHeatron. Les choristes, héritiers du lyrisme choral, furent disposés au centre, dans l'orkHhestra circulaire, chargés d'exprimer les questions et les réactions du peuple. Au delà d'eux, et presque à travers eux, s'apercevaient surélevés sur le présentoir de la skènè (scène) le protagoniste et le deutéragoniste, un jour le tritagoniste. Pour ne rien perdre du drame, pour mieux l'analyser-synthétiser à la façon de l'artisan rationnel grec, les indépendants mâles de la Polis (eleFtHeroi) étaient étagés sur des gradins en un demi-cercle embrassant l'orchestra et face à la skènè, en un voyeurisme et un auditeurisme exacerbés, recevant chaque geste et chaque voyelle de la langue la plus vocalique du monde à travers l'air sec et lumineux du pays. Ce dispositif fut si typique du MONDE 2 que, autour de la même racine *tHaF ou *tHeF, de tHeastHai (embrasser visuellement) et de tHaumadzein (admirer, s'étonner), le théâtre (tHeatron) devint le modèle de toute théorie (tHeôria), laquelle consista à mettre quelque chose en tHesis (position) dans la juste distance d'une skènè réelle ou mentale pour mieux le réduire à ses éléments (stoïkHeia), dans une ana-lusis, et le reconstruire à partir d'eux, dans une sun-tHesis. Car la tragédie se déploya dans le moment philosophique du Noûs (esprit éminemment embrassant) d'Anaxagore, des sophistes et de Socrate. Et ses choreutes énonçaient leurs approbations, réprobations et questionnements dans les chants d'une musique qui se voulait pythagoricienne.

Pour qu'Homo pût aller ainsi au fond de lui-même, dans la plus extraordinaire des dénudations analytiques, il fallut que les iambes presque agressifs des agonistes, - O tek/na Kad/moû toû/ palaï/ néa/ trophè, // Tinas / pot<e> e/drás tas/de moi /tHauad/zete... - s'avancent dans un cadre très réglé de scènes et d'interventions chorales, et que la conclusion du drame soit connue d'avance, pour éviter toute banalisation, toute contingence d'un suspense, et marquer qu'il s'agissait bien de l'essences ou des propriétés spécifique d'Homo. Le drame consistait alors à dégager la péripétie ontologique et épistémologique d'un cas jugé exemplaire (l'assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre, la défaite des

Perses à Salamine, etc.), et d'en libérer les effets de champ perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques les plus forts mais aussi les plus organisateurs possibles pour la ville, la polis, représentée par ses décideurs de l'Aréopage et de la Boulè, les politai EleFtHeroï. Les petits vertiges désengagés des lecteurs futurs des tragiques grecs n'ont donc rien de commun avec la "katHarsis", ou purification-purgation-magnification, qu'opéraient leurs oeuvres d'après Aristote. Celle-ci concernait un peuple pris dans le tourbillon de guerres interurbaines terribles, telle la Guerre du Péloponnèse, et ayant à prendre au jour le jour des décisions mortelles, mais trouvant bon, justement pour décider dans ces urgences, de revenir une fois par an, lors des grandes Dionysies, aux derniers retranchements d'Anthropos dans "la terreur et la pitié" par le rite du chant du bouc.

Les catastrophes hominiennes explorées par la tragédie n'ont rien de nouveau. Elles appartiennent aux instances de la famille et aux rôles de la clientèle, que les mythes avaient déjà tissés, les contes cadrés, les épopées sous-cadrés : Agamemnon, Antigone, Médée, Les Perses vaincus. C'était aussi l'affolement des singularités organiques et de la présence-absence que le lyrisme avait criées : Philoctète, Hippolyte. Mais il y eut pourtant un thème tragique central, typiquement grec, car il suit de la volonté d'intégrer des "touts" formés de parties intégrantes. C'est l'Hubris, la démesure, la superbe, l'élévation, l'insolence, c'est-à-dire la façon dont certains spécimens hominiens, parce qu'ils sont possibilisateurs, tendent à se porter aux extrêmes, en ce que l'anglais appellera le tragic flaw, le biaisement tragique, glissant au-dessus ou au-dessous des régulations collectives, et en tout cas cherchant un ailleurs plus ou moins absolu, avant d'être vaincus à la fin par le régime plus consistant et plus fondamental de la société ou de la Nature entières.

Les Grecs devenus scholiastes n'ont pris la peine de conserver que quelques tragédies, dont on peut croire qu'elles leur paraissaient exemplaires. Ainsi, dans Oedipe-Roi, pourtant non primé en son temps, s'écroule du plus haut au plus bas l'Hubris (démesure) par excellence, celle de la clairvoyance, de la claire vue, de l'infailibilité mémorante, judiciaire, morale, qui appartient à l'ethos d'Homo. Oedipe avait été jusqu'à percer l'énigme d'Homo lui-même proposée par la Sphynge : "Quel est l'animal à âges différenciés, c'est-à-dire qui marche à quatre pattes, puis à deux, puis à trois? - Anthropos". Maintenant il se proposait de percer l'énigme de la peste de la patrie dont il était roi, Thèbes. Or ne voilà-t-il pas qu'il s'était aveuglé sur le plus immédiat : l'identité de son père et celle de sa mère. Son père, qu'il a tué. Sa mère, qu'il a épousée. Ses méprises une fois reconnues, Thèbes sera guérie, mais la clairvoyance démesurée d'Oedipe n'aura plus qu'à se crever les yeux.

Antigone aussi a pu paraître exemplaire aux scholiastes grecs, puisque s'y manifeste l'impuissance d'Homo non seulement à maîtriser les hasards et la nature, qui lui échappent, mais même à édicter les lois (nomoi, partages), qui pourtant semblent relever de sa compétence. Car, devant les cadavres des frères criminels, il n'y a pour la soeur aucun moyen de concilier la loi écrite de la polis, qui leur interdit la sépulture, et celle non écrite de la famille, qui la prescrit. A ce point, il n'y a plus place que pour l'argumentation de Créon et l'entêtement d'Antigone. Quand roule la pierre qui l'emmure, c'est tout le monde, dedans et dehors, qui est muré vivant.

Enfin, Oedipe à Colonne montrait peut-être à ceux qui l'ont fidèlement transcrit que la tragédie grecque est une prise de position politique toujours révisable, - ce qui convient bien au mélange de rationalité intransigeante et d'urgence politique où elle apparaît. Oedipe revenant pour y mourir à Colonne où il est né et Sophocle de Colonne lui-même à la veille de sa mort y relisent, après Euripide, les événements d'Oedipe-roi. N'ayant plus rien à perdre, ils peuvent aller aux vérités ultimes : n'ayons pas la vanité de nous attribuer trop d'intentions conscientes ou inconscientes, beaucoup est affaire de hasard ; les dieux (et nous non plus) n'ont pas à nous imputer ce qui ne relève pas de nous, ni peut-être d'eux ; assurément, l'idéal serait de ne point être né ; sinon, parvenu au terme, que chacun admire les beautés de la lumière et du paysage autour de soi (continuant l'étonnement émerveillé du Humeïs kHaïrete de la Théogonie d'Hésiode), et ensuite s'avance dignement dans le bois sacré vers l'obscurité sans fond, suivi de loin par ses deux filles, non sans avoir d'abord scrupuleusement satisfait aux rites tels qu'ils sont prescrits, et dont seuls les ignorants des choses croient pouvoir se dispenser.

Le remarquable dans le chant-du-bouc immolé à Bacchus c'est que l'échec y est magnifique. Les béances d'Homo y font son éclat. Ainsi, outre le premier moment stupéfait du rationalisme décidé, la tragédie a-t-elle requis la plénitude du geste, celui des figures d'Olympie, et la plénitude du langage, celui de ces quelques années où les dialectes helléniques passaient à l'état de langue sans avoir encore perdu leur verdeur initiale, qui pourtant pâlit quelque peu d'Eschyle à Sophocle, et surtout de Sophocle à Euripide.

Cette expérience de rationalisme explosif s'est reproduite, au cours de l'anthropogénie, dans d'autres moments de rationalisme ébloui. Shakespeare, entouré d'autres tragiques puissants, intervint autour de 1600 dans ce temps très court où, parmi les derniers éclats du costume et du geste de la Renaissance, le moyen anglais se muait en l'anglais moderne, déjà assez solide et encore assez impétueux pour envisager l'animal sémiotique comme "un rêve raconté par un idiot" sans pourtant rendre fous les explorateurs de ses tréfonds. Le français de 1635, près d'être ceinturé par l'Académie mais libre encore d'impulsions, permit l'intrépidité démentielle de Descartes, dont le Dieu n'avait pas à obéir aux règles de la mathématique, mais aussi de Corneille, lequel, expliquant pourquoi il chérissait particulièrement Rodogune, mère infanticide de ses deux fils par ambition, parle d'une "grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent".

Du reste, et ceci touche vivement l'anthropogénie, pour qu'Homo ait produit de créer des tragédies, il fallut que leur force fût un moment acceptée par des foules. Le fait que les vers de l'Orestie aient été suffisamment compris par des centaines de "mâles indépendants" (eleFtHeroï) à Athènes il y a 2,4 mA est un phénomène aussi extraordinaire que leur écriture par Eschyle. En contre-épreuve, les tragédies de Voltaire, écrivain pourtant rusé, démontrent comment, une fois passé un certain état de langue et de geste, la formidable mécanique tragique devient grotesque.

Le statut de la présence-absence, si central dans le lyrisme, a fort varié dans les tragédies. Avec Eschyle et Shakespeare, elle a le foudroiement du "presence makes present" du Richard III. Cependant, Euripide, puis Racine - dont la consanguinité avec Euripide est telle que

l'écriture mémorante de Phèdre ("Qu'ai-je dit?") est une réécriture en écho d'Hippolyte - exploitèrent chacun un premier alanguissement du langage pour créer une tragédie intériorisante, où rôde le "present-absent" du Shakespeare des Sonnets.

En Inde, Sakuntala, qui s'attendrit beaucoup, montre peut-être l'exploitation par Kalidasa d'un semblable assouplissement du sanskrit contemporain en même temps que la dévotion tendre de la bhakti. A moins, tout simplement, que la subarticulation propre à la civilisation indienne ait été peu propice au tranchant absolu du tragique pur. Il faudrait une maîtrise suffisante de la langue de l'époque pour en juger. Déjà prononcer les "oi" de Corneille par "wa" et non par "wè" conduit à l'abêtissement du sens quand Chimène dit : "Tu t'es en m'offensant montré digne de mwè, Je me dwè par ta mort montrer digne de twè."

Pour mesurer la révolution que fut la tragédie pour Homo, il faut remarquer que son tHeatron, modèle du MONDE 2, comporte deux vues distanciatrices, deux tHeastHai différents : celui du public embrassant les acteurs du regard, celui des acteurs qui, pour la première fois dans l'anthropogénie, vont en quelque sorte s'embrasser eux-mêmes en "jouant" pleinement des instances et des rôles, c'est-à-dire en thématissant leurs corps, leurs gestes, leurs paroles, leurs ustensiles comme des événements (venire, ex) d'Univers ici-présents, dans le risque du présent (essere, prae). L'épopée avait été spondaïque, remarquait Edgar Allan Poe, la tragédie fut iambique.

5. La comédie

Il faut bien voir que la comédie classique, ce chahut chanté (aïdeîn, chanter, kômos, assemblée chahuteuse), est contemporaine de la tragédie finissante, et qu'elle exige une même conception des spécimens hominiens comme de "touts" composés de parties intégrantes, propre au continu distant du MONDE 2, et un même état de langue, quoique déjà atténué. Aristophane (445-387) a encore rencontré Sophocle et Euripide, comme Molière travailla un temps avec Corneille.

Les comédies classiques sortent alors des farces qu'Homo a produites un peu partout. Mais elles les ont développées en des pièces plus ou moins articulées en actes pour activer non plus les failles vertigineuses de la condition d'Homo rationnel, mais ses grincements minimes, que voilait la magnificence de la parole et du geste tragiques.

Ce faisant, elles allaient presque plus droit encore que la tragédie à l'essence d'Homo, et même plus profondément, en remarquant à quel point il était l'animal sémiotique, signé et signant. Et comment, de ce fait, il comportait une folie ordinaire, dont la tragédie ne gardait que les dérives extrêmes. Et aussi des stéréotypies qui le distribuèrent en caractères (kHaratèr, frappe graveuse) : le Hableur, l'Avare, l'Utopiste, le Bretteur, le Procédurier. Ainsi, après Aristophane à Athènes, Plaute et Térence à Rome, Molière en France produisirent des sémiologies en acte.

On peut croire alors, avec Bergson, qu'en faisant rire un public de la disgrâce des crampes sémiotiques, la comédie prêchait a contrario la grâce de la tempérance, ce sfumato indispensable à toute vie de communauté et de société. Et c'est vrai qu'Aristophane valorisa indirectement la "vraie" démocratie athénienne, Plaute la "vraie" république romaine, Molière la "vraie" royauté française. Mais, pour

finir, la soeur de la tragédie, ne se fait pas plus d'illusion qu'elle. La scène où, dans Dom Juan, le noble et son domestique échangent leurs habits et ainsi, mis socialement à nu, s'expliquent chacun sur leur foi est la sémiologie la plus pertinente et la plus explicite de la mauvaise foi de toute foi. Mais, redevenus eux-mêmes, ils ne changeront pas pour autant leur façon d'exister.

A la comédie, Homo ne change rien, et se contente de rire de soi. Comme si rire de soi en tant que singularité et en tant qu'espèce était une activité autosuffisante. Comme si cette distanciation passagère faisait partie de son ethos. Comme si faire une certaine sémiologie critique, et par là comique, appartenait à tout système sémiotique comme tel. Dans le MONDE 3 discontinu, qui a remplacé la comédie globalisatrice du MONDE 2 par la bande dessinée, une revue d'information scientifique comme La Recherche trouve bon de faire une part à des dessins comiques, c'est-à-dire sémiologiques, dans l'esprit BD.

"Nil humani a me alienum puto" (rien d'humain je ne l'estime étranger à moi), déclarait Térence. Et en effet la comédie classique a fait la sémiologie de tous les fonctionnements hominiens. Elle n'a laissé en dehors d'elle que ce qui n'était pas fonctionnement, et qui est la présence-absence, criée par le lyrisme, et frôlée par le vertige de la tragédie. Cette omission, ou ce refoulement, ou cette forclusion sont éclairants sur la nature de la présence-absence, qui justement est indescriptible, et sur le statut de la comédie, qui, étant sémiologique, ne se meut que dans la descriptibilité. Par la même occasion se précisent aussi les deux modalités majeures du rythme, que le lyrique et le tragique incurvent vers le survol et les déhiscences contrôlées, tandis que le comique la comédie exploite ses capacités de convection, de récurrences entraînant, en accord avec les conditions physiologiques du rire.

Les façons dont la tragédie et la comédie conçoivent leur articulation réciproque montrent les destins-partis d'existence des civilisations. Dans la Grèce ostensiblement apollinienne et secondairement dionysiaque, elles se suivaient dans le même lieu au cours d'une même session : une trilogie tragique était suivie d'un drame satirique. Dans la Chine du yin et du yang, l'ordre est inverse : la comédie prélude à la tragédie très stylisée, et a lieu dans la cour d'entrée. Pour l'Angleterre élisabéthaine, elles se compénétraient en un mélange instantané, qui est l'essence de la langue anglaise. Dans la France bienséante aimant à séparer les classes et les moeurs, elles furent des spectacles strictement distincts.

Le théâtre du théâtre comique fut encore plus distanciateur que celui du théâtre tragique. A cet égard, le moment le plus extraordinaire de l'anthropogénie fut sans doute la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle espagnols. Jamais autant de spécimens hominiens n'activèrent avec autant de véhémence dans la présence physique de leur corps, de leur geste, de leur parole la nature sémiotique de leur être, jusqu'à l'équivalence de leur diabolisme et de leur sainteté, de leur sagesse et de leur sottise, de leur ordre et de leur désordre, en une trajectoire qui conduisit Cervantes d'El Rufian dichoso à El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha. En quelques années, croit Robert Marrast, du même Cervantes Pedro de Urdemalas touche la comédie du comédien, Entremés del Retablo de las maravillas la comédie de la comédie, tandis que les Ménines de Vélasquez crée un dispositif qui invita Théophile Gautier à se demander : Mais où est le tableau? Ajoutons chaque fois : Mais où est le

pouvoir? Où la vérité? Où l'être et l'image? Où l'image et le mot? Où Homo lui-même?

A cela, comme aux intensités mystiques de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix, il fallut sans doute le choc spirituel de la découverte de l'Amérique, le séisme économique-social qui s'ensuivit, la pression formidable exercée par le couvercle de l'Inquisition, l'espagnol, c'est-à-dire une langue latine syntaxique affûtée du tranchant et des paroxysmes de l'arabe.

Dans la même Espagne, c'est cependant la Célestine qui autour de 1500 est l'oeuvre la plus instructive pour une anthropogénie. Pas de mise en scène, ni même de vraie scène ; on y perçoit combien des spécimens hominiens qui confrontent leurs aventures et leurs désirs sur une scène sont chez Homo un phénomène étrange et rare, inconnu pendant un millénaire de Moyen Age, et auquel il faudra les circonstances très particulières du XVIe siècle finissant pour s'affirmer. Car, dans cette tragi-comédie d'une vingtaine d'actes que porte une intelligence étourdissante, ce ne sont nullement l'amante et l'amant qui émergent, mais Célestine, l'entremetteuse, et non pas pour l'anecdote de ses ruses, fort quelconques, mais pour les justifications qu'elle en donne. Les entremetteuses sont les plus grands moralistes du monde. Rien donc dans ces paroles que des vertus et des vices, des élans et des défaillances vivaces, des constellations de signes en conflits. Et pourtant nous sommes tenus en haleine, comme les quelques lettrés devant lesquels ce genre de texte étaient lus, non représentés. Tant sans doute les individualités sont facultatives, tant pour finir il n'y a partout et toujours que les facettes de l'ethos hominien, agrégats de signes sur deux jambes. Aucune raison de s'ennuyer puisque les signes exaltent et tuent plus continûment que les muscles et les hasards ; ici tous en meurent. De Rojas, l'auteur supposé, était contemporain de Machiavel.

Au fait, il n'y a que dans les moments propres du MONDE 2 qu'un certain théâtre a lieu pour un vaste public de regardeurs, et que se dressent et détachent des personnages individués : Oedipe, Hamlet, Phèdre, Harpagon, Tartufe. Impensable dans le MONDE 1 ascriptural, où il n'y a pas de distinction entre acteurs et public, et même dans le MONDE 1 scriptural, où les lois l'emportent sur les sentiments. La tragédie de Sakuntala en Inde a supposé l'action lointaine des armées d'Alexandre et la pratique d'une langue indo-européenne, carrant assez l'individu. Au contraire, le Kabuki et le No au Japon confrontent des principes, comme Célestine.

Les débuts du MONDE 3 auront confirmé, a contrario, la liaison entre des personnages (personae) avec des rôles et le MONDE 2. Depuis 1950, ce qui continue de s'appeler "théâtre" n'a guère retenu de la théatralité classique que la présence immédiate en chair, en os, en signes, de l'acteur devenu actant. Plus de personnage ni de rôle au Living Theater, dans Le Regard du sourd de Bob Wilson, chez Samuel Beckett ou Peter Handke. Par contre, une occasion irremplaçable de suivre par le menu et d'instant en instant le rapport actuel risqué entre des organismes et des signes. Observation collective à bout portant de ce que sont des primates redressés et transversalisants comme états-moments d'Univers. Le titre Einstein on the Beach fut une déclaration à cet égard.

6. Les trois genres historiques

Ni le mythe, ni l'épopée, ni la fable, ni le conte, ni non plus le lyrisme, la tragédie, la comédie ne sont vraiment historiques, même s'ils agitent des événements qui eurent plus ou moins lieu. La naissance de l'histoire fut un événement improbable dans l'anthropogénie. Ce n'est pas qu'Homo auparavant n'eût remarqué quelques suites de faits, mais il les avait notés comme des illustrations d'archétypes. Ce qu'il produisit de plus fort à cet égard fut sans doute, autour de 500 BC en Chine, l'"archaïsme critique" (Jaspers) de Confucius, rassemblant dans les textes chinois antérieurs un corpus exemplaire des rapports entre l'Etat et les lois naturelles. En Grèce aussi, vers 460, à la naissance d'Hérodote, il y avait des logographes.

L'histoire décidée supposa le MONDE 2. Car lui il fallut que les groupes hominiens soient eux aussi conçus comme des tous composés de parties intégrantes, et donc contrastant entre eux : les Grecs ne sont pas des Perses, ni des Egyptiens. Ensuite que les temps des verbes indo-européens commencent à rendre non plus des "aspects" des actions (comme encore dans le russe d'aujourd'hui) mais leur situation exacte des actions par rapport au présent de la parole, en instaurant de vrais passés et de vrais futurs. C'est pourquoi la pratique de l'aoriste, de l'imparfait, du parfait, du plus-que-parfait, comme aussi du futur et du futur antérieur grecs fut un avènement violent dans l'anthropogénie. Seuls des "touts" se dressant complets (holos, healthy) dans la lumière, puis perdant leur intégrité de manière d'autant plus catastrophique qu'elle était parfaite (tel est le foudroiement de la mort dans la tragédie et le lyrisme helléniques) pouvaient engendrer une semblable perception de la durée, avec des instants aussi exclusifs que la disjonction exclusive logique parméniennienne ("l'étant est, le non-étant n'est pas"), non envisageable dans le kamo du MONDE 1A (ascriptural) ou dans le sous-cadrage du MONDE 1B (scriptural).

A quoi, pour que l'histoire naisse vraiment, il fallut ajouter un déclencheur, un grand phénomène croisant géographie culturelle et conflit culturel. C'est ce qui rendit possible l'histoire organique d'Hérodote.

a. L'histoire différentielle

La Méditerranée orientale portait une navigation incessante entre l'Europe, l'Asie, l'Afrique. Elle confrontait deux civilisations, la Perse représentant l'Asie, la Grèce représentant l'Europe. Vers 500 BC elle confronta deux moments anthropogéniques fondamentaux : le MONDE 1 et le MONDE 2 maintenant décidé, en ce que l'on appela les Guerres médiques. Or, Hérodote naît un peu avant 480, donc un peu avant Salamine, à un endroit de l'Asie mineure qui est au centre de ces tensions. Bien plus, où les Grecs eux-mêmes contrastent entre eux comme Grecs doriens et Grecs ioniens, auxquels il appartenait.

Ses *Historiaï*, c'est-à-dire ses recherches, enquêtes, investigations, explorations de voyageur infatigable, ont tiré parti de cette situation remarquable. Pour créer d'abord l'anthropologie culturelle, car, quand Hérodote note qu'en Egypte les hommes urinent assis et les femmes debout, il ne s'amuse pas d'un détail pittoresque, il dégage quelque chose d'essentiel à Homo, animal transversalisant et possibilisateur, chez qui tout est culture, et différences de cultures, jusqu'aux fonctions dites naturelles. Pour créer en même temps l'anthropologie historique, une certaine façon de voir qu'Homo est un mélange indissociable d'événements imprévisibles et de quelques

structures prévisibles. En sorte que l'histoire est conte, et que le conte est histoire.

Ce croisement de curiosité et d'admiration exigea une langue particulière dans un moment particulier. A quoi convenait le dialecte ionien, plus vagabondant que l'athénien. Plus paratactique. Moins syntactique.

b. L'histoire causale

Toujours dans la problématique du MONDE 2 totalisateur, une autre guerre illustre, celle du Péloponnèse, allait donner lieu à une deuxième forme d'histoire. De nouveau, cela supposa un remarquable concours de circonstances : qu'un homme ait eu trente ans au commencement des faits, en 430, et ait vécu exactement jusqu'à leur fin, en 400. Mais encore, comme lui-même le déclare aussitôt haut et fort, qu'il ait pressenti que ce qui se mettait en branle serait le "premier grand événement". Par l'ampleur de son théâtre : le Péloponnèse et l'Egée ; et par l'importance des populations engagées : Athènes et Sparte. Mais aussi par la rationalité calculatrice des combattants, qui ferait que leurs actions soient analysables et synthétisables comme les tragédies classiques de Sophocle et d'Euripide qui se produisirent au même moment. Thucydide décida de suivre et d'écrire ces actions en allant partout au fur et à mesure qu'il le faudrait pour en comprendre les enchaînements, les liens organiques. Comme dans la médecine organique et holistique du MONDE 2 d'Hippocrate, du même âge que lui. Ce fut l'histoire causale.

On y reconnaît les quatre causes de l'artisanat rationnel grec : (a) cause matérielle, dans la géographie des peuples ; (b) cause formelle, dans leurs institutions, (c) cause efficiente, dans les décisions des chefs exprimées par leurs discours reconstruits, (d) cause finale, dans l'explicitation des intérêts poursuivis. Et en plus la causalité archimédienne, puisque l'historien ainsi compris indexe des consécutives d'états de fait, et dégage le caractère obligé (ligare, ob) de ces consécutives.

Grâce aux sophistes, le dialecte attique possédait à ce moment les conjonctions qui lui permettaient de dégager clairement le lieu, le temps, les causes, la conséquence, le but, la concession, etc. En accord avec son projet, Thucydide use de la diction "adversative", et non pas "cousue" d'Hérodote, mais elle tient chez dans les chocs des contenus, non dans les explicitations logiques. Il est contemporain de Sophocle et Euripide, et remplace seulement leurs effets de champ perceptivo-moteurs par des effets de champ logico-sémiotiques. L'histoire a beau être devenue causale, elle n'a pas encore quitté l'étonnement.

c. L'histoire édifiante

Au moment où Homo vira à l'intériorité romano-chrétienne, vers 100 de notre ère, Tacite et Plutarque, presque contemporains, donnèrent les modèles accomplis de l'histoire édifiante. Les *Historiae* du premier furent plus sensibles aux hommes monstres et aux fatalités, les *Vies* parallèles du second aux grands hommes et aux pouvoirs de la liberté responsable.

d. Les fortunes anthropogéniques contrastées des trois genres historiques

L'histoire différentielle d'Hérodote eut des admirateurs mais peu de disciples, sans doute parce qu'elle projetait un jour trop vif sur l'ethos hominien, en montrant la relativité des options culturelles, et en ébranlant par là, malgré le privilège accordé par l'auteur à la civilisation grecque et à la politique de Périclès, toute morale commune. Si l'on excepte Marco Polo, également surpris par les "merveilles du monde", il faudra attendre le XVI^e siècle pour que les *Istoriai* préfigurent la voie sur laquelle s'avanceront Los Indios de Mexico de Bartolome de La Casas, la *Relacion de las Cosas de Yucatan* de Fray Diego de Landa, les *Primeros Memoriales* de Sahagun, le *Voyage autour du monde* de Bougainville, *The Golden Bough* de James Frazer, le *Do Kamo* de Leenhardt, les *Indiens Hopi* de Worff, qui sont les enquêtes les plus pertinentes qu'Homo ait accomplies sur lui-même.

L'histoire causale de Thucydide, malgré la même approbation immédiate, tourna court elle aussi, tout comme la causalité physique d'Archimède qu'elle préparait, et pour des raisons semblables. Car, plus encore que la théorie des choses, la théorie d'Homo se défia des indexations pures, exotropisantes, et voulut se maintenir dans l'endotropie de la rhétorique, de la défense de valeurs et de principes, bref de l'édification de l'anthropos. Il fallut attendre le XVIII^e siècle, et sa critique des pouvoirs établis, pour que l'histoire causale démarre définitivement. D'abord dans l'illusion qu'elle rendrait vraiment compte des événements du monde, en distinguant subtilement leurs prétextes, leurs occasions, leurs causes, leurs conséquences, ainsi qu'en traquant les intentions déclarées et secrètes des décideurs. Sourde au fait que "le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face du monde aurait changé", comme avec Pascal l'avait vu le XVII^e siècle en son milieu.

C'est l'histoire édifiante à la façon des *Vies* parallèles de Plutarque qui obtint d'emblée le seul succès durable jusqu'à Montaigne, avant que ses ambitions s'étendent des individus aux peuples entiers, dans des histoires épopées comme l'*Histoire de France* de Michelet. Elle fit même bon ménage avec l'histoire causale, supposée démonstrative, et qui se prêtait alors à lui fournir les preuves qu'elle souhaitait ; ainsi, en plein XX^e siècle, l'*Histoire de Belgique* de Pirenne. Rien n'illustre mieux l'ethos hominien que les jeux à travers lesquels l'histoire édifiante et l'histoire causale se combinèrent pour proposer les très véridiques histoires de X, homme ou peuple. Non par les conduites décrites, mais par les conduites décrivant. Du moins, telle fut la pratique du MONDE 2, dont le paroxysme fut Hegel, que Kierkegaard appelait le "gaillard historico-mondial".

Les spécimens hominiens du MONDE 3 trouvent sans doute encore des apaisements à lire et entendre des histoires d'historiens. Mais, en même temps, leur perception des effets quantiques de l'évolution sémiotique d'Homo, plus violents même que ceux de son évolution biologique, les ont fort désenchantés à l'égard de l'Histoire majuscule. D'autant que les "grains" et les "sauts" sémiotiques ayant lieu sur toute leur Planète les bombardent plusieurs fois par jour à travers les magazines, les radios et les télévisions. Les rendant exotropiques par lanature de ce qui leur est transmis, et aussi par l'évidence palpable que l'essentiel ne leur est pas transmis. En partie parce que, selon l'ethos d'Homo, les directeurs de rédaction de journaux écrits, parlés, télévisés demeurent des historiens endotropiques, - sinon leur poste leur serait retiré, - mais aussi parce que tout événement hominien est d'habitude trop plural pour réellement exister.

siècles de Victor Hugo n'avait démontré que le "légendaire", - l'adjectif venait d'être introduit par Chateaubriand, - est la pratique la plus puissante inventée par Homo pour se saisir lui-même, de l'extase au sarcasme.

8. L'autobiographie et l'épistole

Enfin, Homo du MONDE 2 devait produire la tentative de psychosociologie ultime qu'est l'autobiographie, où un "ipse" latin, un "moi-même" français, un "myself" anglais tentent de se nouer ou du moins de se rassembler comme événement. Le titre de "confessions", ou aveux professés (fateri, cum), convient assez en ce cas.

Pour leur départ chez Augustin, les Confessiones nécessitèrent une coïncidence historique extraordinaire : qu'un "ipse" vît crouler sous l'invasion barbare l'empire le mieux établi qui fut jamais, celui de Rome ; qu'il se sentît chargé de fonder définitivement la nouvelle cité destinée à remplacer cet empire ; que son existence l'ait conduit à faire presque toutes les expériences d'Homo, de la sensualité africaine la plus vaste et la plus chaude à l'ascèse romaine et néoplatonicienne la plus rationnelle ; qu'en lui Homo, devenu personne, ait dialogué avec Dieu lui aussi, devenu personne ; que tant de tensions l'aient invité à mémorer non seulement les strates du monde, dans la vision d'Ostie, mais les stades de l'existence conçue comme une suite de conversions ; qu'il ait hérité du latin classique dans un état où il pouvait non seulement exprimer sa croyance mais l'établir et l'entretenir. C'est un concours presque aussi extraordinaire de langue et de circonstances, dans les premiers craquements ultimes du MONDE 2, qui a porté les deux autres accomplissements majeurs de l'autobiographie que furent les Confessions de Rousseau et les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand.

Entre Augustin et Rousseau-Chateaubriand il y eut Lütther, qui accumula tant de documents sur son destin spirituel révolutionnaire qu'en 1835 Michelet, en les mettant simplement en ordre et avec quelques transitions, les publia comme Mémoires de Lütther, en une rencontre déflagrante de deux esprits majeurs.

L'epistola latine répondit bien à l'intériorité romano-chrétienne, avec sa pratique consécutive de l'amitié. Elle fut une autobiographie au jour le jour, qu'Homo occidental, soucieux de s'intégrer en un "tout", prit même l'habitude de réunir en oeuvre pour donner consistance à un "sujet" d'oeuvre, depuis Plin le Jeune jusqu'à Sévigné et Voltaire. Pour finir par organiser les lettres dans les monuments ciblés que sont les correspondances, et leurs chants amébées. Celle de Wagner et de Louis II de Bavière déploie les virtualités créatrices du genre.

9. La harangue

Très tôt et toujours Homo a dû former des cercles autour de la parole d'un de ses congénères quand celle-ci passait à son régime intense qu'on appelle "littérature". Dans cette situation, profération (fari, pro) marque l'affrontement de l'interlocuteur ; éloquence la parole comme jet indexateur (loqui, ex) ; harangue à la fois l'arène (vieil italien aringa) et l'attroupement (vieil allemand heri et hring). C'est dans harangue français et anglais que tous ces aspects résonnent le mieux. Courant du plus populaire et plus verbal au plus savant et plus écrit. Des harangères de Villon ("De Petit Pont deux harengères") à Isocrate, Démosthène, Augustin, Bourdaloue, Churchill, Hitler.

En bonne logique, il eût fallu signaler la harangue avant toutes les autres pratiques du langage intense, tant elle est initiale. Mais son signalement en conclusion invite à vérifier comment il n'y aurait eu ni mythes, ni contes, ni fables, ni tragédies, ni comédies, ni histoires sans sa pratique très crue et vivace de l'indicialité, de l'indexation, du rythme convectif, des effets de champ logico-sémiotiques et perceptivo-moteur. Norden commençait Die Antike Kunstprosa par l'évocation d'un harangueur maraîcher du Midi.

* * *

En parcourant, aux fins de l'anthropogénie, la théorie qu'Homo a produite sur lui-même dans ses pratiques de dialecte intense, ou "littérature", nous venons de parcourir ce qu'on appelle souvent les genres littéraires. On aura observé que ceux-ci forment un ensemble assez organique, avec des limites de performances et des étapes de développement très sensibles en Grèce, à Rome et en France, où les caractères du MONDE 2 ont été le plus visiblement poursuivis et apparents. C'est pourquoi nos exemples furent si grecs et si français.

Le passage du MONDE 2 au MONDE 3 a moins altéré jusqu'ici les genres littéraires que les genres musicaux, picturaux, sculpturaux, chorégraphiques. C'est peut-être qu'ils sont très étroitement liés aux structures et textures des dialectes qui la portent. Et que ceux-ci, pour des raisons qui tiennent à leur nature, ont atteint leur puissance définitive il y a 2,5 mA environ <16>.

Sinon, pour la théorie d'Homo, le parcours des genres littéraires présente les mêmes dangers d'oeillères que l'attention à un dialecte particulier. En rigueur de terme, il n'y a pas de tragédies, de comédies, de romans hors de l'Occident, et même de l'Occident dans tels de ses moments. De même, l'emploi du mot "mythe" a donné lieu à tous les abus ; rappelons-nous que, selon Leenhardt, les Canaques qu'il a connus montraient une "vie mythique", une "pensée mythique", même des "narrations mythiques", mais point de "mythes", plutôt des sortes de "contes" ; et, quoi qu'on dise, il n'y a aucun mythe dans le monde contemporain. Ce qui vient d'être écrit des genres littéraires n'est donc qu'indications qu'il faut affiner laborieusement selon le cas. La psychanalyse et un certain structuralisme nous ont habitués à tous les dérapages en ce domaine glissant.

* * * * *

Situation du chapitre

Ce chapitre, surtout après les restrictions qui viennent d'être formulées, doit être impérativement complété par les chapitres 15 et 16, où sont énoncées les vues de l'anthropogénie sur le dialecte en général, ainsi que par le chapitre 22D, où sont présentées les linguistiques édifiées par Homo comme théorie d'urgence sur lui-même.