

Etienne BALIBAR

MACHIAVEL TRAGIQUE

Pour rendre hommage au beau travail de Jacqueline Risset, Anne Torrès et leurs collaborateurs à partir du *Prince* de Machiavel, je voudrais offrir à la discussion quatre idées, qui se rattachent à quatre mots : *voix*, *tragique* (ou *tragédie*), *cruauté*, et *ruine*. J'essaye de les ordonner selon une progression, sans prétendre pour autant leur conférer une systématisme artificielle. Et je veux souligner qu'à mes propres yeux la thématique qu'ils dessinent n'est ni la seule ni la principale qu'on puisse évoquer. Je crois néanmoins qu'elle concerne un aspect essentiel, particulièrement appelé par la circonstance qui nous réunit, venant " surdéterminer " en quelque sorte toute lecture du *Prince* et toute discussion des problèmes théoriques qu'il pose.

Voix.

Ce qui fait la difficulté de l'entreprise de Jacqueline Risset et d'Anne Torrès, sa beauté et son intérêt aussi, c'est d'avoir voulu matérialiser une intuition qui, j'en suis sûr, aura saisi tout lecteur attentif du *Prince* : non seulement ce texte est écrit " en première personne ", mais l'unique personne qui le signe se démultiplie en une multiplicité de voix, dont l'alternance, les recouvrements, confèrent à son écriture une singulière complexité. Or on *lit* un texte, si étrange que soit sa syntaxe (Marie Gaille avait signalé l'importance de l'anacoluthie dans l'écriture du *Prince*) : mais les " voix " qu'il recèle, on ne peut que les *entendre*, et donc il faut les faire résonner. Il faut rendre perceptible le passage de l'une à l'autre, " espacer " leur transfert d'une parole à l'autre, ce qui est la définition même du théâtre. Il faut matérialiser les *césures* qui les séparent. Mais comme Machiavel n'a lui-même indiqué rien de tel qu'un découpage ou une distribution de ses " voix ", pas même suggéré le genre de *personae* auxquelles on pourrait les attribuer, les choix qu'il faut faire sont éminemment risqués. Je ne suis pas totalement convaincu, je l'avoue, par les assignations allégoriques auxquelles a procédé Anne Torrès, même si j'en vois les raisons : la Vertu, la Fortune, la Guerre... ou le Prince et le Peuple " entre " lesquels l'épître dédicatoire nous indique que se répartit la connaissance politique, ainsi irrémédiablement divisée. Ou plutôt je crois que toutes ces distributions sont comme dominées, sous-tendues par une division plus secrète et plus déterminante, qui est celle des *deux voix de Machiavel lui-même*, entre lesquelles se partage celui qui adresse le texte à ses destinataires (un Prince, et peut-être derrière lui un Peuple, tous les deux " à venir ").

Qui parle, donc, dans l'écriture machiavélienne, quelles sont les voix de Machiavel " parlant " le *Prince* en l'écrivant et se cherchant dans cette écriture ? *Une voix de la raison et une voix de la passion*, ou si l'on préfère une voix de la réflexion,

jugeant et comparant les événements, les circonstances historiques, les caractères anciens et modernes de l'action politique, et une voix de l'interpellation et de l'exhortation, pour ne pas dire de l'invocation : celle qui se fait entendre à découvert dans les derniers alinéas du dernier chapitre (l'appel au " rédempteur " de l'Italie), mais dont on peut aussi percevoir le contrepoint dans les chapitres précédents. Le problème est qu'on ne peut les réunifier, les réduire l'une à l'autre, mais qu'on ne peut pas non plus les séparer. *Le Prince* n'est l'ouvrage qu'il est, avec les problèmes d'interprétation qu'il a posés à toutes les époques, que dans la superposition de ces voix, et aussi longtemps qu'elles continuent de se faire entendre. Ce qui veut dire : aussi longtemps que les *exempla* analysés par Machiavel continuent pour nous d'avoir un sens, et aussi longtemps que son appel est susceptible aussi de *nous* interpellier, en procédant au besoin à quelques substitutions de noms (ainsi " l'Europe ", pour " l'Italie ").

Le problème est, plus profondément encore, que Machiavel lui-même, s'il a agencé la superposition des voix avec un grand art, n'en a pas pour autant détenu la clé. Ou disons mieux, il n'y a pas derrière le texte un " super-Machiavel " qui disposerait ses propres voix et les mettrait en scène, mais seulement à même le texte un conflit vivant de ses propres " intérêts ", dont il est le témoin et le spectateur. En sorte que, d'une certaine façon, dans la superposition et les césures de ses voix, Machiavel *se tait*. C'est pourquoi *nous* ne cessons de tendre l'oreille en direction de ce qui parle au fond de ce silence: comment l'appeler ? peut-être faudrait-il dire que c'est " la chose ", ou la " chose-même ", ce référent énigmatique de la vérité que désigne la formule célèbre du chapitre XV : *andar dritto alla verità effettuale della cosa...* Dans les remarques qui suivent, je chercherai moi aussi, d'une certaine façon, à identifier cette " chose " et à faire entendre ce qu'elle dit dans le jeu des voix de Machiavel. Mais rien de cela ne serait possible sans la tentative d'Anne Torrès à laquelle je me confronte ici.

Tragédie.

En proposant le titre " Machiavel tragique ", je n'ai voulu ni construire à partir du *Prince* une nouvelle théorie de la tragédie, ni enfermer Machiavel dans cette catégorie esthétique. Mais j'ai voulu montrer qu'en dégagant la dimension tragique de son œuvre (ou plus spécifiquement du *Prince*), on pouvait du même coup relancer, *avec Machiavel*, une réflexion sur ce qu'est le " tragique " dans l'histoire et dans la politique.

Jacqueline Risset se réfère très justement à la présence des " héros " dans le texte du *Prince*, qui se construit largement autour de leur surgissement et de leur évaluation (comme un contrepoint de la " classification " des régimes et de l'étude de leurs conditions d'existence : César Borgia est le plus évident de ces héros, mais il y en a d'autres qui illustrent telle ou telle facette de l'action du " prince ", telle ou telle condition de ses succès et de son échec. En dernière analyse, j'y reviendrai, il

s'agit toujours d'échec : *les héros sont comme tels voués à l'échec*, César Borgia le premier.

Ce qui pose la question de savoir comment l'idéal du " prince " (très exactement du " prince nouveau ", celui qui fonde un " nouveau principat ") se rapporte au modèle de l'héroïsme. Est-ce qu'il le réalise, l'accomplit ? ou doit-il, au bout du compte, s'en dissocier ? C'est, on le sait, l'une des grandes difficultés d'interprétation du texte. Il n'est même pas impossible de soutenir que le " prince nouveau " devra devenir un *anti-héros*, renverser les figures de l'héroïsme, non seulement par les caractéristiques extrêmes et paradoxales de sa " vertu ", mais par la façon dont il les soumet à un contrôle rationnel, pour en faire ses " instruments " (le Prince est son propre instrument, mieux, celui qui entreprend, " d'homme privé, de devenir prince ", doit aussi devenir son propre instrument, cultiver en lui les capacités correspondantes). Sans aller jusqu'à retrouver ici la phrase du *Galilée* de Brecht, apparemment très anti-machiavélienne : " malheur au pays qui a besoin de héros ", on peut bien noter la pertinence des réflexions de Hegel (qui est la source de Brecht et de la profonde ambivalence de sa formule) : l'homme d'Etat, voire le " grand homme ", ce " criminel " dont l'action privée a pour conséquence une mutation ou fondation de la chose publique, n'est plus vraiment un héros. C'est pourquoi Hegel inscrit Machiavel et son " prince " dans les figures de la *transition* historique qui font passer de l'histoire archaïque, sauvage, à l'histoire rationnelle et à la modernité, de l'histoire des commencements à l'histoire des fins.

Mais ce sont là justement les questions qui font le " genre " tragique et qui en relancent périodiquement l'histoire. Il est de tradition de les analyser selon le grand jeu des antithèses qui problématisent *l'action* : le rapport des moyens aux fins, ou de la " forme " à la " matière " (que Machiavel analyse simultanément sur le plan des principes : la *virtù* et la *fortuna*, et sur celui des forces : les princes, les peuples), l'oscillation de l'agent (ou comme on dirait encore mieux en anglais, de *l'agency*, de " l'agence ") entre le modèle de la décision et celui de l'art, l'ambivalence du pouvoir qui recherche la souveraineté ou la puissance par les moyens de la grâce ou de la cruauté. On montrerait aisément qu'à l'âge baroque et classique, et même au-delà, les grands écrivains qui réinventent la tragédie le font toujours dans un rapport étroit, profondément réfléchi, à Machiavel et aux controverses qu'il suscite : Shakespeare (Richard III), Corneille (Cinna), Racine (Britannicus, Bérénice, Bajazet...). Ils sont " machiavéliens ", " anti-machiavéliens ", " ultra-machiavéliens ". Mais rien de tout ceci ne serait possible si Machiavel lui-même n'avait pas profondément exploré, justement dans le *Prince*, ce que j'appellerai les bords du tragique, ces lignes de séparation et de rencontre, où la tragédie rencontre la question messianique du salut dont il faut saisir l'occasion (comme dans Oedipe ou Hamlet), la question dialectique (" épique ", dira Brecht en détournant une autre catégorie esthétique-politique) du conflit des intérêts et des puissances, la question de la cruauté et plus généralement la pathétique du mal. Et c'est ainsi que se superposent, dans le *Prince*, mais sans se confondre, une présentation " en creux " du *rédempteur* politique (dont le nom

blasphématoire n'est évidemment pas choisi au hasard, puisque la puissance majeure qu'il s'agit pour lui d'assujettir à ses fins ou de détruire est celle de l'Eglise), celui qui surmontera les faiblesses de tous les princes nouveaux qui l'ont précédé ; une dialectique des puissances ou des " humeurs " (à laquelle, en d'autres textes, Machiavel a donné une extension systématique, et dont l'enjeu est toujours la possibilité de *convertir* la négativité des passions populaires, le " rejet de l'esclavage " propre au peuple, en condition positive du gouvernement ou de la vie de l'Etat) ; enfin une analytique des passions et de leurs effets de pouvoir, particulièrement de la cruauté, dont Machiavel traite avec une remarquable " froideur ", qu'on peut essayer de rapprocher de Spinoza ou de Sade, à l'exception peut-être de quelques " mises en scène " proches de l'évocation hallucinatoire, sur lesquelles je vais revenir. Le tragique, en tout cas le tragique machiavélien, comporte toutes ces dimensions, et pourtant il n'est réductible à aucune d'elles, prise séparément.

Cruauté.

De ces trois dimensions, c'est la dernière cependant qui importe le plus, ou qui nous intéresse ici le plus directement. Je voudrais proposer l'interprétation suivante : il y a bien chez Machiavel une " politique de la cruauté " dont l'exposition des moyens et la justification de la nécessité occupe une place centrale dans le discours du *Prince*, et qui rend compte pour une grande part du rejet - sincère ou feint - dont il a fait l'objet. Mais cette politique est très singulière.

Elle comporte un caractère d'obscénité, et je ne vois pas ce que nous pourrions gagner à le dénier. L'effet que doivent produire sur nous, aujourd'hui encore (ou aujourd'hui surtout ?) les développements consacrés par Machiavel à l'art de la cruauté et à son efficacité comme méthode de gouvernement, dans lesquels l'*exemplum* apparaît non seulement comme objet de réflexion et d'analyse, mais comme modèle de conduite " vertueuse ", est comparable à celui de très rares autres textes dans l'histoire de la pensée. Plutôt qu'au Sade de la *Philosophie dans le boudoir* ou d'autres " démonstrations " des prospérités du vice, c'est au Nietzsche de la *Généalogie de la morale* et à ses dissertations sur la cruauté " innocente " de la " bête blonde " primitive que je l'associe pour ma part, mais de toute façon la distance est aussi difficile à établir entre la critique du moralisme, qui se situe " par delà bien et mal ", et la perversité d'une apologie de l'inhumain qui établit certains individus en " maîtres " de la vie et de la dignité des autres, au bénéfice des fins " supérieures " dont ils seraient les agents de la réalisation.

A cela on pourrait objecter que notre perception est faussée par l'anachronisme, et que nous réagissons à l'apologie de la violence dans le texte de Machiavel à partir de principes ou de préjugés qui sont ceux d'une époque " humaniste ", dans laquelle la violence réelle sans doute n'est pas moindre qu'à la Renaissance (peut-être est-elle devenue au contraire bien plus massive), mais n'est plus acceptable comme " pur " instrument politique. Je crois qu'il faudrait plutôt dire l'inverse :

Machiavel écrit dans un contexte de lieu et de temps où les pratiques qu'il décrit, du point de vue de leur matérialité, sont omniprésentes (qu'il s'agisse de l'assassinat politique, de la torture ou de la trahison), mais son propos n'est pas de légitimer le fait. C'est plutôt d'en faire la " critique ", au sens d'un questionnement sans cesse répété quant aux conditions de l'efficacité de la cruauté, à la rationalité des stratégies qui l'emploient, et à la valeur des fins qui la justifient. Aussi la politique machiavélienne de la cruauté va-t-elle très au-delà d'une extension de la doctrine classique de la " prudence " dans l'action à la totalité des moyens effectifs de conquérir et garder le pouvoir, très au-delà même d'une conception hobbesienne ou schmittienne de la guerre comme horizon permanent de la politique ou d'une conception hégélienne de la " conversion " de la violence en culture et en institutions. En fait elle fait exploser le concept même de la violence dans son rapport à la politique. Althusser n'a pas eu tort (dans *Machiavel et nous*) de définir l'objectif permanent de la politique machiavélienne en tant que " fondation " d'un pouvoir sans légitimité transcendante ou traditionnelle comme l'institution de " la crainte sans la haine ", en la mettant en rapport avec une radicale séparation des passions privées et des passions publiques. Mais je crois qu'il a manqué le paradoxe ultime de ce face à face avec l'*extrémité de la violence*, qui tient à ce qu'elle est censée intégralement maîtrisable, calculable, dans le moment même où elle est représentée sous des formes qui excèdent toute instrumentation, ou qui affectent ses effets d'une radicale incertitude, parce qu'ils combinent la " satisfaction " (ou la jouissance) avec la terreur. Tel est précisément le cas dans le fameux scénario de l'exposition, par César Borgia, du corps écartelé de son ministre, en guise de compensation offerte au peuple pour l'oppression qu'il lui a fait subir (et dont le texte du chapitre 7 dit que celui-ci demeure à la fois " satisfait et stupide "). Pour que la violence, dans les conditions d'une guerre civile endémique, apparaisse enfin comme le monopole du pouvoir, il faut qu'elle excède les formes devenues " habituelles ", ce qui se traduit ici par l'institution d'un spectacle (le démembrement) devant lequel les multiples individus " privés " composant le peuple éprouvent à la fois le tremblement de leur chair et la limite de toute possibilité d'identification.

Mais le problème qui se pose alors est de savoir si Machiavel construit une interprétation, achève une rationalité, ou s'il laisse pénétrer dans son système des fins et des moyens de la politique " effective " une *chose* dont elle n'a pas le contrôle. Les *Discorsi* exposent longuement que les masses ne sauraient être contrôlées sur le long terme sans avoir recours à la manipulation des croyances (et notamment de la religion). Ce qu'on a pu identifier à une version inaugurale de la " politique de l'idéologie " (ou de l'opinion) au sens moderne. Avec l'effet de terreur nous sommes semble-t-il au-delà d'une telle rationalité instrumentale, car " l'origine " n'est plus susceptible d'être réactivé dans les formes du mythe ou du rituel, mais renvoie à un trauma collectif éprouvé et refoulé par chacun, dont les effets sont imprévisibles. Et c'est au fond ce dont Machiavel convient lui-même en inscrivant cet épisode en bonne place dans la " course à l'abîme " que constitue en

fait l'aventure de César Borgia (ou qui forme l'envers du récit de son quasi-succès dans la refondation de l'*imperium* en Italie).

Ruine.

D'où le dernier terme auquel je voudrais m'arrêter aujourd'hui. C'est l'un des plus fréquents de lexique du *Prince*, peut-être le plus fréquent, l'a-t-on remarqué ? Relisons Machiavel en "neutralisant", pour un instant, l'idée de démonstration ou d'enquête sur les moyens de *garantir* la stabilité du pouvoir (ce que Spinoza appellera plus tard son élévation à "l'absolu", mais il aura en vue non une stratégie politique, mais un système d'institutions, voire une constitution). Nous constaterons que, dans la description qui en est proposée (et que l'appel final au rédempteur ne transcende apparemment que par un coup de force de la passion autant que de l'intelligence), tous les "principats" vont à la ruine. Et donc, aussi, tous les princes *vont à leur ruine*, dans laquelle ils entraînent l'Etat qu'ils auront fondé, puisque cet Etat n'est pas autre chose que l'improbable matérialisation de leur vertu.

A l'encontre de l'idée d'une fondation d'Etat ou de société "qui n'aurait pas de fin" (Althusser), et qui se projetterait ainsi dans son éternité - probablement indissociable du mythe classique de la souveraineté -, il faut penser avec Machiavel que les fondations ne font que différer une ruine inévitable. Mieux, elles ne font que retarder le moment où les politiques les plus rusées et les plus vertueuses mènent à leur propre ruine, dans la forme d'une "erreur" apparemment contingente (comme l'erreur de calcul de César, qui a tout prévu sauf sa propre maladie et la mort de son père), en réalité inévitable. Cependant tout tient aux modalités, et aux délais. Il n'y a rien d'équivalent, aux yeux de Machiavel, entre l'erreur stupide, qui conduit immédiatement à la ruine, et l'erreur longuement différée, prévenue par l'intelligence, qui se confond pratiquement avec le succès - ou se confondrait avec lui si par sa nature même le temps ne venait pas toujours à manquer à la politique.

Telle serait, me semble-t-il, avec l'excès indispensable et par là-même incontrôlable de la cruauté, la dimension tragique du *Prince* de Machiavel, profondément pessimiste, et qui forme comme le secret indicible du partage joyeux des voix qu'il emprunte tour à tour, pour nous parler de l'audace et de la jeunesse des hommes d'action et des multitudes qu'ils entraînent.