

Jean-Frédéric CHEVALLIER

ESSAI D'APPROCHE
ET DE DÉFINITION
D'UN TRAGIQUE DU XX^e SIÈCLE

(VERS UNE TRAGÉDIE DES IMPOSSIBLES)



Diffusion
ANRT

Atelier national de reproduction des thèses

Thèse à la carte

Note du Diffuseur

Cet ouvrage est la reproduction en l'état de l'exemplaire de soutenance. L'Atelier National de Reproduction des Thèses ne peut être tenu responsable des « coquilles » ou toutes autres imperfections typographiques contenues dans les pages ci-après.

En application de la loi du 1 Juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands-Augustins - 75006 Paris)

© Jean-Frédéric CHEVALLIER
I.S.B.N. : 2-284-04199-X

ATELIER NATIONAL DE REPRODUCTION DES THÈSES

8 Rue Auguste Angellier 59048 Lille CEDEX France
Tél : 03 20 30 88 73 Fax : 03 20 54 21 85

Web [http : //www.anrtheses.com.fr](http://www.anrtheses.com.fr)

remue

Je tiens à remercier tout d'abord l'Université de Lille pour avoir permis l'existence de ce travail.

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, M^{me} Jacqueline Lecomte, pour son accueil et sa confiance, et la maîtrise de direction sans laquelle ce travail n'aurait pas été possible.

J'aimerais aussi remercier ma mère pour son soutien régulier et ses encouragements constants.

Merci de même à Fr. Vincent et F. Lecomte pour leur accueil et leur confiance, et la maîtrise de direction.

Merci à Rodolphe Orlin pour avoir accepté de lire ce travail.

Merci à mes étudiants, en particulier à certains points d'analyse.

Merci enfin à mes collègues, Charlotte Chevalier, Benoît Morel qui m'ont permis d'avoir l'occasion de participer à la pratique théâtrale.

remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord Monsieur Jean-Pierre Sarrazac qui, en me faisant remarquer l'importance de la notion d'aporie, m'a offert de débiter pleinement ce travail.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Monsieur Georges Banu qui, par son soutien et sa confiance, m'a permis de traverser mes trois premières années de doctorat sans inquiétudes matérielles.

J'aimerais aussi exprimer ma gratitude à Monsieur Joseph Danan qui, en me faisant régulièrement part de l'avancée de ses recherches, a donné aux miennes de rebondir.

Merci de même à Fr. Vincent et Fr. Emile, de la communauté de Taizé, pour avoir su m'aider à réfléchir aux rapports entre anthropologie chrétienne et attitude tragique.

Merci à Horacio Ortiz pour avoir relu, discuté et accompagné mon travail, à chacune de ses étapes.

Merci à mes étudiants, au contact et à l'écoute desquels j'ai eu le bonheur d'éclaircir certains points d'analyse délicats.

Merci enfin à mes compagnons de route, Fabiola Villanueva, Maïa Nicolas, Charlotte Chevallier, Benoît Mory, Pierre Katuszewski et Camill Goliash, avec qui j'ai sans cesse l'occasion de mieux penser les enjeux philosophiques inhérents à la pratique théâtrale.

sommaire

INTRODUCTION	5
<i>Tragique sans tragédie</i>	6
<i>Condition et critère du tragique</i>	16
<i>Pour une phénoménologie du tragique</i>	22
APPROCHES PHILOSOPHIQUES ET ESTHÉTIQUES	29
Approches philosophiques	30
<i>Kierkegaard : l'angoisse</i>	31
<i>Schopenhauer : le dégoût</i>	47
<i>Sur la possibilité d'un tragique chrétien</i>	67
<i>Nietzsche : la joie</i>	81
<i>Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche et la situation postmoderne</i>	96
Approches esthétiques	114
<i>Le discours esthétique sur le tragique à l'orée du XX^{ème} siècle</i>	115
APPROCHE DRAMATURGIQUE	138
Petit précis d'analyse	140
<i>De la dissonance à la paralogie</i>	141
<i>Appareil notionnel</i>	162
<i>Tendances tragiques</i>	176
Tendance insulaire	185
<i>L'insularisation</i>	186
<i>Le redoublement de l'aporie</i>	205

<i>Le spectateur du tragique insulaire</i>	216
<i>Conclusion sur la tendance insulaire</i>	226
Tendance confuse	235
<i>La dictature du On</i>	237
<i>La confusion</i>	252
<i>Le spectateur en résistance</i>	272
<i>Conclusion sur la tendance confuse</i>	283
Tendance chorale	290
<i>La question de l'autre</i>	292
<i>Le corps tragique</i>	311
<i>Désir de mythes</i>	331
<i>Le chœur</i>	348
<i>La joie</i>	361
CONCLUSION	368
<i>Un tragique du XX^{ème} siècle</i>	369
<i>Perspectives pour le XXI^{ème} siècle</i>	378
BIBLIOGRAPHIE	386
INDEX DES ŒUVRES DRAMATIQUES	407
TABLE DES MATIÈRES	410



INTRODUCTION

tragique sans tragédie

La tragédie est née de l'exaltation, jusqu'au point de rupture, d'une double problématique : celle du dieu méchant et celle du héros.

Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*

La tragédie est à hauteur d'homme.

Saint-John Perse, *Vents*

Quand on évoque le *tragique*, on pense toujours à la tragédie, et plus particulièrement à la tragédie athénienne du V^{ème} siècle avant notre ère ; celle-ci semble être le point de départ obligé pour toute réflexion sur la notion de *tragique*. Les œuvres d'Eschyle et de Sophocle ne sont pas un exemple de dramaturgie du tragique parmi d'autres, elles sont « la manifestation soudaine et entière de l'essence du tragique ¹ », l'espace privilégié où se réalise « la perception du phénomène lui-même ² ».

Certes, comme le soulignait récemment Florence Dupont, « ce que nous appelons aujourd'hui *tragédie grecque* est une illusion rétrospective³ », une projection approximative de philosophe plus qu'une reconstitution rigoureuse d'historien. Mais, pour ce qui nous intéresse ici, le problème n'a pas véritablement lieu d'être. Car, au fond, peu importe que ce que nous puissions dire de la tragédie grecque aujourd'hui ne corresponde pas exactement à ce qu'un spectateur athénien en aurait vu. Que le discours

¹ Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2 - Finitude et culpabilité*. - p. 355. Les références complètes des titres cités sont données en Bibliographie. D'autre part, lorsque plusieurs citations ont la même référence bibliographique, nous faisons figurer celle-ci à la suite de la dernière occurrence.

² Max Scheler, *Le Phénomène du tragique*. - p. 107.

³ Florence Dupont, *L'insignifiance tragique*. - p. 15.

actuel sur la tragédie grecque soit, avant tout, révélateur d'enjeux de pensée contemporains n'est, en aucune façon, une limite à la réflexion sur le tragique, bien au contraire. Toutefois, précisons que ce qui nous préoccupe ici, c'est l'apparition cohérente du tragique dans la forme tragédie et non pas la tragédie comme « incarnation du tragique¹ ».

Cela étant posé, il importe, pour mieux saisir ce qui, dans la tragédie grecque peut servir de point de départ à une explicitation du phénomène tragique, d'envisager les différences formelles qui séparent la tragédie de l'épopée homérique. En effet, sans s'attacher à déterminer quelle est l'origine de la tragédie, il faut noter qu'il existe une pensée pré-tragique, antérieure à la tragédie donc. Tel est, pour le moins, ce que laisse à voir *L'Iliade*².

*

Le thème pré-tragique dans *L'Iliade*

Alors que la *Théogonie* hésiodique fait dériver de la plus ancienne race des dieux les seules puissances maléfiques, et est en cela non tragique, chez Homère, au contraire, « le mythe tragique tend à concentrer à la cime du divin [à la fois] le bien et le mal³ ». Avant même le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, où « la foudre de Zeus » se donne comme une synthèse de l'aveuglement divin et de la figure de la divinité suprême, *L'Iliade* ne cesse de mettre en exergue ce thème de l'*ατη* (*athé*), de l'aveuglement⁴ (le bien et le

¹ *Ibid.* - p. 13.

² Certes, comme le notent Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, « Le problème des origines [de la tragédie] est, en un certain sens, un faux problème. Mieux vaudrait parler d'antécédents. Encore devrait-on montrer qu'ils se situent à un tout autre niveau que le fait à expliquer. Ils ne sont pas à sa mesure : ils ne peuvent rendre raison du tragique comme tel. » in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne t. 1.* - p. 13. Il ne s'agit donc pas ici d'identifier une origine à la tragédie et au tragique, mais de suggérer quelques antécédents - avant tout littéraires.

³ Paul Ricoeur, *Philosophie de la Volonté, tome 2 - Finitude et culpabilité.* - p. 360.

⁴ C'est par un verbe passif (αασθαι) que l'aveuglement s'exprime ; l'aveuglement lui-même (Ατη) en est alors l'envers positif, actif, « la projection dans un monde de puissances transcendantes ». Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté 2.* - p. 358.

mal en même temps) qui rend fou (on se rappelle Ajax), du « rapt de l'acte humain par les dieux » - un égarement qui n'est pas une « punition de la faute, mais la faute même, l'origine de la faute ¹ ». Chez Homère, l'*anthropomorphisation* des dieux ne suffit pas à évacuer la μοιρα (*moira*, le « lot », le non-choix du choix) - celle-ci constitue alors, selon l'expression de Paul Ricoeur, « le surplus de pouvoir non distribué ». La *personnalisation des dieux* et la personnalisation de l'hostilité divine (le dieu « jaloux », le φθονος divin - *phtonos*) qui l'accompagne ne permettent pas de circonscrire ce surplus.

Si le thème pré-tragique est, dans l'épopée homérique, la conséquence d'une mise en forme de la Théogonie, *L'Iliade* ne représente cependant pas encore d'opposition déterminante entre une théologie et une anthropologie tragiques. Elle ne fait tout au plus que la désigner : l'inconsistante psychosomatique des « héros » homériques ne permet pas d'attribuer à la confrontation quelque enjeu que ce soit. A ce titre, l'absence de termes pour désigner l'unité corporelle, de même que la dispersion du vocable psychologique, sont deux des exemples les plus frappants de cette non-individuation du « héros ». Et, chaque partie tirant sa puissance de la force de résistance que lui oppose la partie adverse, d'un côté les dieux, de l'autre les hommes, le conflit ne peut tout à fait apparaître dès lors que les deux parties ne sont pas de force égale : l'individuation des hommes - à laquelle répond celle des dieux - est incomplète. La faiblesse du pôle anthropologique ne permet pas de sortir définitivement le pôle théologique du mythe du chaos - on reste dans la théogonie.

*

¹ Paul Ricoeur, *op. cit.* - p. 358.

La tragédie grecque

L'hubris est une catégorie essentielle de l'avènement de l'homme à son humanité.

François Chirpaz, *Le tragique*

Les conditions de l'avènement du tragique ne seront satisfaites que par la « mise en scène » du drame épique : en s'incarnant, le « héros » cesse d'être une entité labile et conquiert son unité corporelle. L'épopée nous donnait à entendre des noms (« Ulysse », « Hector », etc.), la tragédie nous donne à voir des corps (celui de Philoctète, celui d'Œdipe, etc.).

L'individuation du « héros », sa corporéité, acte de naissance de la tragédie, Aristote la remarque : « Eschyle, écrit-il, fut le premier à porter de un à deux le nombre des acteurs ¹ ». Et, cette sortie d'un personnage hors du chœur, puis de deux, puis de trois signe l'avènement d'une réelle anthropologie tragique.

Ce premier bouleversement formel, s'accompagne d'un second : au tétramètre se substitue le mètre iambique - « celui qui convient le mieux aux échanges parlés² » fait observer Aristote. La représentation dialoguée constitue cet excès de mise en forme esquissée par l'épopée et réalisée par la tragédie. Par une sorte de démesure humaine à la mesure de l'ὕβρις (*hubris*) divine, le poète « capable de sortir de lui-même³ » abandonne le discours indirect pour le discours direct⁴, la narration épique pour la représentation dramatique ; il fait parler les dieux et les hommes d'égal à égal. Sophocle en particulier place dans la bouche de ses héros (Antigone, Ajax, Electre) un terme, celui d'αἰ (aeî), de *toujours*, qui était, jusque là, l'apanage des dieux⁵.

¹ Aristote, *Poétique*. IV.

² *Ibid.*

³ « L'art poétique est l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire ; les uns sont malléables, les autres sont capables de sortir d'eux-mêmes. » Aristote, *Poétique*. XVII.

⁴ Homère parle parfois en son nom propre, parfois en citant les paroles échangées des héros et des dieux. La tragédie ne gardera que ce second mode.

⁵ Cf. Nicole Loraux, *La voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*. - pp. 51-66.

*

Une fable ontologique

Une pensée tragique est une pensée attentive à la contradiction constitutive de la condition humaine.

François Chirpaz, *Le tragique*

Du fait de la double tendance - anthropomorphisation des dieux et individuation des hommes, la fable tragique est une *fable ontologique*. Nous préférons le terme d'ontologie à celui d'anthropologie car le questionnement tragique (l'intrigue) porte sur l'être de l'homme¹. La question tragique est: « que fait-on là ? » - c'est l'impératif apollinien du sphinx : « qui sommes nous ? » La tragédie interroge les conditions de possibilité d'être de l'ἄνθρωπος (*anthropos*) et la structure d'être que ces conditions induisent. Les problèmes que la tragédie pose et les effets qu'elle produit concernent la condition de présence et de devenir de l'être *anthropos*. A la lumière de la dramaturgie tragique, l'homme apparaît comme un problème : il est une créature ambiguë, énigmatique, déconcertante. Le récit des origines, tel qu'il apparaît encore dans la tragédie, peut être pris, à ce titre, comme une formulation mythologique de *la généalogie des structures instables de l'être*.

De même, lorsque la tragédie prend ses distances avec les mythes dont pourtant elle s'inspire, et tisse un lien entre ces derniers et l'Histoire récente de la Cité (dans *Les Perses* d'Eschyle particulièrement), elle le fait pour mieux interroger la place des « héros » - « héros » contre lesquels les citoyens/spectateurs ont dû se constituer, et dont ils restent très profondément solidaires². Florence Dupont, par exemple, insiste sur «l'incongruité rituelle» de la tragédie grecque : elle fait pleurer la cité alors

¹ Notre perspective sera donc très fortement inspirée par Heidegger, pour qui la tâche de l'ontologie est la connaissance de l'être de l'homme - l'être du *Dasein*. Nous serons amenés à distinguer différents niveaux dans la structure de l'être. Ce qui pourrait nous entraîner à modifier notre terminologie. Mais, par souci de clarté, nous conserverons au terme d'ontologie sa valeur générique. Nous reviendrons sur la terminologie proposée par Heidegger dans *Le dessous existentiel de l'existentiel*.

² Cf. Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.* - pp. 14-16.

que le sacrifice des héros se célèbre dans la joie et dans la louange des dieux¹. Nicole Loraux, quant à elle, dresse la liste des éléments de la tragédie qui, bien que côtoyant le politique, participent de « l'anti-politique » - « une politique autre qui ne serait plus fondée sur le consensus et le vivre-ensemble, mais sur *le lien de la division*² ». Qu'il y aille de l'ambivalence des composantes ou de celle des effets produits, c'est l'ambiguïté d'être - de la structure d'être - du spectateur athénien que la tragédie met à l'épreuve - une ambiguïté dont nous ne pourrions sans doute jamais évaluer l'exacte portée, mais dont on peut néanmoins constater la prégnance³.

*

Tragique et tragédie

Cette *ambiguïté tragique* n'est pas l'apanage exclusif de la tragédie car le tragique est une modalité du théâtre athénien en son entier. Il apparaît dans la trilogie tragique, mais se prolonge dans le drame satyrique qui conclut la tétralogie. L'illustration la plus convaincante de ce point est sans aucun doute ce passage des *Oiseaux* d'Aristophane où Ralliecopain (*Pisthétairos*) et Belespoir (*Evelpidès*), une fois acceptés par Lahuppe (*Epops*), reviennent sur scène affublés d'ailes d'oiseaux :

BELESPOIR

Qu'est-ce qui te fait rire ?

RALLIECOPAIN

Tes rémiges ! Sais-tu à qui tu ressembles avec ces ailes ? Exactement à un oison peinturluré au rabais !

BELESPOIR

Et toi, à un merle tondu au bol !

¹ Florence Dupont, *op. cit.* - p. 18.

² Nicole Loraux, *op. cit.* - pp. 40-41.

³ Sur « l'ambiguïté tragique », voir Florence Dupont, *op. cit.* - pp. 187-192.

RALLIECOPAIN

Eh bien, en cette double caricature, nous appliquons les vers d'Eschyle :

Le coup qui nous atteint ne nous vient pas d'autrui :

Ces traits sont empennés avec nos propres plumes !¹

Cette référence aux *Myrmidons* d'Eschyle souligne que le questionnement tragique (ici : dans quelles mesure l'homme est-il responsable de la souffrance ?) ne disparaît pas dans le drame satyrique. Si ce questionnement est moqué, c'est bien la preuve qu'il est repris, qu'il est formulé autrement, dans un registre distinct de celui de la tragédie, et qu'il ne perd pour autant pas de sa pertinence.

Il est de grande importance que, lors des concours athéniens, la trilogie tragique soit suivie d'un drame satyrique : entre la première et la seconde forme théâtrale s'établit un rapport fonctionnel déterminant quant à l'appréhension du tragique par le spectateur (l'extrait ci-dessus est précédée d'une intervention du Coryphée qui est l'occasion d'insister sur ce rapport²) : la tragédie est le temps de l'appréhension et le drame satyrique, celui de la réflexion - une opération semblable à celle que l'on observe dans la *Poétique* où l'apologie de la tragédie est constituée contre le drame satyrique (aux chapitres IV, V, VI) ; c'est par la comparaison des deux genres qu'Aristote donne à entendre ce qu'est le tragique (au chapitre XIII), tout en soulignant que la tragédie tire « son origine du drame satyrique » (au chapitre IV).

De fait, le passage de l'un à l'autre s'effectue par glissements progressifs. Les trilogies telles *Prométhée enchaîné* / *Prométhée délivré* / *Prométhée porte-feu*

¹ Aristophane, *Les Oiseaux*. - p. 72.

² Coryphée : « Tenez, vous autres les spectateurs, imaginez qu'un de vous ait des ailes ! Il avait faim, les chants de tragédies l'assommaient, il aurait pris son vol, celui-là, il serait rentré chez lui déjeuner - et puis, bien repu, de revoler se poser parmi nous. » De même l'échange entre Ralliecopain et Belespoir est suivi d'une question du Coryphée (« Or ça, qu'est ce qu'il faut faire ? ») qui relance le débat quant à l'action à entreprendre par l'homme pour déborder sa condition : Ralliecopain et Belespoir ont fait le choix de s'évader car la vie est devenue totalement impossible dans leur patrie, ils cherchent un lieu « où d'être homme d'honneur on ait la liberté... » in Aristophane, *Les Oiseaux*. - pp. 71, 73. A ce titre, il est intéressant de noter que le spectacle conçu en 1975 par Luca Ronconi à partir des *Oiseaux* avait pour titre *Utopia* - Utopie. (Ce spectacle a été créé le 24 août 1975 dans les anciens chantiers navals de la Giudecca, lors de la Biennale de Venise, puis repris à Paris, dans le Hall de la Pinède, au Parc Floral de Vincennes, dans le cadre du Festival d'Automne - 1975.)

(où le dieu de justice ne devient juste qu'après de longues péripéties) et *Agamemnon* / *Les Bacchantes* / *Les Choéphores* (où les déesses de la vengeance deviennent les garantes du pardon) attestent cet insensible recouvrement de l'appréhension par la réflexion. Le *Prométhée porte-feu* comme *Les Choéphores* préparent le drame satyrique en ce que le tragique n'y est plus réellement subi ; il est devenu l'objet d'une prise de conscience, d'une délibération (le tribunal qui acquitte Oreste par exemple). La représentation du drame satyrique s'offre alors comme l'occasion, pour le public athénien, de *percevoir* (de saisir complètement, de prendre en son entier) ce qu'il n'avait jusqu'alors que *senti*. Le drame satyrique achève de recouvrir le « senti » par le « perçu », la saisie de l'ambiguïté par l'intellection de la contradiction.

Cette observation ne contredit pas l'affirmation première - le phénomène tragique apparaît absolument dans la tragédie grecque ; au contraire, elle l'enrichit. Le tragique tel qu'il surgit dans la tragédie est aussi présent hors d'elle, dans un autre genre théâtral. Force est de constater néanmoins que cette présence n'est pas aussi complète que dans la tragédie. *Les Oiseaux* sont aussi l'occasion d'une évasion hors du schème tragique. Aussi, mieux vaudrait-il parler alors de traces. Reste que ces traces existent bel et bien. Autrement dit : *tout ou partie du phénomène tragique trouve à apparaître dans d'autres formes théâtrales que celle de la tragédie.*

*

Tragique dans les drames du XX^{ème} siècle

Le tragique est un phénomène fondamental, une figure significative qu'on ne rencontre pas seulement dans la tragédie, dans l'œuvre d'art tragique au sens restreint, mais qui peut avoir sa place dans d'autres genres artistiques. Ce n'est même aucunement un phénomène spécifiquement artistique, dans la mesure où on le rencontre aussi dans la vie.

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*

Dégager le tragique de la tragédie revient à affirmer l'*autonomisation* du premier à l'égard de toute forme théâtrale particulière. C'est dire encore que le tragique peut trouver à exister, *a priori*, dans toutes les formes théâtrales et en dehors d'elles - en dehors du théâtre. C'est dire surtout qu'il existe un tragique sans tragédie. Il faut toutefois préciser qu'alors le tragique constitue l'un des aspects du drame. On constatera, par exemple, qu'« il y a du tragique dans telle œuvre », sans que cela conduise à conclure que l'œuvre, en son entier, soit tragique. S'attacher à décrire et analyser le tragique du théâtre sans tragédie, cela revient à choisir d'observer, quasi exclusivement, ce qu'il en est de la *nervure ontologique* du drame.

Aussi, si nous appliquons ce raisonnement à l'époque contemporaine, *la mort de la tragédie* qu'annonce George Steiner pour le XX^{ème} siècle n'implique pas l'extinction du tragique¹. Au contraire, « la mort de la tragédie » n'est que le contexte historique à partir duquel le tragique peut trouver, au XX^{ème}, à s'exprimer. Voilà en tout cas notre première hypothèse : *la mort de la tragédie* est le terrain à partir duquel observer, aujourd'hui, le phénomène tragique.

Il va de soi qu'un tel contexte historique aura des incidences sur la forme prise par le phénomène, mais certainement pas des conséquences sur les

¹ Muriel Dossin, dans sa Thèse de Doctorat, souligne l'ambiguïté du propos de Steiner. « *La mort de la tragédie* oscille pendant plus de trois cents pages, et sans jamais résoudre la contradiction, entre deux thèses diamétralement opposées : l'impossibilité foncière d'une tragédie moderne après Racine d'une part, et, d'autre part, la constatation de l'existence effective, durant la même période, de tragédies reconnues comme telles par Steiner lui-même... » in Muriel Dossin, *Entre « tragique contemporain » et « nouveau théâtre » : à la recherche de la définition perdue du tragique*. - p. 40.

conditions de possibilité de son apparition - celles-ci étant, d'une façon ou d'une autre, et dès lors que l'on envisage « tragique » non pas seulement comme l'adjectif qui signifie « de la tragédie » mais aussi comme un substantif autonome, indépendantes des questions de genres littéraires.

Ce que nous proposons donc ici, c'est un *essai d'approche et de définition du tragique au XX^{ème} siècle* : nous voulons montrer, tout à la fois, combien la modalité tragique habite les textes du théâtre contemporain, et comment l'édification formelle d'un pôle tragique bouleverse radicalement la structure du champ dramatique ; en quoi consiste cette modalité, quelles sont ses caractéristiques particulières, ce qui la différencie du tragique grec.¹

Si c'est la tragédie grecque qui a ouvert notre réflexion, c'est, qu'à partir d'elle, on peut en venir directement à discuter les approches philosophiques et esthétiques qui nourrissent la réflexion sur le tragique du XX^{ème} siècle ainsi que le traitement dramatique de la notion². Mais remarquons dès à présent que ces approches n'appartiennent pas exclusivement au XX^{ème} siècle. De fait, la majeure partie d'entre elles apparaissent au cours du XIX^{ème} siècle. C'est la raison pour laquelle, alors que nous entendons décrire ce qu'il en est du tragique au XX^{ème} siècle, nous consacrerons la presque moitié de notre recherche au tournant XIX^{ème}/XX^{ème} siècle. C'est là le deuxième élément de notre hypothèse initiale : les enjeux implicites à la définition du tragique dans le drame contemporain sont posés au bord du XX^{ème} siècle.

condition et critère du tragique

¹ Nous poserons une autre question encore, une question dérivée des deux premières : dans quelles mesures l'Histoire - tragique - du XX^{ème} siècle détermine-t-elle la nature et la forme du phénomène tragique en jeu dans les drames ? On peut ajouter à cette interrogation sa réciproque : qu'est-ce que le drame contemporain dit de l'Histoire tragique du XX^{ème} siècle ? Cf. Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*.

² Nous n'envisagerons donc pas, dans cette introduction, les différentes acceptions et formes données et prises par le tragique au cours des siècles.

Ce que l'homme doit apprendre de la souffrance, ce n'est pas ceci ou cela, c'est le discernement des limites de la condition humaine. Connaissance qui est au fond religieuse - la connaissance même à laquelle on doit la naissance de la tragédie grecque.

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*

Continuité ontologique

Les Grecs tenaient bien le plan d'immanence qu'ils construisaient dans l'enthousiasme et l'ivresse, mais ils devaient chercher avec quels concepts le remplir. Le « natal » des Grecs, c'est notre « étranger », ce que nous devons acquérir. Les Grecs vivaient et pensaient dans la Nature, mais ils laissaient l'Esprit dans les « mystères », tandis que nous, nous vivons, sentons et pensons dans l'Esprit, dans la réflexion, mais laissons la Nature dans un profond mystère alchimique que nous ne cessons de profaner.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*

Si, comme le note Bataille, « l'expérience est la mise en question, dans la fièvre et dans l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être¹ », la tragédie grecque est l'espace privilégié de cette expérience. La fable tragique est toujours fable ontologique parce que, toujours, c'est l'homme qu'elle implique. La performance tragique est un *exercice de simulation*, une tentative de saisie, par la fiction, d'un insaisissable, celui du tout de l'être humain, du tout que nous sommes toujours à nous-mêmes. Et, dans ce cadre, étudier le tragique conduit à rechercher ce qu'il en est de cet être-là dans l'en dessous du drame - un en dessous qui affleure à la surface, raison

¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*. - p. 16.

pour laquelle nous avons choisi de l'appeler *nervure ontologique*.

La nervure ontologique de la tragédie grecque c'est la jonction *homme/dieux*. Ce natal-là ne peut être évacué. La tragédie, est, peu ou prou, le mode laïc de traitement de cette jonction. Mais la jonction n'est pas le sujet de la tragédie, elle est la condition de possibilité du tragique. Comme le notent Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, le sujet de la tragédie grecque n'est pas la fusion dionysiaque – à l'exception peut-être des *Bachantes*¹. Ce n'est pas, comme le croit Platon dans le *Cratyle*, sur l'impossibilité d'un lien entre les hommes et les dieux, que porte l'interrogation tragique². Au contraire, pour que la problématique tragique trouve à se développer, ce lien doit être établi d'entrée.

Ce n'est pas la possibilité de la jonction qui est en cause dans la tragédie, mais les possibilités de jeu qu'offre, pour l'homme, cette jonction. « Le rapport n'est, s'il est, que ce qui défait dans son principe - et sur sa clôture ou sur sa limite - l'autarcie de l'immanence absolue ³», écrit Jean-Luc Nancy. Le rapport *hommes/dieux* fonctionne de même dans la tragédie, il est la mise en crise par les seconds (les dieux) de la clôture des premiers (les hommes). C'est une semblable observation qui conduisait Henri Gouhier, dans son célèbre essai *Le théâtre et l'existence*⁴, à faire de la transcendance le critère de la tragédie. Mais, d'une part, le terme de transcendance est aujourd'hui suspect (suspect parce que mal compris et d'autant plus mal compris que l'on oublie que Gouhier l'utilise dans son acception phénoménologique⁵), et,

¹ « Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe. » Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. T. 1. - p. 16.

² Pour Platon, « tragique » est l'épithète qui veut caractériser la « vie » toute entière, ou toutes les choses d'en bas. Il fait dire cette vérité à Socrate dans le *Cratyle* [408 c] : « Ce qu'il y a de vrai est libre et divin et habite en haut chez les dieux ; mais le faux réside en bas avec la foule des hommes et il est rude et tragique, car, c'est ici-bas que les mythes et les mensonges sont les plus nombreux, à propos de la vie tragique. »

³ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*. - p. 19.

⁴ Cf. Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*.

⁵ Il importe en effet de rappeler que, lorsqu'Henri Gouhier introduit la notion de « transcendance », il agit en phénoménologue. Et, d'un point de vue phénoménologique, une fois suspendue la thèse du monde, est transcendant ce qui est *extérieur* à la conscience

d'autre part il est, à nos yeux, plus une condition qu'un critère de la tragédie. Il faut toujours, pour qu'il y ait tragique, que l'autarcie de l'immanence absolue soit défaite. Mais le mouvement tragique n'est pas constitué par la mise à mal de l'immanence - c'est, une fois celle-ci acquise, qu'un mouvement tragique apparaîtra peut-être.

Florence Dupont qualifie la culture grecque de « culture de l'immanence », par opposition à la « culture de la transcendance¹ ». Dans une telle culture, il n'est pas nécessaire de « jeter des ponts entre les hommes et les dieux, car les hommes sont en rapport avec les dieux tout au long de leur vie ». Cette continuité d'être n'est pas sans conséquence sur l'exploration de l'être humain et de sa place dans le monde que la tragédie invite le spectateur à mener : par une refondation solennelle qui articule le temps des hommes et le temps des dieux, la tragédie grecque « donne une nouvelle fraîcheur à l'être, le consacre dans son éternité divine en même temps que dans le présent éphémère de l'humanité² ».

Dans *Œdipe-roi*, la peste est la conséquence du double crime commis par le héros ; or, ce crime est voulu par les dieux. De même, le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare débute par une dispute entre les dieux, dispute dont la mésentente entre les gouvernants est un premier écho, la rivalité entre les quatre amoureux un deuxième, les dissensions au sein du groupe des artisans un troisième, et le dérèglement de la Nature elle-même, un quatrième, etc. Et l'on peut lire les choses dans l'autre sens, depuis la Nature jusqu'aux artisans, de ceux-ci au quadrille amoureux, et remonter jusqu'aux dieux... Il existe ici une continuité d'être qui permet le passage d'une sphère à l'autre.

Une semblable continuité d'être n'est pas l'apanage exclusif de la tragédie grecque - l'exemple de Shakespeare l'atteste. Car, une telle disposition est

percevante ; un « objet » *transcendant* est un objet *autre* que la conscience, un « objet » qui n'est pas encore connu.

¹ Florence Dupont, *op. cit.* - p. 196.

² *Ibid.* - p. 197.

nécessaire pour que puisse apparaître le phénomène tragique : il faut pouvoir glisser sans discontinuité d'un dieu à un roi, d'un roi à un courtisan, d'un courtisan à un artisan, et ainsi de suite, de telle façon que l'organisation cosmogonique ne souffre d'aucune compartimentation imperméable. Il faut de la « familiarité ontologique¹ », ou encore de la *glutinum mundi*, la « colle du monde » des alchimistes médiévaux - « la mondanité comme co-présence au monde² ».

Ainsi, plutôt que de transcendance, vaut-il mieux parler d'*immanence-transcendance*³: c'est-à-dire se garder la possibilité du traitement (aussi bien philosophique que dramatique) de la question du *non-être* et du *sur-être* dans l'espace de l'être⁴. Il importe que l'homme du tragique puisse s'appréhender comme un début de monstre aussi bien que comme un demi-dieu.

*

¹ La notion de « familiarité ontologique » est proposée par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*. - p. 450 : « une relation de familiarité immédiate, de complicité ontologique ».

² Michel Maffesoli, *L'Instant éternel, Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes* - p. 158.

³ Nous empruntons le terme à la phénoménologie husserlienne. Nous l'avons précédemment noté, en phénoménologie un objet *transcendant* est un objet autre que la conscience, un objet qui, si je le vise et lui fais ainsi franchir le seuil de ma conscience devient *immanent*. Alors, si je ne regarde plus les objets seulement, mais fais retour sur les actes grâce auxquels j'atteins ces objets, je crée, par cette attitude (*transcendantale*) un regard neuf sur le monde : monde et conscience ne s'opposent plus mais s'ouvrent l'un l'autre et s'inscrivent dans un champ de *transcendance immanente*. Husserl en donne un exemple avec le *tempo-objet* « son » aux paragraphes 7 et 8 (*et suiv.*) des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. - pp. 36-38 (*et suiv.*).

⁴ Ajoutons que l'irréparable est l'autre versant de la familiarité ontologique, l'autre possible conséquence de *l'immanence-transcendance*. A ce titre, l'erreur tragique peut être, aussi, catastrophe.

Aporie

La tragédie déteste tout ce qui démontre la solution. La tragédie nous fait pleurer, ce sont des pleurs non sollicités qui coulent du spectacle de la vie non résolue. La tragédie seule connaît le secret de l'existence. Ce secret est que la vie ne suffit pas.

Howard Barker, *La tragédie, une forme artistique pour ceux qui aiment la vie*

La continuité ontologique est la condition strictement maximale d'apparition du phénomène tragique. L'aporie en est le critère strictement minimal. La tradition héritée de la philosophie allemande du XVIII^{ème} siècle a dit de la tragédie qu'elle donnait à voir le conflit entre une liberté individuelle et un destin supra-individuel (Œdipe et la malédiction des Atrides par exemple) ; plus récemment, Max Scheler définissait le phénomène tragique comme l'opposition entre deux valeurs de forces égales (Antigone et Créon)². Mais ce sont là des lectures adaptées à telle ou telle période de l'histoire du théâtre. Car, s'il fallait chercher le plus grand dénominateur commun à toutes les situations tragiques que nous offre le théâtre, ce n'est pas de conflit, ni d'opposition qu'il faudrait parler, mais d'impasse : le nœud de la fable ontologique, le centre depuis lequel s'organise sa nervure, comporte toujours dans sa forme *l'évidence d'une impraticabilité*. S'il n'y a jamais vraiment de résolution dans la tragédie grecque (la fuite dans la forêt d'un Œdipe aveugle ou la mort d'Antigone sont-elles des résolutions ?), c'est que, justement, la fable tragique ne comporte pas de solution, elle est une « une méditation sur les apories d'un monde où l'histoire s'agite convulsivement³ ».

L'impraticabilité porte sur la question de l'être. C'est à ce titre que l'impasse peut être qualifiée d'aporie. Mais, nous l'avons déjà dit, ce n'est pas la jonction *hommes/dieux* qui est mise en question. Car l'aporie est toujours *anthropocentrée*. C'est la présence de la jonction au sein de l'homme qui met en crise l'homme lui-même. Il y a aporie en ce sens aussi qu'il y a débordement : l'homme est sommé d'être en excès par rapport à lui-même,

¹ In « Howard Barker », *Alternatives théâtrales* n°57, mai 1998.

² Max Scheler, *Le Phénomène tragique*. - p. 118.

³ Nicole Loraux, *op. cit.* - p. 27.

et cette sommation, soit lui est insupportable (il ne veut la porter), soit lui paraît insurmontable (il ne peut la dépasser). Philoctète supporte-t-il d'être *à la fois* le sauveur et la victime de la guerre de Troie ? Œdipe parvient-il à être *à la fois* l'enquêteur et le coupable ?

La manifestation du tragique serait ainsi double : à la fois enfermement et débordement, à la fois impasse et démesure. C'est que l'aporie tragique est de second degré : elle est superposition de l'évidence de l'impasse et de l'évidence de la nécessité de sa transgression. Il y a, posé comme condition à la perdurance de l'aporie, l'obligation de sa disparition, non par retrait, mais par accomplissement. C'est à nouveau l'ὑβρις (*hubris*) des tragédies grecques. L'aporie donne une mesure à l'homme, mesure qui n'a de prégnance que tant qu'elle oblige l'homme, le contraint presque, à la démesure. L'aporie, c'est l'*hubris* comprise et entretenue dans l'impasse. L'Antigone de Sophocle est coupable non tant d'effectuer un choix entre deux lois (celle de la Cité *ou* celle des dieux) mais plutôt de ne pouvoir mettre en œuvre les deux lois : celle de la Cité *et* celle des dieux. Dès lors qu'elle en respecte une, elle transgresse l'autre - et la transgression est aussi reconnaissance de la loi bafouée. L'aporie tragique c'est très exactement la question d'Hamlet, « être *ou* ne pas être ? », dès lors que l'on considère le « *ou* » comme une conjonction non exclusive et que l'on entend *à la fois* : « être *et* ne pas être... »¹

¹ (William Shakespeare, *Hamlet*. Acte III, Scène 1.) La fragilité, l'ambiguïté, et la pluralité de la *πραξις* (*praxis*) aristotélicienne sont ici en jeu : l'agir est composé d'une multitude de possibles, d'actes qui ne sont encore qu'*en puissance*, qui ne sont pas, pour l'instant, *en actes*, mais qui pourraient le devenir. Aristote écrivait du poète qu'il ne doit pas « dire ce qui s'est passé mais ce qui *peut* se passer » (*Poétique*. IX). Sur cette question on se reportera à Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes*. - p. 28.

pour une phénoménologie du tragique

L'exercice philosophique, tel qu'il peut se lire dans les textes les plus imposants du patrimoine, ou les plus vivants d'aujourd'hui, se produirait comme théorisation d'une pratique toujours externe au champ philosophique, pratique que le discours philosophique ne vient pas examiner du dehors, surplomber au moyen de notions acquises, mais dont l'accueil le constitue lui-même, lui donne à se produire comme devenir-philosophique.

Denis Guénoun, *Relation*

Pourquoi adopter une démarche phénoménologique ?

La méthode phénoménologique consiste à faire l'exégèse de l'Ego en prenant le phénomène du monde comme fil conducteur.

Paul Ricoeur, *Introduction aux Ideen I*

Dès les premières lignes de notre introduction, nous avons parlé de «phénomène tragique». En effet, la méthode que nous avons retenue participe de la démarche phénoménologique. Nous pouvons à présent nous en expliquer.

Premièrement, il ne peut y avoir de tragique qu'à la condition qu'il y ait continuité d'être. Il importe donc de choisir une perspective d'approche qui n'introduise pas de rupture ontologique. Deuxièmement, il y va du tragique au théâtre. Il faut donc pouvoir glisser sans incohérence du point de vue de la scène à celui de la salle. Plus encore, nous verrons qu'une grande part de l'enjeu tragique se joue précisément dans l'intervalle scène/salle. Troisièmement, le tragique au XX^{ème} siècle, s'il est présent, l'est à l'état

diffus, labile, il est mouvement plus que résultat ; ce qui explique aussi la difficulté qu'il y a à théoriser la notion¹.

Or, d'une part, l'observateur phénoménologue s'attache à maintenir une continuité d'être entre ce qu'il observe et lui - ce qui répond à nos premier et deuxième points (continuité d'être comme condition du tragique, et continuité d'être entre la scène et la salle). D'autre part, le regard du phénoménologue se pose sur l'*entrée en apparition* du phénomène et non pas tant sur le résultat de l'apparition ; une posture qui donne de respecter la chronologie du processus de constitution du phénomène observé - ce qui répond à notre troisième point (nous pouvons envisager le mode d'être du tragique comme le mouvement qui conduit à son apparition).

Ce choix méthodologique est lié enfin à la place que nous accorderons au traitement (ontologique) de la question de l'être. Pour traiter cette question correctement, il importe d'envisager la possibilité d'une mise en lumière phénoménologique de l'inapparent - ce qui ne se montre justement pas de l'être doit être considéré, aussi, comme phénomène, et, plus encore, comme *le* phénomène au fondement de ce qui se montre de l'être. Ici, nous aurons recours à la relecture heideggerienne de la phénoménologie husserlienne.

*

Les étapes du raisonnement

Pour ouvrir véritablement au tragique du XX^{ème} siècle, nous commencerons par présenter ce qu'il en est de la notion dans le discours de trois philosophes : Kierkegaard (1813 - 1855), Schopenhauer (1788 - 1860) et Nietzsche (1844 - 1900). Quatre raisons ont déterminé ce choix. La première: les analyses de Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche sur la place et les

¹ Muriel Doussin, confrontant les différentes définitions que donnent du tragique les théoriciens contemporains, montre la difficulté qu'il y a à trouver ne serait-ce qu'un dénominateur commun à toutes ces définitions. In Muriel Doussin, *op. cit.* - pp. 8-60.

possibilités *praxistiques* de l'être humain dans le monde ont accompagné de nombreux penseurs, artistes, dramaturges tout au long du XX^{ème} siècle. La seconde : Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche n'ont cessé, dans leur recherche respective, de revenir sur le tragique et la tragédie, et ce qu'ils disent de l'un et de l'autre constitue, à nos yeux, un point de départ rigoureux à une définition du tragique au XX^{ème} siècle¹. La troisième : ces trois auteurs ont un commun le souci de penser une radicalité du tragique, et de penser cette radicalité contre la philosophie de Hegel (pour qui le comique dépasse et conserve - relève - le tragique) ; Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche permettent de penser la modernité du tragique - alors que, pour Hegel, le tragique appartient à *l'ancien* ; le titre de l'essai de Kierkegaard sur le tragique est, à ce propos, révélateur : *Le reflet du tragique ancien sur le moderne*. La quatrième raison : Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche réfléchissent sur la nature du sentiment produit par le phénomène tragique, sur ce que le phénomène donne d'éprouver et de sentir : l'angoisse (Kierkegaard), le dégoût (Schopenhauer), ou la joie (Nietzsche) ; or, une telle préoccupation reprend celle que nous voulons avoir quant au spectateur de théâtre ; elle constitue une médiation parfaite entre réflexion philosophique et analyse dramaturgique.

Enfin, Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche préparent, par leur analyse, le passage de la modernité à la postmodernité. Nous terminerons alors cette première sous partie en replaçant nos découvertes dans le contexte de pensée postmoderne - Gilles Deleuze et Jean-François Lyotard nous y aideront grandement.

Pour vérifier nos premières découvertes et en guise de préparation à leur application au théâtre, nous nous intéresserons au discours esthétique sur le tragique au tournant du siècle - XIX^{ème}/XX^{ème}. Il sera question de Richard Wagner (1813 - 1883), du jeune Nietzsche (l'auteur de *La naissance de la*

¹ Notre étude sur le tragique Nietzscheen se fera en deux temps. Nous reviendrons d'abord sur la critique du philosophe à l'endroit du christianisme ; puis nous nous intéresserons aux analyses qu'il propose du tragique - la première section permettant de mieux préparer la seconde.

tragédie), de Maurice Maeterlinck (1862 - 1949), d'Edouard Schuré, de Max Scheler (1874 - 1928) et de Georg Simmel (1858 - 1918) : des personnalités qui ont en commun d'avoir cherché à proposer une détermination esthétique du tragique. Ceci nous donnera en outre l'occasion de revenir sur la fonction du mythe et sur celle du quotidien dans la constitution du phénomène tragique.

Munis de nouveaux outils, à la fois philosophiques et esthétiques, nous proposerons un *appareil notionnel* capable de faciliter et d'ordonner l'approche du phénomène tragique dans l'écriture dramatique. C'est en effet à l'aide de cet *appareil* que nous aborderons les textes dramatiques suivants:

- 1867 HENRIK IBSEN, *Peer Gynt* {Norvège}
- 1887 AUGUST STRINDBERG, *Père* {Suède}
- 1888 AUGUST STRINDBERG, *Mademoiselle Julie* {Suède}
- 1888 HENRIK IBSEN, *La Dame de la mer* {Norvège}
- 1889 MAURICE MAETERLINCK, *L'Intruse* {Belgique}
- 1889 MAURICE MAETERLINCK, *Intérieur* {Belgique}
- 1892 HENRIK IBSEN, *Solness, le constructeur* {Norvège}
- 1896 HENRIK IBSEN, *John Gabriel Borkman* {Norvège}
- 1899 H. IBSEN, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* {idem}
- 1905 PAUL CLAUDEL, *Partage de Midi* {France}
- 1907-23 RAMON DEL VALLE-INCLAN, *Comédies Barbares* {Espagne}
- 1932 FEDERICO GARCIA LORCA, *Noces de sang* {Espagne}
- 1936-49 RODOLFO USIGLI, *L'enfant et la brume* {Mexique}
- 1944 JEAN-PAUL SARTRE, *Huis Clos* {France}
- 1948 JULIEN GRACQ, *Le roi pêcheur* {France}
- 1957 SAMUEL BECKETT, *Fin de partie* {France}
- 1959 SAMUEL BECKETT, *La dernière bande* {France}
- 1965 PETER WEISS, *L'Instruction* {Allemagne}
- 1968 MARGUERITE DURAS, *Un homme est venu me voir* {France}
- 1968 EDWARD BOND, *Sauvés* {Royaume-Uni}
- 1971 R. WERNER FASSBINDER, *Du sang sur le cou du chat* {Allemagne}

1972	FRANZ XAVER KROETZ, <i>Concert à la carte</i> {Allemagne}
1973	PIER PAOLO PASOLINI, <i>Calderón</i> {Italie}
1975/98	CHARLES REZNIKOFF/CLAUDE REGY, <i>Holocauste</i> {Etats-Unis/France}
1977	HEINER MÜLLER, <i>Hamlet-Machine</i> {Allemagne}
1977	MARGUERITE DURAS, <i>L'Eden Cinéma</i> {France}
1979	PIER PAOLO PASOLINI, <i>Bête de style</i> {Italie}
1985	BERNARD-MARIE KOLTES, <i>Quai Ouest</i> {France}
1985	EDWARD BOND, <i>Rouge noir et ignorant</i> {Royaume-Uni}
1990	BERNARD-MARIE KOLTES, <i>Roberto Zucco</i> {France}
1992	GAO XINGJIAN, <i>La fuite</i> {Chine, France}
1996	JON FOSSE, <i>Quelqu'un va venir</i> {Norvège}
1998	REMI DE VOS, <i>Projection privée</i> {France}
1998	SARAH KANE, <i>Purifiés</i> {Royaume-Uni}
2000	JOSEPH DANAN, <i>R. S/Z. Impromptu Spectre</i> {France}

Tous les textes retenus (à l'exception de deux d'entre eux qui serviront de contre-exemples) participent, à plus ou moins forte échelle, du phénomène tragique - ce que l'analyse détaillée donnera de montrer. Le lecteur remarquera aussi que plus de la moitié des dramaturges retenus n'écrivent pas en langue française. Ce choix répond à la nécessité de faire apparaître la multiplicité et la diversité des prises en charge du questionnement aporétique par le théâtre.

Toutefois, précisons que nous ne nous risquerons pas à généraliser à un auteur ce que nous aurons observé dans l'une de ses œuvres. D'Edward Bond par exemple, nous étudierons *Sauvés*, et, dans une moindre mesure, *Rouge Noir et Ignorant*. Or, il est évident que le tragique qui apparaît dans ces deux drames est fort différent de celui qui surgit dans *Le crime du XXI^{ème} siècle*¹. Aussi, les seules « généralités » que nous nous permettrons de proposer concerneront les formes différentes prises par le phénomène

¹ Dans *Le crime du XXI^{ème} siècle*, la forme prise par le phénomène tragique est proche de ce que nous nommerons en conclusion *tragédie des impossibles*. Au contraire, dans *Sauvés*, il y va d'une forme confuse du tragique.

tragique.

Et, si les textes dramatiques que nous avons sélectionnés suffisent à déterminer les différentes formes prises par le phénomène tragique dans le drame moderne et contemporain, il est toutefois certain qu'il en existe de nombreux autres qui, sur la question du tragique, mériteraient attention : *Enrico IV* de Luigi Pirandello¹ et *Hated Nightfall* de Howard Barker², par exemple, auraient leur place ici. Si nous ne les étudions pas, c'est que les éléments de définition du phénomène tragique qu'ils donneraient de mettre en lumière, apparaissent déjà dans les drames que nous avons retenus³. C'est en tout cas notre postulat. De ce point de vue, notre choix se veut, certes, représentatif, mais non pas exhaustif.

Reste un absent de taille : Berthold Brecht. On rappelle que le dramaturge allemand s'est toujours défendu d'écrire des textes tragiques (ce qui pourrait être contre-dit : on pense à *Dans la jungle des villes* notamment). Nous y ferons néanmoins quelquefois référence, pour souligner en quoi, justement, le théâtre de Brecht est un théâtre non-tragique.

L'analyse des textes dramatiques sera insérée dans un raisonnement historique en trois temps. Nous distinguerons trois tendances tragiques

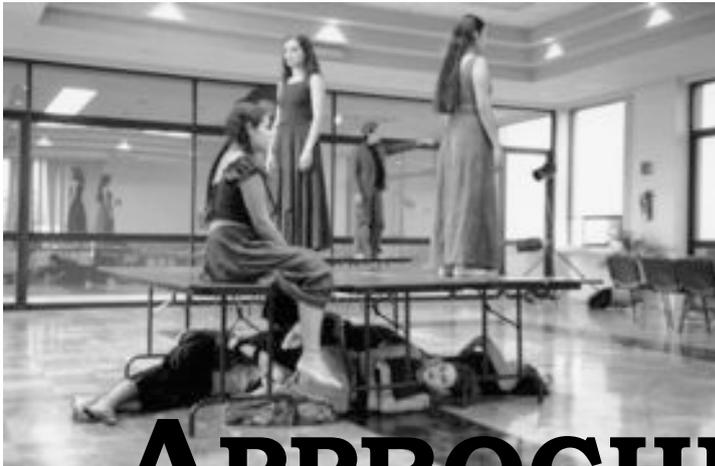
¹ Muriel Dossin y consacre un chapitre - *Analyse approfondie d'une pièce sous l'angle du tragique : Enrico IV*. in *op. cit.* - pp. 388-421. Elle conclue ainsi : « *Enrico IV [Henry IV]*, considérée à plus d'un titre comme l'une des pièces les plus représentatives du génie théâtral de Pirandello, l'est aussi en ce qui concerne le travail du dramaturge italien sur la tragédie. Il y concentre ses thématiques favorites, comme celles du double, de la folie, et de l'hypocrisie sociale en les nouant dans un souffle unique qui porte la vision tragique pirandellienne de la condition humaine, laquelle trouve son aboutissement dans l'impossibilité déclarée de toute *catharsis*. » Notre développement sur la *tendance confuse* nous donnera, bien que dans une terminologie un peu différente, d'envisager une telle *impossibilité*.

² Dans *Hated Nightfall (Crépuscule maudit)*, Dancer souffre d'un mal particulier : l'insoumission radicale du sens - le soupçon d'inauthenticité le guette et le traverse de part en part au moment où il est question d'agir. Cf. Howard Barker, *Hated Nightfall*. - pp. 35-36. Cité et analysé par Sarah Hirschmuller, *La question du sens dans l'œuvre dramatique de Howard Barker*. - pp. 92-95. Nous envisagerons, à propos de la *tendance confuse*, l'inauthenticité radicale de l'être, et, à propos de la *tendance chorale*, l'impossible saisie du tout du sens de l'être.

³ Cf. les deux notes précédentes.

(insulaire, confuse, chorale), la première au tournant du XIX/XX^{ème} siècle, la deuxième et la troisième tout au long du XX^{ème} siècle.

Nous terminerons notre parcours en envisageant, cette fois de façon plus prescriptive que descriptive, une forme nouvelle de tragique pour le siècle qui s'ouvre ; nous proposerons l'expression de *tragédie des impossibles*.



APPROCHES PHILOSOPHIQUES ET ESTHÉTIQUES



Approches philosophiques

Kierkegaard : l'angoisse

Le reflet du tragique antique dans le tragique moderne dont parle Kierkegaard est constamment présent dans toute réflexion moderne sur le tragique.

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*

L'angoisse est une vraie définition tragique.

Kierkegaard, *Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne*

Notre projet de lecture vise à répondre à deux questions. D'une part, quelle définition Kierkegaard donne-t-il du tragique ? D'autre part, quel sentiment le tragique ainsi défini produit-il ? Pour ce faire, nous nous intéresserons à la doctrine kierkegaardienne des sphères d'existence (esthétique, éthique, religieuse) de telle sorte que puisse apparaître le lien entre philosophie de l'existence et philosophie du tragique.

Pour aborder le tragique, il faut, dit Kierkegaard, se situer du côté de l'esthétique, car, ajoute-t-il, « le tragique est à la vie humaine, au point de vue esthétique, ce que sont par ailleurs [au point de vue religieux] la grâce et la miséricorde divine¹ ». Il importe de ne pas confondre « la mélancolie du tragique » avec « la profonde peine et la profonde joie de la religion.² » Le tragique appartient à la sphère esthétique ; la raison en est que seule la

¹ Søren Kierkegaard, *Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne*, in *Ou bien... ou bien...* - p. 113.

² *Ibid.* - p. 114.

faute esthétique est tragique, le péché, lui, est religieux. Quant au mal, ce dernier est éthique. En effet, si l'on ne veut rien savoir du passé du héros, si l'on rejette sur ses propres épaules toute sa vie comme le résultat des ses actions mêmes, si on le rend responsable de tout, alors « on change sa faute esthétique en une faute éthique. Le héros tragique devient ainsi méchant, le mal devient le véritable objet tragique, mais le mal ne présente aucun intérêt esthétique. ¹»

Ceci posé, à savoir qu'il n'y a de tragique que dans la sphère esthétique, c'est-à-dire que seul l'esthète est à même d'éprouver le tragique, il s'agit maintenant d'organiser entre elles les différentes notions mises en jeu dans la description du phénomène. Kierkegaard parle tout d'abord de la faute, puis de la commisération, (à l'intérieur de laquelle il distingue la douleur de la peine), et, enfin, de l'angoisse.

*

La faute

Le point de départ, c'est Aristote. « On retourne toujours à l'esthétique d'Aristote et toute personne l'admettra sûrement, qui connaît un peu l'esthétique moderne et a pu voir avec quelle exactitude on y adhère aux principes de *kinésie* établis par Aristote qui régissent encore la nouvelle esthétique² ». Ce qui intéresse Kierkegaard, comme ce qui intéressait avant tout Aristote³, c'est la réception du tragique, c'est l'impression que l'on a de ce dernier - la « *kinésie* » donc.

¹ Sur ce point, nous verrons plus loin que Nietzsche ne dit pas autre chose : l'auteur de *La naissance de la tragédie* reproche à Socrate et Euripide d'avoir introduit la morale dans la tragédie, et, ce faisant, d'en avoir évincé le tragique.

² Kierkegaard, *op. cit.* - p. 109.

³ *La Poétique* d'Aristote est, en effet, aussi, une « *esthétique de la réception* ». Le tragique est affaire de fable certes, mais, au delà, de réception de la fable. Le personnage rend visible, il est l'agent de l'action productrice de tragique.

Ce qui distingue le tragique ancien du tragique moderne, c'est la nature de ce qu'Aristote appelait *ἁμαρτία*, la faute. Car, dans la tragédie grecque, il y a un « plus qui ne veut pas se fondre dans l'individualité » ; dans le monde antique, la subjectivité n'est pas « réfléchie¹ », « bien que l'individu agît librement, il dépendait néanmoins de déterminations substantielles, telles qu'Etat, famille et destin ». Au contraire, aujourd'hui, « le héros tragique est subjectivement réfléchi en soi, et cette réflexion ne l'a pas seulement poussé hors de tout contact direct avec Etat, famille et destin, mais souvent même hors de sa propre vie antérieure. Ce qui nous occupe est un moment précis de sa vie considérée comme le résultat de sa propre action. ²» De ce fait, alors que la limite de la faute antique était religieuse, celle de la faute moderne est éthique. « Plus la subjectivité devient réfléchie, plus on voit l'individu livré seul à lui-même, plus la faute devient éthique. L'intérêt tragique cesse d'exister si aucune faute n'est attribuable à l'individu car le choc tragique est alors énervé [cas limite du tragique ancien] ; si par contre sa faute est absolue, alors il ne nous intéresse plus au point de vue tragique [cas limite du tragique moderne]. ³»

L'hypothèse de départ de Kierkegaard est qu'il y a une faute, commise par un individu, et que cette faute, pour être tragique, ne doit être ni trop, ni pas assez, attribuée à la seule responsabilité de l'individu. Il faut un juste équilibre entre la responsabilité de celui qui agit, et les déterminations substantielles qui l'ont poussé à agir. N'est tragique que l'individu qui « *accepte* de n'être que relatif ⁴ », relativement libre et relativement déterminé. Et, l'acceptation d'un tel rapport au monde conduit au bonheur : « ce n'est que lorsqu'il possède le tragique, que l'individu est heureux. » Car, poursuit Kierkegaard, « le tragique détient en soi une douceur infinie, c'est un amour maternel qui apaise l'inquiet. » La chose a de quoi surprendre : n'est apaisé que l'esthète qui se sait tout à la fois innocent et coupable, en charge

¹ Kierkegaard, *op. cit.* - p. 112.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Cette comparaison entre ancien et moderne laisse paraître aussi la volonté de Kierkegaard de prendre ses distances à l'égard de la philosophie hégélienne.

⁴ *Ibid.* - p. 113.

(esthétiquement) du monde et impuissant à porter (esthétiquement) cette charge... Mieux encore : la faute tragique consiste pour l'esthète à accomplir son devenir d'esthète ; et la conscience que cet accomplissement n'est qu'un inachèvement produit le sentiment tragique. « La faute tragique est plus que la faute seulement subjective, elle est faute originelle¹ ». Ici, il est nécessaire d'entendre par faute, un *mal agir*. Commettre une faute tragique, c'est mal agir eu égard à la nature de l'appel à être qui anime la sphère esthétique - c'est ce qui fait de la faute, aussi, une faute originelle. « La faute originelle porte en elle cette contradiction d'être faute tout en ne l'étant pas. Le lien par lequel l'individu devient fautif est justement la piété, mais la faute qu'il s'attire ainsi a donc tout le caractère d'esthétique amphibologique.² » « Piété », parce que c'est par fidélité que l'esthète accomplit l'esthétique et donc, devient fautif. L'esthétique est « amphibologique » pour cette raison que son accomplissement est ambivalent : cet accomplissement est aussi, mais en un tout autre sens, tragique celui-là, inaccomplissement.

*

La commisération

Ce n'est qu'en entrant véritablement dans la kinésie, « l'état d'âme » du tragique, que l'on perçoit les enjeux de l'ambiguïté constitutive de la faute tragique. Kierkegaard préfère au terme aristotélicien de pitié celui de « commisération ». La « commisération » a trait à « l'état d'âme qui constitue l'impression définitive », alors que la crainte ne concerne que « l'état d'âme qui accompagne l'épisode ». Kierkegaard laisse donc de côté la crainte pour ne s'attacher qu'à l'étude du plus *intéressant*, la commisération. Seule la commisération correspond à la faute tragique :

¹ *Ibid.* - p. 117.

² Kierkegaard, *op. cit.* - p. 117.

*Je laisse se partager en deux la « misère » qui se trouve dans le mot « commisération », et j'ajouterai à chacune de ses parties la sympathie qui se trouve dans le mot « com », mais non pas du point de vue d'exprimer quelque trait de l'état d'âme du spectateur pouvant faire croire à son caractère arbitraire, mais bien de manière à exprimer, en même temps que la diversité de son état d'âme, celle de la faute tragique. Dans la tragédie ancienne la peine est plus profonde, la douleur moindre ; dans la tragédie moderne la douleur est plus grande, la peine moindre. La peine, plus que la douleur, contient toujours en elle quelque chose de substantiel. La douleur fait toujours penser à une réflexion sur la souffrance que la peine ne connaît pas. Plus ressort la représentation de la faute, plus grande est la douleur, moins profonde est la peine.*¹

La peine est plus profonde si demeure forte l'ambiguïté esthétique de la faute tragique. La douleur est plus grande lorsque l'individu souffre de toute sa faute, lorsqu'il est transparent pour lui-même dans la souffrance qui lui vient de sa faute, lorsque le spectateur peut se représenter la faute. Pourtant, une tragédie qui ne serait que souffrance perdrait par là même tout intérêt tragique : s'il n'y a plus rien des conditions substantielles, alors l'individu est abandonné à son propre sort, il est son propre créateur ; sa faute ne possède plus aucune ambiguïté, elle ne participe pas de la faute originelle, elle est tout entière celle de l'individu ; la douleur peut alors être exacerbée, mais disparaît la peine, et avec la peine, le tragique et le caractère tragique de la douleur : la faute n'a plus rien d'esthétique, elle est éthique. Pour que la douleur reste tragique, il faut qu'elle participe de la peine, telle est la « dialectique » kierkegaardienne.

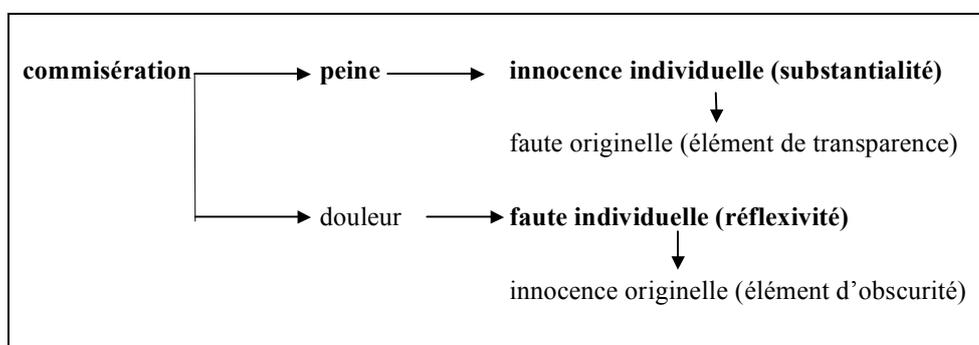
*La vraie peine tragique exige un élément de faute, la vraie douleur tragique un élément d'innocence ; la vraie peine veut un élément de transparence, la vraie douleur tragique un élément d'obscurité. C'est ainsi, je crois, que je peux esquisser le mieux la dialectique par laquelle se touchent les définitions de peine et de douleur, et celle qui se trouve dans l'idée de la faute tragique.*²

¹ *Ibid.* - p. 115.

² *Ibid.* - p. 118.

La peine a un mouvement contraire à celui de la douleur. D'une part, la peine est plus substantielle, et la douleur plus réflexive. D'autre part, plus la faute est réfléchie, plus grande est la douleur, mais pour que cette douleur soit tragique, il faut en elle « un élément d'innocence ». Plus grande est l'innocence, plus forte est la peine, mais cette peine n'est tragique qu'à la condition que subsiste en elle un élément de faute, non réfléchi cette fois. Tout est question d'équilibre, « toute amplification ne fait que porter la question sur un autre terrain », religieux ou éthique.

« La notion de faute originelle est une définition substantielle, et ce qui s'y trouve de substantiel rend justement la peine plus profonde¹. » *La peine est tragique si l'on ressent, beaucoup, l'innocence de l'individu, et si l'on se représente, un peu, la puissance de la faute originelle ; la douleur est tragique si l'on se représente, beaucoup, la faute de l'individu, et si l'on éprouve, un peu, l'innocence originelle* - « la puissance d'où naît la souffrance » à savoir les déterminations substantielles transcendantes. Alors, et alors seulement, « la commisération est la véritable expression du tragique² ».



*

L'angoisse

Imaginons maintenant une Antigone moderne qui remplisse à toutes ces conditions, ou plutôt, laissons à Kierkegaard le soin d'en imaginer une :

¹ *Ibid.* - p. 117.

² *Ibid.* - p. 116.

En sa qualité de femme elle aura assez de substantialité pour que la peine puisse se manifester, et parce qu'elle fait partie d'un monde apte à réfléchir elle aura elle-même suffisamment de réflexion pour être soumise à la douleur. Pour que la peine puisse intervenir il faut que la faute tragique oscille entre la culpabilité et l'innocence, et si la faute entre dans la conception d'Antigone, ce doit toujours être par une fonction de la substantialité. Mais, puisque la faute tragique doit posséder le caractère indéterminé qui permet à la peine d'intervenir, la réflexion ne doit pas s'exercer dans son infinité; car elle réfléchirait alors Antigone hors de sa faute; la réflexion, dans sa subjectivité infinie, ne peut pas laisser subsister cet élément du péché originel qui cause la peine. Mais par ailleurs, la réflexion une fois éveillée ne tirera pas Antigone hors de sa peine mais la laissera au dedans, elle transformera à chaque instant pour elle la peine en douleur.¹

La faute est d'abord substantielle, elle est d'abord faute originelle, et ce, dans la peine. Par réflexivité, elle devient faute individuelle, dans la douleur. Dans la peine, la faute garde un caractère indéterminé. Entrant dans la peine, elle entre dans la conception d'Antigone. Mais ce n'est que relativement. La réflexion d'Antigone ne peut être infinie, sous peine d'évacuer l'élément d'obscurité de la douleur : l'élément du péché originel qui cause la peine. Car, l'élément du péché originel est aussi l'élément qui, par inversion, conserve à la douleur sa dimension tragique : l'innocence originelle. Et, si la réflexion, une fois éveillée, ne tire pas Antigone hors de sa peine, mais la laisse au dedans, transformant pour l'héroïne, à chaque instant, la peine en douleur, c'est que la douleur appartient à la peine. La peine est première et la douleur seconde. La douleur vient de la peine. Cette « réflexion éveillée » est d'un genre particulier ; elle est réflexion de l'angoisse, de l'angoisse qui, découvrant la peine, crée la douleur. Suivons notre Antigone :

Dans sa tendre jeunesse, avant d'être complètement développée, de sombres soupçons du terrible secret [le secret d'Œdipe] ont par moment saisi son âme, jusqu'à ce que, tout d'un coup, la certitude l'ait jetée dans les bras de l'angoisse. Ici j'ai immédiatement une définition du tragique moderne. Car l'angoisse est une réflexion et se distingue donc essentiellement de la peine. L'angoisse est le sens par lequel l'être s'approprie la peine et se l'assimile. L'angoisse est la force de mouvement par laquelle la peine s'enfonce dans le cœur. Mais le mouvement n'est pas rapide comme celui de la flèche, il est successif, il

¹ *Ibid.* - p. 120.

*n'existe pas une fois pour toutes, il est en perpétuel devenir. Comme un regard passionnément érotique convoite son objet, ainsi l'angoisse regarde la peine afin de la convoiter. Comme un regard d'amour calme et inflexible s'occupe de l'objet aimé, c'est ainsi que l'angoisse se dépense devant la peine. Mais l'angoisse a en elle un élément de plus qui fait qu'elle s'attache plus fortement encore à son objet, car en même temps qu'elle l'aime, elle le craint. L'angoisse a une double fonction: d'une part elle est le mouvement qui découvre, qui tâte toujours et par ce contact découvre la peine, en tournant autour d'elle. D'autre part elle est soudaine, elle crée la peine en moins de rien, mais de telle façon que ce moment se dissout aussitôt en une succession d'instant.*¹

Le problème que pose Kierkegaard est le suivant : comment, alors qu'aujourd'hui prime la réflexion, sentir la peine, qui, elle, est avant tout substantielle ? Si, pour entrer dans le tragique, nous ne pouvons d'abord que réfléchir, existe-t-il une manière de réfléchir qui donne d'entrer dans la peine ? Ce problème est d'autant plus difficile à résoudre que, pour garder l'ambiguïté esthétique de la faute tragique, la peine doit être première, et la douleur seconde.

Si Kierkegaard écrit que « l'angoisse est une vraie définition tragique », il n'entend pas par là qu'elle est une définition *du* tragique, mais que le mouvement qui anime l'angoisse est un mouvement tragique : le mouvement qui réfléchit la peine tragique tout en respectant la nature substantielle de celle-ci. *L'angoisse est ce qui permet au tragique d'apparaître dans un monde régi par la réflexivité* - malgré le « subjectivement réfléchi en soi » du héros moderne. La réflexivité de l'angoisse est la seule réflexivité qui puisse saisir la peine sans la dissoudre dans le religieux, et saisir la douleur, sans la dissoudre dans l'éthique. L'angoisse est toujours angoisse de quelque chose, c'est pour cette raison-là qu'elle est une « définition de réflexion ». « On dit toujours : être angoissé par quelque chose, de sorte que je sépare l'angoisse de ce pourquoi je ressens une angoisse ». L'angoisse est réflexive aussi parce qu'elle est angoisse du passé ou du futur, jamais du présent, et que, tout ce dont elle est angoisse, elle l'enfoncé péniblement dans notre cœur.

¹ *Ibid.* - pp. 120-121. C'est nous qui soulignons.

La découverte du terrible secret œdipien jette Antigone dans l'angoisse. Ce que révèle le terrible secret, c'est la possibilité de la faute, la certitude que la faute est possible puisqu'elle a déjà été commise, originellement, par Œdipe. L'état d'innocence cesse dès lors que l'on sait qu'il existe un *mal agir*. Alors, l'Antigone esthète, l'Antigone moderne, comme tout sujet libre, est placée devant sa propre liberté : elle a la possibilité d'agir, de décider en dépit de toutes les déterminations sensibles et intellectuelles ; elle est libre arbitre. Mais la liberté lui apparaît dans son opacité : anticipant sur son acte, elle entretient un rapport subjectif à la possibilité de *mal agir*, comme si son innocence était déjà perdue avant de l'être effectivement. La perspective de la culpabilité induit, chez elle, le vertige de la liberté. Elle tombe de peur de tomber. Naît alors en elle l'angoisse - et non la peur - devant la faute. Le moment où l'angoisse crée la peine se dissout aussitôt en succession d'instant. Pour y échapper, il faudrait échapper à l'emprise de l'instant. Or, l'instant règle l'existence esthétique... En agissant *contre* l'instant, l'Antigone esthète ne sape-t-elle pas le fondement même de son existence ?

L'angoisse découvre la peine, c'est-à-dire qu'elle désigne, sous l'innocence individuelle, la faute originelle. Elle donne consistance à la faute car elle est avant tout angoisse devant l'angoisse. Elle est donc tout aussi imaginaire que ce dont elle s'angoisse. Or, l'angoisse devant la faute (le *mal agir* de l'esthète) devient faute elle-même. A partir du moment où le sentiment de culpabilité a atteint à ce degré de réalité, l'angoisse devant la faute n'est plus angoisse devant l'imaginaire. L'angoisse devient réelle. Et la possibilité de participer du terrible secret devient réelle elle aussi. La douleur naît de cette découverte-là. La possibilité de la faute originelle étant découverte, la possibilité de la faute individuelle se découvre à son tour.

L'angoisse réactive le tragique parce qu'elle atteint, dans la peine, à la faute originelle. Parce qu'elle réfléchit la faute originelle, elle l'actualise, et, l'actualisant, rend possible la faute individuelle. Mais, alors que croît la douleur, apparaît l'élément d'obscurité de la douleur, l'innocence originelle, et celle-ci renvoie substantiellement à l'innocence individuelle de la peine,

que l'angoisse s'empresse de percer encore et encore, pour en saisir, encore et encore, l'élément de transparence, la faute originelle. Voilà pourquoi le mouvement de l'angoisse est successif, qu'il n'existe pas une fois pour toutes, qu'il est en « *perpétuel devenir* ».

*

Le secret ?

A l'origine de ce mouvement est donc le secret. Reste à savoir si ce secret désigne métaphoriquement la possibilité d'une faute originelle ou s'il est déterminant en tant que secret. *Ou bien... ou bien...* est publié par Victor Eremita, et la première partie, celle qui contient *Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne*, rassemble « les papiers de A ». Le pseudonyme de Kierkegaard est donc ici « A ». Et la description que fait A d'Antigone ne va pas sans rappeler la jeunesse de Kierkegaard. Car c'est bien lui qui apparaît derrière le double masque (A et Antigone). L'histoire est connue : le père de Kierkegaard aurait ou bien violé une servante, ou bien maudit Dieu. Peut être les deux à la fois. Quoiqu'il en soit, ceci constitue, pour son fils, « l'écharde dans la chair ». Et ce terrible secret joue, dans la vie de Kierkegaard, le même rôle que le meurtre et l'inceste d'Œdipe dans la tragédie moderne d'Antigone. Ce qui provoque l'angoisse et introduit au tragique, c'est la révélation à la fois progressive et brusque d'une faute commise par le père... Or, l'apparition de l'angoisse dans la sphère esthétique participe d'une telle dynamique, sans qu'il soit nécessaire d'y introduire le secret. Ou alors, il faudrait dire que ce secret consiste, plus généralement, en la découverte par l'esthète des limites inhérentes à la sphère esthétique. La faute originelle de l'esthète est de n'être qu'esthète. La faute personnelle de l'esthète est de vouloir être plus qu'esthète - éthicien ou religieux.

L'esthétique médiocre se caractérise par la recherche, de temps à autre, d'un plaisir sans risque ; l'esthétique accomplie par la recherche de voluptés

toujours nouvelles dans l'instant (l'instant est visé comme absolu) ; l'esthétique limite par la prise de conscience de ce que la quête de l'infini dans le fini amène infiniment le même, et donc, par une perte d'intérêt, une désaffection pour l'existence dans l'instant ; l'angoisse par la confrontation entre l'action libre et le sentiment du mal agir, et par la question du saut existentiel dans l'éthique ou le religieux. Dans la mesure où l'angoisse est l'accomplissement de l'esthétique, le « secret » se dévoile de lui-même. A partir de là, on comprend qu'il existe un devenir-tragique de la sphère esthétique, et l'on comprend aussi qu'il soit possible de dire « que ce n'est que lorsque l'esthète possède le tragique qu'il est heureux », car alors il a accompli le *tout* de l'esthétique.

Bref, la notion de secret ne paraît pas déterminante. Ce qui est déterminant c'est la faute. Le tragique résulte de la cohabitation, dans le même homme esthète, de la faute et de l'innocence, mais dans un rapport quantitatif et kinésique tel que l'angoisse soit à la fois l'instigatrice et la garante de ce rapport. Plus que le secret, *ce qui conduit à l'angoisse, c'est la possibilité de la faute.*

*

Répétition et intériorité : le tragique de l'enfermement

On reste dans l'angoisse tant qu'on n'effectue pas le saut vers l'éthique ou vers le religieux, c'est-à-dire tant qu'on n'agit pas vers l'extérieur. Kierkegaard remarque que la vie de son Antigone esthète ne se « déroule pas comme celle de l'Antigone grecque, elle n'est pas déployée à l'extérieur mais au dedans, la scène n'en est pas extérieure, mais intérieure, c'est une scène spirituelle.¹ ». *Le drame tragique moderne est intérieur* : lorsque Antigone « devient dans son mystère toujours de plus en plus visible² », il y va là du travail de son angoisse ; et le terrain de celle-ci, c'est l'intériorité d'Antigone.

¹ *Ibid.* - p. 123.

² *Ibid.* - p. 119.

L'angoisse est le mouvement tragique qui creuse l'intériorité d'Antigone. « L'angoisse est la force de mouvement par laquelle la peine s'enfoncé dans le cœur » et, s'y enfonçant, fait naître la douleur.

Le mouvement de l'angoisse participe d'une répétition. Il n'y a à cela aucun doute. Mais cette répétition est esthétique, ce qui signifie, pour Kierkegaard, qu'elle n'est pas une « reprise », elle est un « ressouvenir » : elle ne s'effectue pas sur le mode de l'*en avant* mais sur celui de l'*en arrière*. Dès la découverte de la possibilité de la faute, « le présent et l'avenir entrent en rivalité, pour obtenir une expression éternelle ; mais le ressouvenir constitue précisément le reflux de l'éternité dans le présent, à condition, bien entendu, que soit sain ce ressouvenir. ¹ » Antigone est toute angoissée, il lui manque l'ironie - c'est à « l'élasticité » de l'ironie qu'il incomberait de pouvoir tirer parti du ressouvenir. Or, ici, comme Antigone n'a pas atteint au stade esthétique de l'ironie, elle se tient, dans l'angoisse, donc à la fin du mouvement, au lieu de se tenir au commencement. Elle répète le mouvement non pas depuis son origine mais à partir de son résultat. Elle vit dans le ressouvenir intensifié du « terrible secret » - entendu comme possibilité de la faute. Ce qui fait naître son angoisse ce n'est pas l'innocence présente mais la possibilité future de la faute.

« Il faut du courage pour vouloir la reprise. Celui qui veut la reprise est viril ; et il est d'autant plus profondément homme qu'il a su plus énergiquement la prendre en charge. La reprise est le pain quotidien, une bénédiction qui rassasie. On doit s'apercevoir, si on a le courage de le comprendre, que la vie est une reprise dont on a plaisir à se réjouir. » Mais comprendre cela, c'est comprendre que Dieu lui-même a voulu la reprise ; que le monde subsiste et qu'il « continue de subsister parce qu'il est une reprise² ». Or, l'Antigone esthète, parce qu'il lui manque l'ironie, n'entre pas dans le religieux. Elle ne le vise même pas. Elle ne peut donc participer de la reprise définie comme répétition en avant.

¹ Kierkegaard, *La reprise*. - p. 73.

² *Ibid.* - pp. 66-67.

Kierkegaard définit l'ironie comme l'acte de l'esprit qui *neutralise* le domaine éthique ou le domaine religieux, domaine auquel pourtant il est déjà sensible. L'ironiste pressent une autre possibilité d'existence, mais n'est pas encore décidé à se décider. Il perçoit la contradiction entre l'émiettement de son existence extérieure et l'appel à exister intérieurement en répondant à l'exigence éthique ou religieuse, mais il n'est pas disposé à faire le saut. Il est dans une situation intermédiaire où la prise de conscience reste purement intellectuelle, sans virer sur le plan existentiel. *L'ironie détourne du monde fini* et laisse entrevoir l'infini. Elle introduit une rupture dans le cours de l'existence. L'ironie place l'individu devant l'alternative : ou bien demeurer dans la désillusion et le sentiment de la vanité de l'existence, l'angoisse donc, ou bien faire le saut en choisissant l'éthique ou le religieux. Car l'ironie se présente comme le processus relais qui succède à l'angoisse. L'ironiste se désengage de son engagement - engagement dont l'angoisse était l'aboutissement. Or, cette attitude n'est possible qu'à la condition de neutraliser l'Instant. Il faut se placer au dessus de la succession des Instants pour en envisager l'ironique succession... L'ironie neutralise, non seulement l'éthique ou le religieux, mais aussi l'esthétique : c'est la valeur du sensible en général qui est contestée. En ce sens, l'esthète suspend le sensible, il le repousse hors de la conscience et se prétend pure intellection. Par excès de réflexion, l'ironiste renie sa vie d'esthète...

Mais l'Antigone esthète ne va point jusqu'au bout de la faute, elle n'est pas réfléchie tout entière dans la faute : elle ne renie pas sa vie d'esthète, elle en vit de façon répétitive la contradiction - contradiction qu'elle accepte d'ailleurs. Elle se refuse à neutraliser l'instant, et le sensible dans l'instant. Au contraire, de la succession des instants sensibles d'angoisse (découverte de la faute originelle dans la peine, réflexion de la faute individuelle dans la douleur, substantialité de l'innocence originelle dans la douleur et substantialité de son innocence à elle dans la peine), elle ne se défera jamais. *Son drame est intérieur, et il faudrait qu'elle se pose au dehors d'elle-même pour le neutraliser ironiquement. Restant à l'intérieur d'elle-même, elle*

donne à l'angoisse les moyens de son auto-entretien. Dans la psyché de l'héroïne tragique, l'angoisse, mouvement d'une répétition en arrière, le ressouvenir, est le terme de tout mouvement. L'angoisse est le mouvement tragique et le terme de ce mouvement, son horizon et son devenir. La situation tragique consiste en un enfermement, mais *l'enfermement n'est tragique que parce que l'individu se le répète à lui-même.* Et si Kierkegaard ne cesse de dire que l'excès de réflexion tue le tragique, c'est que, justement, la réflexion conduit l'esthète à l'ironie, et qu'alors le ressouvenir se modifie et l'angoisse disparaît.

Le tragique de l'angoisse, c'est le tragique de la répétition en arrière, c'est le tragique de l'esthète ayant atteint aux limites de l'esthétique sans pour autant participer encore de l'ironie. Le tragique c'est l'accomplissement de l'esthétique mais non son dépassement.

*

Le tragique sans le religieux

Le maintien du tragique sous la catégorie de l'esthétique ne va pas sans conséquences, le mouvement tragique, l'angoisse, n'est que *l'en deçà* de la véritable reprise¹. Pour Kierkegaard, le tragique est toujours *mineur* parce qu'il est une forme de religiosité *minorée*. Si la reprise n'est pas tragique, c'est qu'elle est religieuse, de même que la joie. Le tragique conduit au bonheur et à la mélancolie, la religion à une profonde peine et à une profonde joie, profondes l'une et l'autre car sans douleur aucune. Le tragique c'est la religion sans le Dieu, le ressouvenir, c'est le traitement *mineur* de la reprise.

¹ Comme nous le verrons par la suite, c'est là une différence de taille entre Kierkegaard et Nietzsche. Pour ce dernier, le tragique est la valeur suprême de la vie - seul le surhomme est tragique.

Minorer, écrit Deleuze dans *Superpositions*, c'est amputer des éléments stables, et ainsi, dégager des *devenirs* ¹. Et, que fait d'autre Kierkegaard, quand il interdit à son héroïne tragique d'échapper à l'emprise esthétique de l'angoisse, sinon amputer l'esthétique limite de l'éthique et du religieux ?² Exactement, c'est le tragique comme moment de l'esthétique qui est le mode mineur de l'esthétique. C'est le tragique qui réveille dans l'esthétique le devenir religieux, ou éthique mais à un moindre degré, de l'esthète.

Le mouvement tragique, le devenir angoisse du tragique, constitue un dépassement du mode esthétique de la représentation : dans l'angoisse, l'absolu de la sensation coïncide avec l'absolu de l'instant - à côté de toute représentation. Mais, puisqu'il n'est pas ironiste, le héros tragique ne participe ni du mode éthique, ni du mode religieux de la représentation. Si la peine est l'élément d'obscurité de la douleur, c'est que la douleur elle-même doit être minorée : il faut relativiser l'élément réflexif de la douleur en lui adjoignant l'innocence originelle pour que la douleur soit tragique.

Dans le *Traité du désespoir* Kierkegaard notait : « L'homme est une synthèse d'infini et de fini, de temporel et d'éternel, de liberté et de nécessité, bref une synthèse. Une synthèse est le rapport de deux termes. De ce point de vue le moi n'existe pas encore. ³» Le tragique se ferait alors l'écho de la synthèse du fini et de l'infini, mais sur un mode mineur, c'est-à-dire de telle sorte que l'être existe avant le moi. Le moi serait tragique, c'est-à-dire authentiquement angoissé, lorsque la mise en rapport du fini et de l'infini serait effectuée sans synthèse.

La question du saut de l'esthétique au religieux relève encore du tragique. Mais l'entrée dans le religieux ne peut, quant à elle, être traitée *tragiquement* car le tragique s'arrête où le religieux s'accomplit. Autour de l'esthète accompli tout devient tragédie ; autour de l'éthicien accompli tout devient

¹ Cf. Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*. - p. 94. (et suiv.) ; p. 129. (et suiv.)

² Il l'ampute plutôt du religieux que de l'éthique. Toute son œuvre en effet manifeste un penchant pour l'esthétique et le religieux et un embarras face à l'éthique.

³ Kierkegaard, *Traité du désespoir*. - p. 9.

jeu satyrique et donc anti-tragique ; autour du religieux... tout se fait beaucoup plus que tragique. ¹

¹ Nietzsche écrivait : « Autour du héros tout devient tragédie ; autour du demi-dieu tout devient jeu satyrique ; autour du Dieu tout devient - comment dire ? - peut-être monde ? » in *Par delà le bien et le mal*. - p. 148.

Schopenhauer : le dégoût **(ou la négation du vouloir-vivre)**

Ce qui donne au tragique, quelle qu'en soit la forme, son élan particulier vers le sublime, c'est la révélation de cette idée que le monde, la vie sont impuissants à nous procurer aucune satisfaction véritable et sont par suite indignes de notre attachement; telle est l'essence de l'esprit tragique; il est le chemin de la résignation.

Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*

A chaque moment de l'analyse de la phénoménologie de la vie éthique, qu'il s'agisse de reconnaître que la vie n'a pas de fin, que l'histoire est un tissu de contre-sens et de mort, etc., la tragédie s'annonce. Dans le voyage intérieur qui nous rendra seulement étrangers à nous-mêmes, on découvre l'exacte définition de la tragédie: c'est la scission de la vie et de la conscience, tombant l'une en dehors de l'autre. Il n'est pas de plus grande tragédie que de devoir conclure au terme d'un tel voyage, qu'il ne nous reste plus qu'à devenir le spectateur impassible d'une vie dont nous sommes malgré nous les acteurs. Il apparaît dès lors que s'accepter soi-même est bien autre chose que s'affirmer - s'accepter est, en fait, consentir à se subir, et dans tous les cas se détacher de soi dans la mesure où l'on devient, non pas son bourreau, mais son spectateur.

Alexis Philonenko, *Schopenhauer - une philosophie de la tragédie*

Les mêmes préoccupations que précédemment régleront notre recherche, dans la philosophie de Schopenhauer, d'une définition du tragique et d'un sentiment produit par celui-ci. Pareillement, nous nous attacherons à souligner le lien fort entre la philosophie de l'existence propre à Schopenhauer et la particularité du discours tenu ici sur le tragique.

Si Alexis Philonenko préfère, dans son essai sur Schopenhauer, le terme de tragédie à celui de tragique, c'est que le fonctionnement tragique que propose l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* tient avant tout autre chose du système. Si la philosophie schopenhaurienne est tragique ce n'est pas parce qu'elle met en avant un tragique de l'existence mais bien parce qu'elle entretient avec l'existence un rapport tragique. Ce n'est plus, comme ce l'était pour Kierkegaard, la sphère esthétique seule, mais c'est la vie tout entière qui, comprise comme un théâtre, est tragique. Plus encore : l'existence n'est, à la différence du théâtre, l'illusion de *rien*. Et, c'est ce *rien* qu'il importe d'atteindre, dès lors que l'on veut échapper à la souffrance - c'est-à-dire dès lors que l'on ne veut plus de la vie.

*

L'absence de nécessité absolue

« Avoir l'esprit philosophique, dit Schopenhauer, c'est être capable de s'étonner des événements habituels et des choses de tous les jours, de se poser comme sujet d'étude ce qu'il y a de plus général et de plus ordinaire.¹ » Il s'agit de poser son regard sur le quotidien, et de saisir ce que ce même quotidien a de surprenant. Plus encore, il importe de ne jamais oublier l'insuffisance dernière de toute explication scientifique au regard de l'étonnement philosophique - lequel tient à énigme la nature même telle que l'abandonne le savant, une fois qu'il en a dévoilé les lois et le mécanisme. « Toute science n'est pas insuffisante accidentellement (c'est à dire par suite de son état actuel), mais essentiellement (c'est à dire toujours et à jamais)². » Ce qui étonne alors, c'est l'absence de finalité, et, par voie de conséquence, l'absence de causalité. L'intuition fondamentale de Schopenhauer réside en ce point : il est impossible à l'homme de penser réellement la nécessité.

¹ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*. - p. 852.

² *Ibid.* - p. 129.

Toujours l'on a confondu, sous la catégorie du principe de raison (le principe qui explicite pourquoi telle chose est ce qu'elle est), des formes d'opération intellectuelle très différentes selon le domaine auxquelles elles s'appliquaient. Pour pallier à cela, Schopenhauer propose de distinguer quatre domaines d'application du principe de raison : « celui des *représentations empiriques*, le seul où le principe de raison revête la forme de la causalité, celui des *notions abstraites*, où le principe de raison n'est que le rapport d'une connaissance à ses conséquences, celui des *perceptions a priori*, qui intéresse la sensibilité pure, soit l'intuition a priori de l'espace et du temps, et enfin celui de *l'être en tant que vouloir*, où le principe de raison constitue la motivation, ou encore ce que Schopenhauer appelle la « causalité vue de l'intérieur ».¹ » Il y a ainsi quatre principes de raison, ou encore, quatre formes de nécessité : une *nécessité physique* (cause et fin), une *nécessité logique*, une *nécessité mathématique*, et une *nécessité morale* (force ou vouloir).

Et, si même la philosophie ne parvient pas à penser adéquatement la nécessité, c'est que les philosophes, pour expliquer le monde (la causalité du monde), confondent ces quatre formes différentes de nécessité. L'erreur la plus courante consiste à faire passer la nécessité physique *sous* la nécessité morale, autrement dit la cause *sous* la force. L'idée de causalité donne à croire à une nécessité du vouloir alors même que, parce que l'idée de volition est une illusion, le vouloir n'est pas l'expression d'une cause - du moins, et c'est le plus important, pas d'une cause première. « On n'a que trop d'exemples où les mots cause et raison sont confondus et employés indistinctement l'un pour l'autre, ou bien où l'on parle en général d'une raison et de ce qui est fondé sur une raison, d'un principe et de ce qui découle d'un principe, d'une condition et d'un conditionné, sans préciser davantage, justement peut-être parce qu'on se rend compte, en son for

¹ Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*. - p. 8.

intérieur, de l'emploi non justifié que l'on fait de ces notions.¹ » Il faut donc , pour sortir de la confusion, restaurer l'indépendance et l'imperméabilité des quatre formes de nécessité. Et, en premier lieu, interdire toute communication entre la catégorie de cause et celle de nécessité.

*

L'absurde de la vie

Sortir de la confusion pour échapper à l'illusion, c'est entrevoir l'absurde de la vie, car, alors même que la nécessité est vécue comme l'unique condition d'un monde cohérent, l'impossibilité de faire se superposer entre elles les quatre formes du principe de raison conduit à ne saisir que des nécessités relatives à l'existence du monde et à l'existence de l'homme dans le monde. L'irréductibilité de la quadruple racine du principe de raison ruine l'espoir de constituer une véritable catégorie de nécessité. Parce qu'il est impossible de mettre en rapport la causalité extérieure avec « la causalité intérieure », « tout être apparaît sous les auspices de l'« incausé », du « sans raison », du totalement « inexplicable », et enfin surtout du « *non nécessaire* ² ». Telle est, une fois encore, l'intuition fondamentale de Schopenhauer.

« L'étonnement philosophique est donc une stupéfaction douloureuse ; la philosophie débute, comme l'ouverture de *Don Juan*, par un accord mineur... C'est le mal moral, c'est la souffrance et la mort qui confèrent à l'étonnement philosophique sa qualité et son intensité particulières ; le *punctum pruriens* de la métaphysique, le *problème* qui remplit l'humanité d'une inquiétude que ne saurait calmer ni le scepticisme ni le criticisme, *consiste à se demander*, non seulement *pourquoi le monde existe*, mais aussi *pourquoi il est plein de tant de misères*.³ » L'absence de nécessité absolue conduit l'homme à se

¹ Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante* - p. 243. Cité par Clément Rosset, *op. cit.* - p. 12.

² Clément Rosset, *op. cit.* - p. 12.

³ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* - pp. 865-866. C'est nous qui soulignons.

poser la question du pourquoi, et à se la poser de façon d'autant plus obsédante qu'il connaît la souffrance. Il y a là un redoublement. La première interrogation (« pourquoi le monde existe ? ») est répétée dans la seconde (« pourquoi il est plein de tant de misères ? ») - ce qui en décuple l'effet angoissant : la répétition ici convoquée est une *répétition en arrière*. « Pourquoi ? » demande Schopenhauer, *pour rien*, répond-il - et ceci indéfiniment. Car, plus l'homme se demande « pourquoi ? » - et il se le demandera d'autant plus qu'il vit dans la douleur, plus il s'enfonce dans le *rien*, ce *rien* qui est la seule réponse possible - et qui se constitue sur l'impossibilité de répondre. A la répétition du « pourquoi ? » fait écho la répétition du *rien*, la répétition de l'absence de réponse comme seule réponse possible et répétée. *Rien*, telle est l'unique réponse que la répétition jamais ne modifiera - tout au plus, elle en creusera le vide, c'est à dire encore le néant. Avec la répétition en arrière, le temps perd sa qualité d'*à venir*. Il ne représente plus qu'un cercle sempiternellement refermé sur lui-même, un cercle vicieux, infernal. Ce qui arrive est la constante reproduction de ce qui est - c'est-à-dire de *rien*. La répétition est négatrice du mouvement - elle est la négation de la vie à l'intérieur de laquelle l'homme d'une telle répétition est pris au piège.

Dès lors, si la souffrance, la douleur, le mal moral, la misère humaine « confèrent à l'étonnement philosophique sa qualité et son intensité particulières », c'est que derrière cette souffrance, cette douleur, ce mal moral et cette misère humaine point ce qui permettrait de rompre le cycle infernal de la *répétition en arrière* initiée par le « pourquoi ? » / *pour rien*. Car, ce que rappellent la souffrance, la misère, etc., c'est que, sous toutes les représentations du monde, et qu'il s'agisse de l'aspect minéral, végétal, animal ou humain de ce monde, se cache une force, une *δυναμις* (*dynamis*), une sorte d'obscur principe moteur, sans lequel rien de ce qui est ne serait. Et, Schopenhauer n'aura de cesse de l'explicitier, tout est force, tout est tendance vers quelque chose, la pierre qui « tend » vers le sol comme la plante vers l'eau et comme encore l'animal vers la nourriture. La douleur qui

accompagne, précède et suit le « pourquoi ? » / *pour rien* est la manifestation phénoménale de cette force sous-jacente¹.

Reste que la force est certes omniprésente et labile ; cependant, elle n'explique rien. Il y a toujours « un résidu auquel aucune explication ne peut se prendre, mais au contraire que toute explication suppose, c'est-à-dire des forces naturelles, un mode déterminé d'activité au sein des choses, une qualité, un caractère du phénomène, quelque chose qui est sans cause...² » Pourquoi le monde est tel qu'il est ? Parce qu'il y a des forces qui l'animent. Pourquoi y a-t-il des forces qui animent le monde ? *Pour rien*. On n'est donc pas plus avancé...

*

Le vouloir

Schopenhauer dénonce, avec raison, la tentative illusoire de faire entrer la catégorie de la cause dans celle de la force, le principe physique dans le principe moral. Mais, ce faisant, il pose aussi le problème de savoir si la réciproque, qui consisterait à faire passer la force dans la cause, la « causalité vue de l'intérieur » dans la *causalité vue de l'extérieur*, est possible. La question est ici la suivante : le premier domaine du principe de raison étant celui des représentations empiriques et le quatrième étant celui de l'être en tant que vouloir, et dès lors qu'a été dénoncée la confusion du premier dans le quatrième, comment en venir à concevoir le quatrième comme une motivation (un *motif* pour parler kantien) du premier ?

Cette question travaille *Le monde comme volonté et comme représentation*, du moins à partir du Livre Deuxième intitulé « Le monde comme volonté ». « Je vais commencer, écrit Schopenhauer dans ce qui pourrait être son

¹ Cette intuition quant à la force et au vouloir sera reprise et abondamment développée par Nietzsche.

² Schopenhauer, *op. cit.* - pp. 165-166.

programme de travail, par produire une série de faits psychologiques d'où il résulte que dans notre propre conscience la volonté se présente toujours comme l'élément primaire et fondamental, que sa prédominance sur l'intellect est incontestable, que celui-ci est absolument secondaire, subordonné, conditionné. Cette démonstration est d'autant plus nécessaire, que tous les philosophes antérieurs à moi, du premier jusqu'au dernier, placent l'être véritable de l'homme dans la *connaissance consciente* : le moi, ou chez quelques-uns l'hypostase transcendante de ce moi appelé âme, est représenté avant tout et essentiellement comme *connaissant*, ou même comme *pensant* ; ce n'est que d'une manière secondaire et dérivée qu'il est conçu et représenté comme un être *voulant*. Cette vieille erreur fondamentale que tous ont partagée, cet énorme *πρωτον ψευδος* [*prauton pseudos*, mensonge premier], ce fondamental *υστερον προτερον* [*usteron proteron*, antécédent attardé] doit être banni avant tout du domaine philosophique, et c'est pourquoi je m'efforce d'établir nettement la nature véritable de la chose.¹ » Après de telles paroles, on s'attend à ce que Schopenhauer démontre le primat du vouloir sur les représentations intellectuelles.

De fait, le problème est explicitement posé : « *la science n'explique pas l'essence des phénomènes, comment atteindre alors cette essence ?* » ; et la réponse donnée quelques pages plus loin : « *la volonté est la seule essence possible de tous les corps ; la volonté est l'essence des phénomènes de la matière brute comme de la matière vivante*² ». C'est que « mon corps n'est pas autre chose que ma volonté devenue visible.³ » Et, « le concept de volonté est le seul, parmi tous les concepts possibles, qui n'ait pas son origine dans le phénomène, dans une simple représentation intuitive, mais vienne du fond même, de la conscience immédiate de l'individu, dans laquelle il se reconnaisse lui-même, dans son essence, immédiatement, sans aucune forme, même celle du sujet et de l'objet attendu qu'ici le connaissant et le

¹ *Ibid.* - p. 894.

² Nous reprenons ici les titres des premiers chapitres du deuxième Livre. Ces derniers nous semblent parler d'eux-mêmes.

³ Schopenhauer, *op. cit.* - p. 149.

connu coïncident.¹ » L'expérience de notre volonté est le seul domaine où l'intuition de la force naturelle soit accessible à notre esprit et devienne ainsi objet d'expérience. Non que cette expérience explicite enfin la force inexplicable ; mais elle la rend soudainement proche et présente. Comme le dit Schopenhauer, elle nous la rend, non pas claire, mais *visible* : elle est la « visibilité » de l'inexplicable. C'est sur cette expérience intime de son propre vouloir que repose la théorie schopenhauerienne de la volonté. Une manifestation de la volonté, dès lors qu'elle parvient à la conscience au moment où elle se manifeste, est comme une « image » isolée de toutes les forces complexes qui régissent le monde. Il n'y a qu'un seul et même vouloir, présent lorsque la pierre tombe, présent lorsque l'individu se met en peine d'obtenir une satisfaction. Et ce vouloir, ou plutôt cette « volonté » n'est pas précisément voulue : non préméditée, non intelligente, non consciente, mais instinctive et inconsciente.

Reste que la volonté évolue hors du domaine de la représentation, et que la représentation est l'unique lieu d'une possible causalité. La question que nous posions (le premier domaine du principe de raison étant celui des représentations empiriques et le quatrième étant celui de l'être en tant que vouloir, et, dès lors qu'a été dénoncée la confusion du premier dans le quatrième, comment en venir à concevoir le quatrième comme une motivation absolue du premier ?) conserve donc son caractère aporétique. En réalité, Schopenhauer se refuse à envisager ne serait-ce que la possibilité d'une telle question. C'est qu'il est par trop attaché à la « connaissance consciente » qu'il se dit décrier. Exactement, il reste convaincu que la seule connaissance possible, ou encore la seule connaissance absolue (celle qui découvre les causes absolues) appartient au domaine de la représentation, domaine dont la volonté est, par hypothèse et par définition, exclue. L'aporie est produite ici non par la méthode, en elle-même novatrice, mais par la définition (celle de la représentation d'une part, celle de la volonté d'autre part) et par l'hypothèse (il ne peut y avoir de prédominance ni de la représentation ni de la volonté), définition et hypothèse tout entières

¹ *Ibid.* - p. 154.

contenues dans *La quadruple racine du principe de raison suffisante* - et contredites par le programme, annoncé mais non accompli, du Deuxième Livre du *Monde comme volonté et comme représentation*.¹ Le vouloir est l'univers, pas la cause de l'univers. En soi, il est aveugle et inexplicable, et c'est là précisément la raison du monde absurde.

Après avoir reconnu dans le vouloir le *substratum* de tous les phénomènes, Schopenhauer ne se trouve pas plus savant qu'auparavant, tout au moins en ce qui concerne la causalité comme explication du monde. Mais, c'est précisément que toute forme de pensée causale est impossible, et Schopenhauer, loin de faire du vouloir une cause profonde de l'univers, ne désire au contraire qu'en accentuer l'aspect irrationnel et irréductible à toute causalité. « L'homme a toujours un but et des motifs qui règlent ses actions ; il peut toujours rendre compte de sa conduite dans chaque cas. Mais demandez-lui pourquoi il veut, ou pourquoi il veut être, d'une manière générale ; il ne saura que répondre, la question lui paraîtra même absurde... En résumé, la volonté sait toujours, quand la conscience l'éclaire, ce qu'elle veut à tel moment et à tel endroit ; ce qu'elle veut en général, elle ne le sait jamais.² »³

*

¹ La critique que nous adressons à Schopenhauer n'est pas nouvelle. Elle est en particulier formulée par Clément Rosset dans *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*.

² Schopenhauer, *op. cit.* - pp. 215-216.

³ A la question précédemment posée, Nietzsche, Freud et Marx répondront, et, se faisant, ils exploreront véritablement ce que Schopenhauer, bien malgré lui, n'aura fait que suggérer : *l'analyse généalogique*. En ce qui concerne ce dernier, l'échec généalogique demeure d'autant plus grave qu'il est plus volontaire et plus cohérent. Schopenhauer est dépourvu de la moindre ambition exploratrice malgré la possession d'une méthode d'approche qui pourrait lui ouvrir de multiples champs de réflexion. Sa généalogie se trouve sans contenu parce que son regard se refuse à regarder quelque chose. S'il inaugure une méthode philosophique nouvelle, il n'introduit, en revanche, aucun contenu nouveau dans la réflexion philosophique. Le seul caractère notable de sa morale demeure ce paradoxe d'avoir conservé intact un édifice moral dont l'analyse du vouloir, par sa nécessité contraignante négatrice d'indépendance, avait secrètement miné les fondements. Si le cadre du « pessimisme radical » est d'apparence neuve et étonne en son temps, le contenu en est le plus souvent d'emprunt. Ce qui fait dire à Clément Rosset que la plus grande faiblesse de Schopenhauer est finalement « d'avoir toujours été écartelé entre un contenu philosophique suranné et une méthode révolutionnaire qu'il ne parvenait pas à utiliser de manière cohérente et féconde. » *op. cit.* - p. 60.

La tragédie, représentation du non-sens de l'existence

L'homme a l'unique privilège de se représenter sa propre volonté, cette volonté qui ne signifie rien d'autre que le simple fait de la volition, sous quelque forme que ce soit, manifestation humaine et singulière en chaque homme de l'omniprésence du vouloir - cette volonté, dans laquelle on aurait pu voir le signe de l'indépendance, est, tout au contraire, le lieu précis de la servitude. Revenons à la question du « Pourquoi ? ». « Si... un homme ose soulever cette question : « Pourquoi le néant n'est il pas plutôt que ce monde ? », le monde ne se peut justifier de lui-même, il ne peut trouver en lui-même aucune raison, aucune cause finale de son existence, il ne peut démontrer qu'il existe en vue de lui-même, c'est-à-dire pour son propre avantage. Dans ma théorie la véritable explication est que la source de son existence est formellement sans raison : elle consiste, en effet, dans un vouloir-vivre aveugle, qui, en tant que chose en soi, ne peut être soumis au principe de raison, forme exclusive des phénomènes et seul principe justificatif de toutes questions sur les causes.¹ » L'homme qui sent que des forces agissent en lui, dans la douleur comme dans le plaisir, en vient à se représenter le vouloir-vivre, et, ce faisant, en vient à se représenter aussi la cécité de ce vouloir-vivre. Se représentant que « la source de son existence est formellement sans raison », il se représente le néant que cette existence constitue pour lui. Or, pour Schopenhauer, l'homme qui se représente ainsi le néant, entre dans le tragique². Sa vie est alors pleinement une tragédie.

La tragédie, c'est avant tout le théâtre. Et, Schopenhauer voit dans le théâtre la forme suprême de la représentation : « le but du drame en général, écrit-il, est de nous montrer sur un exemple ce que sont l'essence [les caractères] et

¹ Schopenhauer, *op. cit.* - p. 1342.

² Si nous n'introduisons que maintenant la notion, c'est qu'il a fallu tout d'abord être en mesure de faire la part de ce qui, dans la philosophie de Schopenhauer et quant au tragique, était le produit du biais définitionnel et ce qui ne l'était pas. Le tragique schopenhauerien est distinct de la philosophie de l'absurde. Plus exactement, c'est un certain rapport à l'existence qui conduit à la découverte tout à la fois du caractère tragique et du caractère absurde de l'existence - mais il s'agit bien de deux caractères existentiels différents. C'est un point que nous avons voulu suggérer précédemment lorsqu'il était question de répétition en arrière.

l'existence [le sort, l'événement, l'action] de l'homme¹ ». La tragédie, ce serait alors l'absolu du drame, ce serait le théâtre lorsqu'il est absolument théâtre, c'est-à-dire lorsqu'il remplit complètement sa fonction de représentation. « On considère la tragédie comme le plus élevé des genres poétiques² », et donc comme le plus élevé des genres dramatiques.

« Le plaisir que nous prenons à la tragédie se rattache non pas au sentiment du beau, mais au sentiment du sublime dont il est même le degré le plus élevé. » Schopenhauer fait ici référence à Kant pour qui le sublime consiste en une mise en rapport direct de ce qui est rationnel avec notre sensibilité. On éprouve le sublime lorsque la perception sensible est en excès par rapport à la représentation (celle de la raison donc). Et c'est ce qu'il se produit dans la tragédie : « ainsi qu'à la vue d'un tableau sublime de la nature nous nous détournons de l'intérêt de la volonté pour nous comporter comme des intelligences pures, ainsi, au spectacle de la catastrophe tragique, nous nous détournons du vouloir-vivre lui-même. » Contempler un paysage sublime *nous coupe le souffle*, disait en substance Kant. Contempler une tragédie *nous coupe l'envie de vivre*, affirme Schopenhauer. En effet, « dans la tragédie, c'est le côté terrible de la vie qui nous est présenté, c'est la misère de l'humanité, le règne du hasard et de l'erreur, la chute du juste, le triomphe des méchants ; on nous met ainsi devant les yeux le caractère du monde qui heurte notre volonté. » La tragédie consiste en une révélation sublime du non-sens de l'existence. *Ce que la tragédie rend manifeste et indiscutable, c'est l'absence radicale de causalité dans le vouloir.*

Il est certain que ceci constitue un renversement par rapport à la posture aristotélicienne. Selon l'auteur de la *Poétique*, la fable tragique se compose d'une série d'événements qui se succèdent « selon la vraisemblance ou la nécessité » (VII). Certes, Schopenhauer ne remet pas forcément en cause cette logique structurelle dans l'enchaînement des événements tragiques. Reste que, pour lui, cet enchaînement ne peut avoir de fin, puisqu'*in fine*, il

¹ Schopenhauer, *op. cit.* - p. 1170.

² *Ibid.* - p. 323.

n'y a pas de nécessité première. Et sur ce dernier point, il s'oppose à Aristote, pour qui la tragédie s'achève parce que l'on a atteint à « ce qui de soi vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien » (VII). Or, pour Schopenhauer, l'événement finale de la tragédie c'est, précisément, *rien*. Il ne peut, de fait, y avoir de véritable fin à la tragédie, puisque ce que celle-ci donne au spectateur de découvrir c'est que le lien causal apparent qui réglait l'enchaînement des événements n'est basé sur rien.

La tragédie représente le moment ultime de l'enfermement dans le cycle infernal du « pourquoi ? » / *pour rien*. Moment ultime de cette répétition, car la tragédie nous entraîne, nous spectateurs, au-delà de la simple constatation du « côté terrible de la vie ». Regardant les événements tragiques qui prennent forme devant nous, « nous nous sentons sollicités à détourner notre volonté de la vie, à ne plus vouloir ni aimer l'existence. Mais par là même nous nous apercevons qu'il reste encore en nous un autre élément dont nous ne pouvons absolument pas avoir une connaissance positive, mais seulement négative, en tant qu'il ne veut plus de la vie. Chaque tragédie réclame une existence tout autre, un monde différent, dont nous ne pouvons jamais acquérir qu'une connaissance indirecte, par ce sentiment même qui est provoqué en nous.¹ » La tragédie a un pouvoir cathartique : la représentation tragique conduit le spectateur à entrer lui-même dans la tragédie, elle produit sur lui un sentiment tragique qui est comme l'envers de ce qui lui est donné à voir. Telle est la connaissance que nous donne la tragédie : *la représentation du non-sens de l'existence fait naître en nous un sentiment qui lui même nous entraîne à nier le vouloir-vivre*. La connaissance négative de l'autre élément qui est en nous et qui n'est pas le vouloir-vivre nous fait découvrir cela, qu'il nous faut nier la vie, sous peine d'en souffrir toujours - du moins tant que dure la vie.

Cette connaissance négative se formule ainsi :

¹ *Ibid.* - p. 1171.

Nous devons nous contenter de la notion négative, heureux d'avoir pu parvenir à la frontière où commence la connaissance positive. Nous avons donc constaté que le monde en soi était la Volonté ; nous n'avons reconnu dans tous ses phénomènes que l'objectivité de la Volonté ; nous avons suivi cette objectivité depuis l'impulsion inconsciente des forces obscures de la nature jusqu'à l'action la plus consciente de l'homme ; arrivés à ce point, nous ne nous soustrairons pas aux conséquences ; en même temps que l'on nie et que l'on sacrifie la Volonté, tous les phénomènes doivent être également supprimés ; supprimées aussi l'impulsion et l'évolution sans but et sans terme qui constituaient le monde à tous les degrés d'objectivité ; supprimées ces formes diverses qui se suivaient progressivement ; en même temps que le vouloir, supprimée également la totalité de son phénomène ; supprimées enfin les formes générales du phénomène, le temps et l'espace ; supprimée la forme suprême et fondamentale de la représentation, celle de sujet et objet. Il n'y a plus ni volonté, ni représentation, ni univers. Désormais il ne reste plus devant nous que le néant.¹

La tragédie introduit, par le sentiment qu'elle produit chez le spectateur, à la connaissance négative : la nécessité de la négation du vouloir-vivre. Mais, si l'on approche alors de la « frontière où commence la connaissance positive », c'est que la mise en pratique de la négation ouvre à une certaine positivité - qui est elle-même proprement tragique. La référence est, ici encore, Kant². Mais, cette fois, Schopenhauer entend s'en démarquer. Selon lui, il est faux de distinguer une négation relative et une négation absolue. Du fait de l'absence de cause première, et, par là, de néant absolu, toute négation est négation relativement à quelque chose. « Tout néant n'est qualifié de néant que par rapport à une autre chose ; tout néant suppose ce rapport, et par suite un objet positif. » La négation du vouloir-vivre est négation du non-sens de la vie, c'est dire qu'elle est la négation d'une négation. D'une certaine façon donc, la négation du vouloir-vivre est l'unique sens « positif » que l'on peut trouver à la vie. C'est en tout cas notre lecture : lorsqu'il n'y a plus ni volonté, ni représentation, ni univers, il ne reste plus devant nous que le néant ; et, nier le néant est l'unique et véritable nécessité qui anime l'existence - la négation de la négation (ou de l'absence) de la nécessité voilà la seule nécessité qui nous reste, voilà notre but, voilà notre fin, ce pourquoi nous sommes là. « En fait, on ne peut assigner d'autre but à notre existence

¹ Schopenhauer, *op. cit.* - pp. 514-515.

² cf. Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*

que celui de nous apprendre qu'il vaudrait mieux pour nous ne pas exister.¹ » Et où fait-on le mieux la découverte puis l'apprentissage de ce but sinon dans la tragédie ? Celle-ci nous montre que « nous sommes ce que nous ne devrions pas être » et nous donne à connaître que « nous sommes obligés de faire ce que nous ne devrions pas faire.² »

Une autre façon de dire cela est de considérer la naissance et le péché originel qu'elle constitue - par là, nous nous rapprochons de la terminologie kierkegaardienne. Schopenhauer considère que la naissance, comme tout dans l'existence, est le produit d'une volonté. Ici, celle de l'homme. Il s'ensuit que l'homme est lui-même responsable de son existence. Il est coupable du non-sens qu'il déplore. Il est l'instigateur de la lancinante répétition close dans laquelle il est pris. Le théâtre tragique révèle à l'homme qu'il est l'unique responsable de sa propre tragédie et qu'en même temps il n'y peut rien. La véritable signification de la tragédie c'est que le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est à dire le crime de l'existence elle-même : « *le plus grand crime de l'homme, c'est bien d'être né*³ ».

*

La tragédie du quotidien, « moment de la négation du vouloir-vivre » ?

Ainsi, Schopenhauer opère une subtile distinction chronologique : « le moment de la négation du vouloir-vivre⁴ » est précédé d'un autre moment, le moment de la représentation tragique. La tragédie a pour but d'éveiller chez le spectateur l'esprit de résignation (le renoncement au vouloir-vivre) « et de provoquer cette disposition d'âme, ne serait-ce que pour un instant ». Si bien qu'une tragédie peut n'être que tragique en *tendance* dès lors que la *représentation* qu'elle donne de l'existence produit chez le spectateur une *impression* déterminée et déterminante dont l'*effet* doit être, pour lui, « le

¹ Schopenhauer, *op. cit.* - p. 1373.

² *Ibid.* - p. 1371.

³ Calderón de la Barca, *La vie est un songe.* - p. 71.

⁴ Schopenhauer, *op. cit.* - p. 1374.

sentiment, vague encore peut-être, qu'il vaut mieux détacher son cœur de la vie, en détourner sa volonté, ne plus aimer le monde et l'existence. » *Ce qui importe, c'est que la représentation tende vers le tragique de sorte que l'effet de l'impression qu'elle produit sur le spectateur fasse naître un sentiment, imprécis le plus souvent, mais toujours orienté vers la découverte de la nécessité de la négation du vouloir-vivre.* Ce qui fait dire à Schopenhauer que « provoquer l'homme à renoncer au vouloir-vivre demeure la véritable intention de la tragédie, le but dernier de cette représentation voulue des souffrances de l'humanité, et cela quand même cette exaltation d'esprit résignée ne se montre pas chez le héros lui-même, mais n'est éveillée que chez le spectateur, par la vue d'une grande douleur non méritée ou même méritée¹ ». Il est des drames qui produisent l'effet d'exaltation tragique sans représenter vraiment le non-sens. Il en est d'autres qui insistent sur la représentation et la résignation qui s'ensuit mais négligent le second temps. Reste que l'effet tragique véritable d'une catastrophe consiste en la résignation et l'exaltation d'esprit qui doivent résulter à la fois du revirement du héros, de son action, de son environnement et du revirement du spectateur. Le sujet principal de la tragédie est essentiellement le spectacle d'une grande infortune et celui-ci culmine dans une catastrophe, autrement dit, *le sujet ultime de la tragédie, c'est le spectateur : la tragédie est tragique quand le spectateur n'en est plus l'objet mimétique mais le sujet cathartique, spectateur impassible d'une vie dont il réalise qu'il est aussi le (non) acteur...* Dès lors, comme le note Philonenko, il faut commencer à se subir, c'est-à-dire s'accepter en cessant de s'affirmer. S'accepter comme une catastrophe.

Schopenhauer, considérant les moyens différents par lesquels le poète nous présente le spectacle de la catastrophe tragique, en distingue trois principaux. Premièrement, et ce serait le pôle éthique de Kierkegaard, le poète « peut imaginer, comme cause des malheurs d'autrui, un caractère d'une perversité monstrueuse ». Richard III (Shakespeare), Créon (Sophocle) et Phèdre (Euripide) en sont. Il y en a beaucoup d'autres. Deuxièmement, et ce serait le pôle religieux, « le malheur peut venir d'un destin aveugle, c'est-

¹ Schopenhauer, *op. cit.* - pp. 1373-1374.

à-dire du hasard et de l'erreur ». Le type du genre c'est par exemple *Œdipe-roi* (Sophocle). Troisièmement, ce serait le pôle esthétique, « la catastrophe peut être simplement amenée par la situation réciproque des personnages, par leurs relations ; dans ce dernier cas, il n'est besoin ni d'une erreur funeste, ni d'une coïncidence extraordinaire, ni d'un caractère parvenu aux limites de la perversité humaine ; des caractères tels que l'on en trouve *tous les jours*, au milieu de *circonstances ordinaires*, sont, à l'égard les uns des autres, dans des situations qui les induisent fatalement à se préparer consciemment les uns aux autres le sort le plus funeste, sans que la faute en puisse être positivement attribuée aux uns ni aux autres. ¹»

Un tel procédé dramatique est, eu égard au but de la tragédie (résignation et exaltation, le premier induisant le second, la représentation le passage à l'acte - la négation du vouloir-vivre) sans aucun doute, le meilleur possible car, note Schopenhauer, il nous présente le comble de l'infortune non comme une exception produit de circonstances anormales ou de caractères monstrueux, « mais comme une suite aisée, naturelle et presque nécessaire de la conduite des caractères humains, si bien que de pareilles catastrophes prennent, grâce à leur facilité, une proximité redoutable pour nous-mêmes. » Les deux premiers procédés ont ce défaut qu'ils instituent une distance objective entre nous et le héros (ou le monde) qu'ils dépeignent. On peut alors sans difficultés se soustraire à l'influence des puissances menaçantes qui habitent la méchanceté monstrueuse des uns comme la condition lamentable des autres. Au contraire, dans le troisième procédé, la fuite nous est rendue impossible par la très grande proximité qui s'établit entre ce que nous vivons et ce qui nous est présenté. C'est la raison pour laquelle ce dernier procédé est des trois le plus efficace : il nous fait voir les « forces ennemies de tout bonheur et de toute existence dans des conditions telles qu'elles peuvent à tout instant et très aisément atteindre jusqu'à nous-mêmes ; nous voyons les plus grandes catastrophes amenées par des

¹ *Ibid.* - p. 325. C'est nous qui soulignons les expressions « tous les jours » et « circonstances ordinaires ». Celles-ci définissent très exactement le quotidien. Nous allons y revenir par la suite.

complications où notre sort peut être naturellement mêlé, et par des actions que nous-mêmes serions peut-être capables de commettre, si bien que nous ne pourrions accuser personne d'injustice envers nous ; alors nous nous sentons tout frémissants et nous nous croyons déjà au milieu des supplices de l'enfer. ¹»

Schopenhauer insiste sur l'efficacité d'un *tragique* composé à partir de « circonstances ordinaires » qui se produisent « tous les jours » - c'est-à-dire, très exactement, qu'il défend l'idée d'un tragique du *quotidien*² - sans toutefois recourir directement à ce terme. *L'intentionnalité* de la tragédie (le sentiment que produit l'effet tragique sur le spectateur) est essentielle car elle est la seule réponse possible à la *non-intentionnalité* du monde. Dès lors, plus l'identification du non-sens dans la représentation est facilitée, plus la représentation est évidente pourrait-on dire encore, plus le but de la tragédie a de chance d'être atteint. Or, plus la représentation est évidente moins elle ne joue son rôle de représentation, en tout cas, moins elle tire profit de ce qui fait d'elle une représentation, et, faudrait-il ajouter, moins le théâtre de la représentation participe véritablement de la représentation. L'effet parabolique, pour ne prendre qu'un exemple, doit être banni, dans la troisième forme de tragédie telle que l'entend Schopenhauer, car il comporte le risque d'emmener le spectateur trop loin de son existence, et il se pourrait que le comparant, le récit parabolique, soit par trop éloigné du comparé pour que le spectateur parvienne à identifier sous le premier le second, autrement dit pour qu'il perçoive que, sous le récit parabolique, il est question de sa

¹ *Ibid.* - p. 326. Bien que Schopenhauer se distingue d'Aristote sur la question de savoir à quoi aboutit la tragédie, sa réflexion sur la réception du tragique, comme celle de Kierkegaard, reste très proche des analyses proposées dans la *Poétique*.

² Il est possible, en effet, de voir, dans la relation que la représentation entretient avec la volonté, un écho au rapport entre dialogues primaires et secondaires tel que Maeterlinck le décrit dans un essai intitulé justement *Le Tragique quotidien*. Néanmoins, il faut ajouter que le rapport au monde ne possède pas, chez Maeterlinck, la connotation nihiliste que Schopenhauer lui attribue. Le tragique défini par Maeterlinck dans *Le Trésor des humbles* est non orienté : il consiste simplement en un surgissement du mystère que constitue l'existence, sans précision sur l'orientation positive (vers un vouloir-vivre) ou négative (vers la négation du vouloir-vivre) du sentiment provoqué par cette apparition inattendue certes, et terrible sans aucun doute. Au contraire, ce qui importe pour Schopenhauer, c'est l'intentionnalité du tragique (car elle est la seule réponse possible à la non-intentionnalité du monde). Nous y reviendrons dans *L'effet et les sentiments du tragique*.

réalité à lui. Il y a là un paradoxe révélateur des limites de la conceptualisation proposée par Schopenhauer : pour conduire avec succès le spectateur à nier son vouloir-vivre il faut que la représentation s'efface devant la volonté, alors même que c'est précisément cette volonté qu'il importe de renier...

Lorsque Schopenhauer précise que le troisième genre de tragédie est le plus difficile à réaliser (« il faut produire l'effet le plus considérable avec les moyens et les mobiles les plus petits, par la seule vertu de l'arrangement et de la composition¹ »), il ne s'attache pas tant à souligner les problèmes poétiques rencontrés par le dramaturge, que les problèmes philosophiques qu'il n'a pas lui-même su résoudre. Car, derrière l'idée, en soi pertinente, que le tragique moderne se doit d'apparaître dans la quotidienneté («circonstances ordinaires», «tous les jours»), sous peine de n'être perçu par personne (autre façon de dire que la meilleure tragédie possible est celle du quotidien), se cache une contradiction : le refus de *faire passer la volonté dans la représentation* conduit à prôner une forme de tragédie dont l'efficacité est assurée précisément par *la subordination de la représentation à la volonté...* Ce que Schopenhauer dénonçait comme la pire des illusions.

Ou peut-être, justement : ce n'est pas tant la négation du vouloir-vivre qui constitue le moment essentiel de l'expérience tragique mais plutôt la suspension momentanée de cette négation. Le spectateur sait qu'il doit renoncer à vouloir, mais, dans le temps que dure la tragédie, il est comme délivré de cette obligation, dans la mesure où c'est dans le temps de la représentation tragique qu'il prend la décision de renoncer à son vouloir-vivre. Il sait qu'il va renoncer, mais il ne renonce pas encore, sa souffrance est alors comme suspendue - la décision suffit à faire disparaître l'effet douloureux qu'exerçait sur lui la misère humaine et la sienne en particulier. Il est alors comme perdu car il a perdu son point de référence dans le monde, sa souffrance - et tout le temps que dure ce bref moment d'abandon, il peut éprouver le plaisir pur d'un vouloir maintenant dégagé de tout

¹ Schopenhauer, *op. cit.* - pp. 325-326.

impératif de causalité dicté par la représentation. Car, si la représentation est celle du quotidien, si elle a recours « aux moyens et aux mobiles les plus petits », comme le rappelle Schopenhauer, si elle est, en somme, la représentation la plus mineure qui soit, la moins représentative possible, si elle se fait toute petite, si petite qu'elle est presque muette devant la toute puissance du vouloir, alors le spectateur ainsi délivré peut vivre ce vouloir qu'est sa propre volonté, sans plus en souffrir, sans plus s'en défier. Bref il peut l'aimer.

Au fond, peu importe que l'intentionnalité tragique soit négative ou positive, elle reste une intentionnalité, la seule qu'il soit donné à l'homme, victime et coupable du non-sens de l'existence, de vivre pleinement, ne serait ce qu'un instant. La tragédie schopenhaurienne est ce moment paradoxal, cette ouverture incongrue à l'intérieur de laquelle il est donné à l'homme convaincu du non-sens absolu du monde de vivre ce non-sens comme le sens absolu du monde, et de le vivre à l'instant précis où il renie le monde. La tragédie est ce court laps de temps au cours duquel la vie est enfin une vie pleine et entière ; elle est ce court laps de temps qui sépare le renoncement à la vie fausse de la mort véritable ; elle est ce court laps de temps qui dure le temps d'un renoncement à la vie.

Alexis Philonenko, dans son *Schopenhauer*, ne dit pas autre chose lorsqu'il définit l'existence sans nécessité comme une « maladie métaphysique », et la tragédie schopenhaurienne comme « son calmant » : « dans le voyage intérieur qui nous rendra seulement étrangers à nous-mêmes, écrit-il, on découvre l'exacte définition de la tragédie : *c'est la scission de la vie et de la conscience*, tombant l'une en dehors de l'autre. » C'est dans le moment de la découverte de la vie que l'on s'en défait en conscience. De ce moment, « la tragédie est la mélodie tandis que le pessimisme n'est que l'harmonie.¹ » Si la tragédie est « la mélodie » de la vie, c'est que, de cette dernière, elle nous chante l'oraison funèbre. La tragédie est cette mélodie qui glorifie la vie et la condamne en même temps. La tragédie est une alternative à la répétition en

¹ Alexis Philonenko, *Schopenhauer - une philosophie de la tragédie*. - p. 232.

arrière du « pourquoi ? » / *pour rien* . Ce qu'elle propose en échange c'est que la scission devienne pour nous une réconciliation - tout en restant scission. La tragédie nous offre la possibilité de vivre jusqu'au bout notre impossibilité radicale de vivre. La négation tragique du vouloir-vivre serait alors un détachement de soi. De bourreaux de nous même que nous étions, nous devenons nos propres spectateurs, soumis et résignés certes, mais aussi, de quelque façon, réconciliés.

Sur la possibilité d'un tragique chrétien

Antigone : « Je ne suis pas née pour la haine, mais pour l'amour. »

Sophocle, *Antigone*

L'homme n'existe que pour être dépassé. Qu'avez-vous fait pour le dépasser ?

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Nous sommes infiniment plus que ce que nous sommes.

P - A Lesort, *Vie de Guillaume Périer*

Kierkegaard, penseur protestant, fait de la sphère religieuse une issue au tragique, alors que Schopenhauer, inspiré davantage par le bouddhisme et l'hindouisme, voit dans les écrits de Saint Paul une déqualification de l'humain dont la négation tragique du « vouloir-vivre » permet de sortir. Pour le premier, le tragique se situe *avant*, le christianisme *après*, pour le second, le christianisme se situe *avant*, et le tragique *après*. Néanmoins, l'un et l'autre, lorsqu'ils questionnent le phénomène, ont présent à l'esprit la référence chrétienne. De même Nietzsche, à cette différence près que l'auteur d'*Ecce homo* se positionne, ni en amont ni en aval, mais à côté de l'anthropologie chrétienne¹.

S'il en est ainsi, c'est que la construction d'une pensée du tragique, en Occident, au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle, passe nécessairement par une réflexion sur le rapport entre tragique et christianisme. Le questionnement

¹ Nous expliquerons le choix du terme « anthropologie » *in fine*.

de Jean-Marie Thomasseau quant à « la possibilité d'éclosion de l'inspiration tragique dans une civilisation dont la métaphysique s'ordonne en fonction du seul salut de l'homme¹ » est peut-être pertinent dès lors qu'il est appliqué au Moyen Age français, mais d'un flagrant manque de rigueur si l'on entend y recourir pour aborder les manifestations récentes du phénomène tragique. Nous poserons donc la question en des termes quelque peu distincts : *est-il possible, aujourd'hui, de parler d'un tragique chrétien ?* Cette courte réflexion sera aussi l'occasion de commencer notre analyse du tragique nietzschéen - l'éclaircissement que nous proposons ici étant un préalable nécessaire pour éviter les mésinterprétations de la pensée nietzschéenne. En effet, la critique nietzschéenne du christianisme incite à penser que la compréhension chrétienne de l'homme (l'anthropologie chrétienne) est ouverte au tragique.

*

Morale du ressentiment

Pour Nietzsche, il est question de la mort non « de dieu » mais de « ce dieu ». Zarathoustra rappelle : « ce dieu est mort ! Pour vous, hommes supérieurs, ce dieu était votre plus grand danger ² ». Ce dieu n'est pas le dieu du *Nouveau Testament*, il est le dieu des humains, ce au nom de quoi la « *négation du vouloir-vivre* » se fait religion - et une religion, qui plus est, qui n'est pas celle du Christ³. C'est alors Nietzsche contre Saint Paul et contre Pascal.

Ce que Nietzsche reproche à Saint Paul (un Saint Paul lu par Schopenhauer), c'est d'avoir fondé le christianisme sur l'idée que le Christ meurt pour *nos* péchés. Ce n'est pas l'absolu de l'amour dans la crucifixion (le don total de Dieu) que Nietzsche dénonce, c'est la lecture qui en est faite : « Ce que nous attaquons dans le christianisme ? C'est qu'il veuille briser les

¹ Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*. - p. 45.

² Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. - p. 407.

³ « Ce dieu » est autre chose aussi : il est un outil de démonstration, il est ce contre quoi le philosophe construit sa philosophie. Il est l'adversaire honoré qui permet, par opposition, de penser. Nietzsche choisit ses adversaires et en fait des portes-parole. Ce qui le conduit parfois à des erreurs, comme de reprocher à Aristote les interprétations faites à partir de la Renaissance des concepts de crainte et de pitié. Ou de lire non pas Saint Paul mais l'interprétation schopenhauerienne de Saint Paul.

forts, décourager leur courage, utiliser leurs heures mauvaises et leurs lassitudes, transformer en inquiétude et en tourment de conscience leur fière assurance... : horrible désastre dont Pascal est le plus illustre exemple.¹» Le pari de Pascal ne concerne en rien Dieu, ce pari-là est anthropologique. Il porte sur deux modes d'existence de l'homme : celle qui dit que « ce dieu » existe et celle qui dit que « ce dieu » n'existe pas. Bref, le plus grand reproche de Nietzsche à l'endroit du christianisme est celui-ci : s'être servi de « Dieu » pour justifier et promouvoir les valeurs réactives, valeurs qui, mises en pratique, conduisent au ressentiment, à la mauvaise conscience, à l'idéal ascétique et au nihilisme.

« Le péché consiste toujours en une préférence que l'on accorde à soi jusqu'à écarter les autres et Dieu lui-même² », un soi qui n'est pas soi. Le péché consiste en une séparation, en un refus de responsabilité : après la faute, Adam rejette la responsabilité sur Eve et Eve sur le serpent. Pécher, c'est donner la préséance à l'humain sur le surhumain : « tous les êtres ont créé quelque chose qui les dépasse, et vous voudriez être le reflux de cette grande marée et retourner à la bête plutôt que de dépasser l'homme ?³ » Dépasser l'homme c'est agir à l'inverse du péché. Et Nietzsche de reconnaître : « Depuis qu'il existe des hommes, l'homme s'est trop peu réjoui : c'est cela seul, mes frères, notre péché originel...⁴ » L'humain est trop humain parce qu'il est trop « ver » et trop « singe » encore. Il lui faut devenir responsable, cesser d'être lâche, cesser d'avoir peur, cesser d'en vouloir aux autres, à Dieu et à lui-même. Le dieu de Saint Paul et de Pascal est au service du « ver », du « singe » qui sont en l'homme. La « mort de Dieu » signifie la mort de ce dieu-là, la mort du dieu réactif qui nous empêche de saisir, ou, ce qui revient au même, qui nous donne le prétexte pour ne pas saisir, que nous sommes *infiniment* plus que ce que nous sommes. La « mort de ce dieu » signifie la fin de la négation du *vouloir-vivre*, et, par là, la fin de la métaphysique.

¹ Nietzsche, *La Volonté de puissance*. - p. 406.

² Frère Emile, *Nul n'est plus proche que l'Autre*. - p. 24.

³ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. - p. 118.

⁴ *Ibid.*

*

Fin de la métaphysique

« La morale n'est qu'un langage symbolique, qu'une « symptomatologie »¹», écrit Nietzsche dans *Crépuscule des idoles*. La religion s'est faite morale, et les théologiens sont devenus les premiers athées : ils ont fait de Dieu un objet de connaissance. Etre devenue une morale *des faibles*, c'est-à-dire avoir glorifié les valeurs réactives, telle est la première critique de Nietzsche à l'endroit du christianisme. Il en est une seconde, qui donne sa véritable signification à la « mort de dieu » : la morale chrétienne a privilégié le suprasensible ; le christianisme que Nietzsche ne peut souffrir est celui qui a pris la forme du néoplatonisme. Certes, faire du christianisme un néoplatonisme c'est passer à côté de ce qu'implique la Résurrection, c'est omettre la place faite au corps, et ce contre la pensée grecque précisément, c'est omettre qu'il n'est plus question d'âme (au sens où Platon utilisait le terme), et, moins encore, d'*essentialisme*.

La « mort de dieu » signifie que la perspective d'un monde suprasensible (la méta-physique si l'on reprend la classification aristotélicienne) est aujourd'hui inopérante. La « mort de dieu » signifie la fin *du mythe de la caverne* : on ne peut plus expliquer le monde en se référant à des choses en soi, à un être supérieur². La « mort de dieu », c'est la destruction de l'explication onto-théologique du monde. Dieu est mort pour provoquer l'homme à l'immanence, de sorte qu'il accepte la responsabilité qui lui incombe, qu'il cesse de se dédouaner sur un être suprasensible du

¹ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*. - p. 47.

² A ce titre, la relecture que propose Jacques Taminiaux de *La phénoménologie de l'Esprit* de Hegel et du *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer est intéressante: il s'agit de montrer que ces deux écrits font implicitement référence au mythe platonicien de la caverne. In *Le théâtre des philosophes*.

traitement de son humanité et de son devenir surhumain.¹ La métaphysique est un lieu où le destin perd sa force constructive et s'annule. On poserait alors l'équivalence suivante : la « mort de dieu » signifie la destitution du suprasensible.

Les nouvelles valeurs telles que Nietzsche les évoque dans la *Généalogie de la morale* nécessitent une base qui ne peut plus être suprasensible : les valeurs doivent être ce qui vaut la peine et ce du point de vue de la volonté de puissance. La métaphysique meurt parce qu'elle a été le lieu où l'être n'est pas parvenu à s'auto-présenter - jamais la métaphysique n'a pu penser l'être en tant que tel.

Ce que Nietzsche attaque, ce sont tous ceux, chrétiens ou athées, qui ont pris le royaume de dieu pour un paradis platonicien, pour un monde *post mortem* d'idées suprasensibles. La mort de dieu, c'est la mort de la métaphysique², la mort du platonisme, c'est-à-dire à nouveau la possibilité des valeurs. Une valeur est à ce titre emblématique, celle du *promettre*.

*

La promesse du surhomme et la promesse du saint

C'est Hannah Arendt qui, la première mais non la seule³, a observé que « Nietzsche avec son extraordinaire sensibilité à l'égard des phénomènes moraux a vu dans la faculté de promettre (la « mémoire de la volonté ») la

¹ Nous reprenons ici les thèses de Luís Tamayo et de Francisco Gómez A., telles qu'elles ont été présentées lors du Colloque *Cent ans sans Nietzsche* du 21 au 25 août 2000 à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). Dans une certaine mesure, Nietzsche en appelle à un retour aux sources : son discours est proche de celui des Pères de l'Eglise.

² Le romantisme allemand et le second romantisme français ont abondamment traité de « la mort de dieu ». Gérard de Nerval par exemple fait du monologue du *Christ aux Oliviers* l'expression de la solitude de l'homme devant son destin [Gérard de Nerval, *Les Chimères in Les filles du feu*. - pp. 308-310.]. Pour sa part, et à la différence des romantiques, lorsque Nietzsche parle de la « mort de Dieu », il ne se réfère en réalité ni à la théologie ni à la poésie, mais à la métaphysique. La langue nietzschéenne est une langue de la métaphysique bien que la forme en soit souvent métaphorique.

³ Deleuze l'a aussi noté page 155 de *Nietzsche et la philosophie* : « l'homme actif, libre et puissant, l'homme qui peut promettre. »

marque essentielle qui distingue la vie humaine de la vie animale.¹ » Nietzsche pose en effet, dans *La Généalogie de la morale*, les questions suivantes : « Elever un animal qui *puisse promettre*, n'est-ce pas là cette tâche paradoxale que la nature s'est donnée à propos de l'homme ? N'est-ce pas là le problème véritable de l'homme ?² » Demander cela, c'est exactement demander : qu'avez-vous fait pour dépasser l'homme ? L'imprévisibilité que l'acte de promettre dissipe au moins partiellement est d'une nature double : elle vient simultanément des « ténèbres du cœur humain », c'est-à-dire de la faiblesse fondamentale des hommes qui ne peuvent jamais garantir aujourd'hui qui ils seront demain, et de l'impossibilité de prédire les conséquences d'un acte dans une communauté d'égaux où tous ont la même faculté d'agir. La fonction de la promesse est de dominer cette double obscurité des affaires humaines et, comme telle, elle s'oppose à une sécurité qui repose sur la domination de soi et le gouvernement d'autrui ; elle correspond exactement à l'existence d'une liberté donnée dans la condition de non-souveraineté. Pour Nietzsche, l'homme devenu libre, le maître de la « volonté libre » est « celui qui peut promettre » : « le fier savoir du privilège extraordinaire de la *responsabilité*, la connaissance de cette rare liberté, de cet empire sur lui-même et sur le destin ont si profondément marqué [le maître de la volonté libre] qu'ils sont devenus en lui un instinct, l'instinct dominant.³ » *Instinct dominant* signifie ici que promettre n'est pas un acte extérieur à l'homme que le surhomme serait parvenu à intégrer, mais, au contraire, un acte fondateur de l'humain que le surhomme n'a fait que reconnaître en soi, quelque chose qu'au plus intime de lui-même il contenait en puissance, et qu'il a mis en acte. Tout à la fois la *promesse* (la continuité d'être) et le *promettre* (la mise en rapport des étants)⁴.

¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*. - p. 312.

² Nietzsche, *Généalogie de la morale*. - p. 59.

³ *Ibid.* - pp. 62-63.

⁴ Cette idée de mise en rapport des étants nous conduira à proposer la notion de « paralogie ». Cf. *Appareil notionnel*.

Selon la très belle analyse d'Hannah Arendt, « toute l'histoire telle que la conte la Bible témoigne d'une telle passion pour les alliances qu'on croirait Abraham sorti de son pays dans le seul but d'essayer dans le vaste monde le pouvoir de la promesse mutuelle.¹ » Nous expliciterons ce point en abordant la question de la portée éthique de l'avenir de la création (donner à l'humain et à son habitat un avenir)². Celle-ci participe de l'entrecroisement d'une visée utopique (tout est donné à tous et à chacun de façon unique) et de l'expérience du mal radical (jalousie, mensonge et violence). Et, c'est à cet entrecroisement que la tradition (juive et chrétienne) place l'expérience de sainteté.

On définit l'expérience de sainteté en deux points. D'une part, elle est expérience d'une concordance avec soi-même : je dis ce que pense et je fais ce que je dis. D'autre part, elle est l'application radicale et excessive de la *règle d'or* : tout ce que vous voulez que les autres fassent pour vous, faites-le pour eux.³ Sur ce deuxième point, on voit déjà alors le paradoxe d'un engagement de solidarité impossible à mener à son terme. Quelle validité aurait, par exemple, une justice pour tous qui ne serait pas aussi justice pour les morts, pour ceux et celles qui ont donné leur vie pour la cause juste sans en avoir vu l'accomplissement ?⁴

Et, la seule possibilité, non pas de répondre mais de faire face à cette question, c'est de promettre, « d'essayer le pouvoir de la promesse mutuelle ». Bref, l'expérience de la sainteté ne peut être tentée que sur le mode du promettre - de même donc que celle du surhumain. Abraham en surhomme... l'image est provocante, mais non dénuée de fondement. Certes, Nietzsche n'est pas un penseur chrétien ; il a été et restera « un athée de rigueur », mais son athéisme n'a rien d'une posture confortable, il est bien

¹ Hannah Arendt, *op. cit.* - p. 310.

² Nous n'envisagerons pas ici la portée théologique de l'avenir de la création (recevoir Dieu lui-même comme avenir).

³ La sainteté est donc la possibilité ultime de la création. De même que le surhumain, la possibilité ultime de l'humanité.

⁴ Du point de vue théologique à présent, le paradoxe se formule en ces termes : rejoindre la source de vie au sein de la création qui coule de façon différente, susciter des forces d'autoguérison qui ne contournent pas la nécessité de la mort.

au contraire un rappel de ce que sont le sacré et l'infini : « Je n'ai jamais vécu l'athéisme ni comme un aboutissement, ni, encore moins, comme une expérience marquante, chez moi, il se conçoit d'instinct.¹ ».

De Dieu proprement dit, et c'est la raison pour laquelle nous n'envisagerons pas la portée théologique de l'avenir de la création et la nature du prometteur qui en découle, Nietzsche dit qu'il ne sait rien, c'est-à-dire qu'il n'en sait rien : « Disons-le encore une fois : combien de dieux nouveaux sont encore possibles ! Zarathoustra lui-même, à vrai dire, n'est qu'un vieil athée : il ne croit ni aux divinités anciennes, ni aux nouvelles. Zarathoustra dit qu'il *croirait* : mais Zarathoustra ne *croira* pas... Qu'on le comprenne bien. Type de Dieu d'après le type de l'esprit créateur, de « grand homme ». ² » Et le « grand homme », ce n'est pas encore le surhomme. Et, nous n'avons donné cet exemple (celui de la promesse) que pour insister sur le fait que, quant à la question du rapport de l'homme au tragique, il existe une grande proximité de pensée entre une certaine théologie contemporaine et la philosophie du surhumain. Proximité qui incite à penser, en soi, la possibilité d'un tragique chrétien.

*

La condition de possibilité d'un tragique chrétien

Nietzsche pose un implicite à la possibilité du tragique : « Ô ciel au-dessus de moi, toi le pur ! le profond ! toi, abîme de lumière. Te contemplant, je frémis d'appétits divins. Me jeter dans ta hauteur, - c'est cela ma profondeur ! M'abriter dans ta pureté, - c'est cela mon innocence ! ³ ». Ce dont il est question ici, derrière l'apparente inversion haut/bas, c'est de l'affirmation d'une continuité entre l'homme et ce qui le dépasse, sa hauteur comme sa profondeur. Le ciel est au-dessus, donc au dedans. Et

¹ Et d'ajouter : « Les chrétiens sérieux ont toujours été bien disposés à mon endroit ». Nietzsche, *Ecce homo*. - § 1 - Cité par Paul Valadier, *Nietzsche l'athée de rigueur*. - pp. 17-24.

² in *Inédits de l'année 1888* : 17, 4.

³ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. - p. 228.

Zarathoustra de poursuivre : « L'homme est quelque chose qui doit être surmonté. On peut arriver à se surmonter par des chemins et des moyens nombreux : c'est à toi d'y parvenir. Mais le bouffon seul pense : on peut aussi sauter par-dessus l'homme. » Il n'y a pas de rupture d'être entre l'humain et le surhumain. Il y a *continuité ontologique*. C'est la raison pour laquelle il faut être un bouffon pour envisager de sauter de l'homme vers ce qui excède l'homme. Zarathoustra encore : « l'homme est un pont et non un but, un chemin vers de nouvelles aurores. ¹ » Les nouvelles aurores sont ce vers quoi l'homme devenant surhomme chemine. Et, ce chemin c'est lui-même : les nouvelles aurores sont l'homme lui-même devenu lui-même, c'est-à-dire se dépassant lui-même au travers de lui-même. Le surhumain est *immanent-transcendant* à l'humain : le « ciel au-dessus de moi » que je contemple, dans lequel je plonge, m'abrite, eh bien, ce ciel-là est en moi².

On est nécessaire, on est un fragment de fatalité, on fait partie d'un tout, on est dans ce tout. ³

De même, chez Kierkegaard et Schopenhauer, on a pu observer que la continuité ontologique est un préalable nécessaire à l'analyse du tragique. Pour qualifier le passage d'une sphère de l'existence à l'autre, Kierkegaard utilise le terme de « saut », non pour signifier qu'il y va d'une rupture mais pour rappeler qu'il est question d'une modification radicale du régime du devenir de l'étant (non plus l'angoisse tragique mais l'ironie éthique par exemple). Or, cette modification radicale n'est possible que s'il y a continuité : le passage de la relation privilégiée à l'Instant (sphère esthétique) au rapport sérieux à la durée (sphère éthique) implique une similitude de nature (temporelle) entre l'Instant et la durée, et de même entre cette dernière et

¹ Nietzsche, *op. cit.* - p. 280.

² Sur la question de l'interprétation de la « mort de Dieu » et de la dynamique ontologique introduite par le « surhomme », Gianni Vattimo écrit : « la pensée nouvelle que Nietzsche veut préparer s'exerce à la lumière de l'éternel retour du même, autrement dit à la lumière d'une unité entre essence et existence, entre existence et signification, laquelle ne peut se produire que grâce à une transformation des rapports sociaux, à l'extérieur de l'individu et, d'abord, à l'intérieur de celui-ci. La pensée telle que la tradition l'a conçue et pratiquée apparaît dans cette perspective comme une « maladie » dans la mesure où elle est marquée par une séparation considérée comme insurmontable entre être et valeur, entre événement et sens. » Gianni Vattimo, *Les Aventures de la différence*. - pp. 17-18.

³ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*. - p. 45.

l'éternité (sphère religieuse). Et c'est cette continuité qui assure au phénomène tragique sa virulence, la violence de l'angoisse qu'il fait naître.

Chez Schopenhauer, le renoncement au « vouloir-vivre » doit s'effectuer dans le moment de la négation de cette négation... On prend goût à ce dont on est dégoûté... Procédure qui nécessite pareillement qu'un passage soit ménagé entre renoncement et double négation, goût et dégoût - l'un n'étant, en somme, que la limite contiguë de l'autre.

Or, l'enjeu de l'anthropologie chrétienne contemporaine, c'est la continuité ontologique. Celle-ci est la condition du Mystère, autrement dit l'immanence-transcendance de Dieu en l'homme. C'est parce que Dieu est transcendant qu'il est immanent à l'être créé. Le fondateur de la communauté de Taizé écrit par exemple : « Toi, Jésus le Christ, quand bien même nous ne sentirions rien de ta présence, tu es là, toujours. En nous ton Esprit Saint demeure en continuelle activité.¹ » Ici, le Christ est radicalement autre, et, en même temps absolument immanent - le terme d'Esprit Saint peut être lu, en effet, comme le terme « technique » servant à désigner cette présence en travail au cœur de l'humain.

Dans un même ordre d'idées, le théologien allemand Karl Rahner emploie le concept d'*autotranscendance active* pour insister sur le fait que c'est à l'homme qu'il incombe d'accomplir le tout de la création. Le travail de l'Esprit Saint est le sien propre. Il y a *autotranscendance active* lorsque « un étant-agissant rejoint activement sa perfection supérieure qui reste à réaliser ». « Cette autotranscendance ne peut être pensée que comme advenir dans la force de la plénitude absolue de l'être ». Car il n'est pas tant question de l'être que du devenir de l'être. D'une part, cette nouvelle réalité visée par l'agent-agissant ne doit pas être reçue de façon passive, comme effectuée uniquement par Dieu. D'autre part, et à l'inverse, « la force la plus intérieure de l'autotranscendance active doit être pensée comme différenciée de cet agissant fini, de telle sorte que la force du dynamisme qui est intérieure à

¹ *Prières pour chaque jour*, Taizé. - p. 149.

l'étant fini ne doive pourtant pas être saisie comme constitutive de l'essence du fini.¹ » Car, autrement, il n'y aurait pas de devenir réel dans le temps et dans l'histoire - rien ne sert à l'homme de viser l'absolu de l'être s'il le possède déjà. L'un des livres les plus tragiques de la Bible, *Le Livre de Job*, ne cesse pas d'insister sur ce point :

*Celui que je verrai sera pour moi, celui que mes yeux regarderont ne sera pas étranger.*²

Il faut que ce qui dépasse l'homme (« Celui que je verrai ») soit, dans le même temps, immanent-transcendant à l'homme (celui-là sera « pour moi », « ne sera pas un étranger »). Il y a un au-delà à l'humain appelé à advenir au plus intime de l'humain. Cet au-delà, ce « sur » de l'humain, on y accède, comme Dionysos par exemple, en chantant ou en dansant, c'est-à-dire par glissement, car, à l'instant où l'humain y accède, il ne lui est plus transcendant mais, déjà, immanent. Continuité ontologique entre l'homme et ce qui le dépasse et *immanence-transcendance* du surhumain au cœur de l'humain sont, dans la mesure où elles concernent le *devenir* de l'être, des expressions synonymes. Elles sont, comme nous l'avons dit en introduction, le préalable à toute réflexion sur le tragique. *Sans continuité ontologique, il n'y a pas de possible dépassement de l'humain ; or, c'est le mouvement de dépassement de l'humain qui constitue la condition de possibilité du tragique.*

Là-dessus donc, la perspective nietzschéenne est identique à une certaine anthropologie chrétienne : toutes deux conduisent à *croire* en l'ouverture de l'humain au surhumain, au cheminement continu de l'un vers l'autre, dans le devenir.

*

¹ Karl Rahner, *Traité fondamental de la foi* - p. 212.

² *Le Livre de Job* : 19, 26.

Le critère tragique de l'anthropologie chrétienne

La condition au surgissement du tragique semble donc ici remplie. Toutefois, cette condition, bien que nécessaire, n'est pas suffisante à assurer que se produira un tel surgissement. Reste le critère de ce surgissement : l'aporie. L'anthropologie chrétienne connaît-elle des apories ? Nous évoquions tout à l'heure l'impossibilité à laquelle fait face le saint, il est possible d'aller plus loin encore :

*En milieu chrétien des situations tragiques sont parfaitement possibles – ce que plusieurs contestent, par exemple Georges Steiner, et aussi, paradoxalement, Karl Jaspers, mais encore des chrétiens qui confondent tragique et tragicisme. D. Mack a raison quand, face à ceux qui réduisent le christianisme à un « accord sans nuages entre Dieu, le monde et l'homme », il rappelle que l'antique *Nemo contra deum nisi deus ipse* [personne n'est contre Dieu si ce n'est Dieu lui-même] a trouvé son parallèle dans le Nouveau Testament avec le cri de Jésus : *Eli, Eli, lama sabachthani* [« mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as tu abandonné ? »], et que subsiste dans le domaine chrétien la possibilité du doute le plus profond, du plus grand péché, de la souffrance et de la lutte, du manque de foi, des maux temporels sans issue, et de l'absurdité apparente.*¹

La continuité d'être entre l'homme et Dieu n'est pas synonyme d'un « accord sans nuage », tant s'en faut. A l'inverse, le tragique n'est pas le « tragicisme » - c'est-à-dire la douleur affectée ou spectaculaire qui conduit à l'attristement pathétique. H. Von Balthazar, précise plus loin dans sa *Dramatique Divine* que « le tragique ne peut être entendu comme un jeu entre la faute (personnelle) et l'expiation, ce à quoi tendait souvent et fortement la tragédie chrétienne² » ; « Dieu abandonné sur la croix par Dieu laisse derrière soi superficiels les problèmes d'une simple opposition des libertés humaine et divine³ ». De l'Ancien au Nouveau Testament court cette impression que l'Alliance entre Dieu et l'homme (la promesse dont nous parlions tout à l'heure) est davantage « un symbole de perturbation de l'ordre du monde qu'elle n'en est une raison au sens strict⁴ ».

¹ H. Von Balthazar, *La dramatique divine : I Prolégomènes*. - pp. 359-361.

² *Ibid.* - p. 363.

³ *Ibid.* - p. 362.

⁴ *Ibid.* - p. 363.

Il y a aporie du fait que Dieu ne peut pas faire tout, tout de suite, il y a aporie ensuite, du fait, comme le note Kierkegaard à propos de « l'élément d'opacité de la faute », que la culpabilité est diffuse : nous ne parvenons pas à identifier les responsables. Paul Ricoeur note que le mythe adamique (tel qu'il apparaît dans *Le Livre de la Genèse*), mythe anti-tragique par hypothèse, « réaffirme de lui-même quelque chose de l'homme tragique et même quelque chose du dieu tragique ». Il s'en explique en ces termes : « On pourrait dire que l'aveu du mal comme humain suscite un aveu de second degré, celui du mal comme inhumain : seule la tragédie peut recueillir cet aveu de l'aveu et l'exhiber dans un spectacle, car il n'y a pas de discours cohérent qui puisse inclure cet Autre.¹ » On ne peut complètement effacer l'absurdité de la souffrance, l'illogisme de la douleur. Celles-ci conservent une dimension scandaleuse qu'un discours rationnel ne peut dissiper.

Enfin, il existe une aporétique du cheminement vers Dieu. *L'Apocatastase*, c'est la certitude et l'incertitude mêlées, l'accord discordant entre Dieu et les hommes, la conviction du doute – incertitude, doute, discordance dans la mesure aussi où Dieu est *Coincidencia Oppositorum*, coïncidence des opposés².

Le rapport du christianisme au tragique est tout entier contenu dans cette question que Dieu pose à Jérémie [12, 5] : « Si tu cours avec des piétons et qu'ils te fatiguent, comment pourrais-tu entrer en compétition avec des chevaux ? S'il te faut un pays en paix pour être rassuré, que feras-tu dans la jungle du Jourdain ? » L'homme chrétien³ est un étant en tâche d'exister, en désir d'aller au delà de soi, en désir de tenter « la synthèse [kierkegaardienne] du fini et de l'infini », en désir d'entrer dans une course toujours plus rapide, dans une « jungle » toujours moins rassurante. A ce

¹ Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*. - pp. 445, 448.

² Sur « la coïncidence des opposés », se reporter, en particulier, à Nicolas de Cues (1401-1464), *Trois traités sur la docte ignorance et la coïncidence des opposés*. - pp. 27-87

³ Homme *chrétien* car l'Ancien Testament est lu ici à la lumière de la Révélation - c'est-à-dire à la lumière du Nouveau Testament.

titre, il peut être, aussi, homme du tragique. C'est donc davantage d'un tragique *du* chrétien dont il s'agit. Voilà pourquoi nous placions notre réflexion dans le cadre d'une *anthropologie* chrétienne.

Nietzsche : la joie

Le sens de la notion de tragique : l'acquiescement à la vie, et ce jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardues ; le vouloir-vivre sacrifiant allègrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité - c'est tout cela que j'ai appelé dionysien, c'est là que j'ai pressenti une voix d'accès à la psychologie du poète tragique. Etre soi-même l'éternelle volupté du devenir - cette volupté qui inclut également la volupté d'anéantir...

Nietzsche, *Ecce Homo*

Le joyeux message est la pensée tragique ; car le tragique n'est pas dans les récriminations du ressentiment, dans les conflits de la mauvaise conscience, ni dans les contradictions d'une volonté qui se sent coupable et responsable. Le tragique n'est même pas dans la lutte contre le nihilisme. On n'a jamais compris selon Nietzsche ce qu'était le tragique : le tragique = joyeux. Autre façon de poser la grande équation : vouloir = créer. On n'a pas compris que le tragique était positivité pure et multiple, gaieté dynamique. Tragique est l'affirmation : parce qu'elle affirme le hasard et, du hasard, la nécessité ; parce qu'elle affirme le devenir et, du devenir, l'être ; parce qu'elle affirme le multiple et, du multiple, l'un.

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*

Notre lecture de Nietzsche sera animée des mêmes préoccupations que celles qui avaient présidées à l'étude des pensées de Kierkegaard et de Schopenhauer - à savoir, la recherche de ce qui est au fondement d'une vision tragique de la vie. Cette lecture sera évidemment tributaire des travaux de Gilles Deleuze.

La question que pose Nietzsche est celle-ci : tout peut-il être objet d'affirmation, c'est-à-dire de joie ? Tout ce qui advient peut-il être voulu ? Le monde que nous habitons peut-il être le monde que nous voulons, autrement dit : peut-il être le monde que nous créons ? L'homme du tragique, le surhomme, est celui qui répond oui à ces questions, et qui, répondant cela, accède à la joie. Car le tragique, c'est la joie, « la forme esthétique de la joie.¹ » Joie du multiple parce qu'affirmation de la multiplicité, joie plurielle parce qu'affirmation de la pluralité.

Amor fati, voilà la formule pour ce qu'il y a de grand dans l'homme : « ne rien vouloir d'autre que ce qui est. Ne pas se contenter de supporter l'inéluctable, et encore moins se le dissimuler, mais l'aimer...² » Dionysos est l'homme de l'*amor fati* ; avec lui, « la limite extrême de l'acquiescement » est atteinte. Au contraire, l'Œdipe de Sophocle, choisissant de mourir à Colone, n'est plus tragique. Il n'affirme pas, il accepte. Certes il accède alors au bonheur. Mais il n'atteint pas à la joie. Et c'est là toute la différence. Il y a aporie, toujours, mais il ne s'agit pas d'en sortir, il s'agit de la vouloir, et d'en souhaiter l'éternel retour. De même Job, dans l'Ancien Testament, ne participe-t-il pas de cette joie tragique : il se résigne, mais lui non plus, n'affirme pas. Celui qui affirme, c'est Dieu. Et ce que Nietzsche propose, c'est que la puissance d'affirmation soit une puissance de l'homme. Non une puissance humaine, car celui qui en vient à affirmer le multiple entre dans le surhumain.

*

¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. - p. 19.

² Nietzsche, *Ecce Homo*. - p. 129.

Forces actives et forces réactives, homme faible et homme fort

Les forces actives font exploser la création. Elles la précipitent dans un instant choisi, à un moment favorable, dans une direction déterminée, pour une tâche d'adaptation rapide et précise.

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*

Nous, hommes modernes, nous sommes les héritiers d'une vivisection de la conscience, d'une torture de soi qui a duré des millénaires. Trop longtemps l'homme a considéré ses penchants naturels d'un « mauvais œil », si bien qu'ils ont fini par se lier intimement en lui avec la mauvaise conscience.

Nietzsche, *La Généalogie de la morale*

La question est donc : « comment devient-on ce que l'on est ? ¹ » ; et le point de départ, le suivant : l'homme est un corps, et la force, ce qui anime le corps à agir. S'il faut une continuité ontologique, c'est qu'il est erroné de vouloir diviser la force d'avec elle-même, de même qu'il est illusoire de vouloir distinguer le sujet de l'objet, et l'action de sa cause immédiate. Il n'existe pas d'être au-dessous de l'action, de l'effet, du devenir ; l'agent n'est qu'ajouté à l'action, - l'action est tout. Et la force est ce qui peut tout. « Une quantité déterminée de force correspond à une même quantité d'instinct, de volonté d'activité - mieux, elle n'est rien d'autre que précisément cet instinct, cette volonté, cette activité, et il ne peut sembler en être autrement que sous l'influence séductrice du langage qui comprend - se méprenant - toute action comme conditionnée par un agent, par un « sujet ». ² » Puissance interne, « entité insécable » qui ne peut pas ne pas atteindre son but - ni être en distance de lui, réalité qui se donne à elle-même son objet et qui ne peut pas être divisée d'avec elle-même, affect qui toujours fait mouche, pulsion qui ne se partage pas, la force est une notion psychologique bien avant d'être un

¹ Nietzsche, *Ecce Homo* - p. 125.

² « Exiger de la force qu'elle ne se manifeste pas comme force, qu'elle ne soit pas une volonté de subjuguier, une volonté de terrasser, une volonté de dominer, une soif d'ennemis, de résistances et de triomphes, c'est aussi absurde qu'exiger de la faiblesse de se manifester comme force. » Nietzsche, *La Généalogie de la morale*. - p. 45.

concept sociologique ou politique. « Toute force est appropriation, domination, exploitation d'une quantité de réalité.¹ » L'excès de force prouve la force.

Dès lors, l'expression de « force active » est tautologique, et l'expression de « force réactive » contradictoire dans les termes. Et c'est exactement ce qui se produit. Une force active atteint toujours ce qu'elle veut. Une force réactive est un détournement contre nature du *sens*² de la force, entendue ici comme force originellement active. Le qualificatif actif ou réactif renvoie au sens que produit dans la chose (c'est-à-dire dans l'action) le rapport des forces qui s'en emparent (c'est-à-dire qui l'animent). Une force réactive désigne une force séparée d'avec elle-même, une force privée de ce qu'elle peut, une force qui n'est plus action mais réaction. Une force réactive est une force (active) détournée, retournée contre elle-même.

Dans *La Généalogie de la morale*, Nietzsche dresse la typologie psychologique que sous-tend le couple actif/réactif³, et, ce faisant, met en avant la difficulté à participer du surhumain : l'homme actif ou fort est animé par des forces actives ; l'homme réactif ou faible est régi par des forces réactives. Il s'agit là de deux façons de poser des *valeurs*, c'est-à-dire de hiérarchiser des forces. En effet, parler de valeurs, c'est, pour Nietzsche, parler sous l'inspiration, dans l'optique même de la vie : « c'est la vie qui nous force à poser des valeurs, c'est la vie qui « valorise » à travers nous *chaque* fois que nous posons des valeurs...⁴ » En ce sens, pour l'homme fort, l'action est création ; pour l'homme faible, elle n'est que réaction : les valeurs de ce dernier sont des valeurs contre la vie. Sa véritable morale consiste à se renier : c'est le ressentiment d'un Rousseau, c'est la mauvaise conscience d'un Saint Paul, l'ascèse d'un Pascal, le nihilisme d'un Schopenhauer. L'homme faible ne croit pas assez en lui-même pour vouloir à partir de lui-

¹ Gilles Deleuze, *op. cit.* - p. 4.

² Le sens de quelque chose est le rapport de cette chose à la force qui s'en empare.

³ C'est ainsi que Gilles Deleuze envisage l'entreprise philosophique de Nietzsche dans *La Généalogie de la morale*.

⁴ Nietzsche, *Crépuscule des idoles*. - pp. 35-36.

même. Il se méprise bien trop pour cela : il s'auto-dévore avant de s'être créé. Et, ne pouvant se supporter lui-même, il ne peut, *a fortiori*, supporter ce qui diffère de lui : l'altérité lui est insupportable ; la différence engendre la haine : « l'homme mauvais rend le monde mauvais ». L'homme faible *réagit* contre la réalité. Il pose entre elle et lui un fantasme qui la *représente*. Et ce n'est qu'à travers cette effigie négative du monde qu'il supporte le monde, et que, par là, il trouve à se justifier d'être ce qu'il est. De l'autre, qu'il considère comme un adversaire, il construit une image qu'il s'attache à détruire (en imagination). « Le monde des fictions ne fait que fausser la réalité, la déprécier et la nier.¹ » Le dire non à la réalité donne à l'homme faible de se convaincre que, par rapport à l'effigie mauvaise de l'autre, il n'est, pour sa part, pas si mauvais : dans un monde tellement mauvais, il y en a au moins un qui est bon, non pas absolument mais par comparaison : lui. Voilà pour Nietzsche, l'homme d'aujourd'hui, « une petite bête peureuse » qui « recherche son petit bonheur », un « ver » vaniteux qui souffre un peu, pas trop, qui a besoin d'ennemis pour exister, mais juste en effigie. Et, suprême confusion, ce petit « singe » faible se croit et se fait le centre du monde. Car, si les forces réactives conduisent au ressentiment, à la mauvaise conscience, à l'idéal ascétique et au nihilisme, elles conduisent au bonheur aussi, un bonheur prétentieux et arrogant qui trouve sa raison d'être dans l'inaction et l'impuissance, dans l'abaissement de la force, dans le refoulement des passions, dans l'extinction de soi, dans l'hébétude et la passivité, dans le rêve d'une paix perpétuelle où il n'y aurait plus rien à vouloir parce que plus d'altérité à redouter, un bonheur paradoxalement tyrannique...

L'homme fort, au contraire, parce qu'il est affirmation pure, n'a aucun besoin de nier l'autre pour exister : il dit oui à ce qu'il est et à ce qui est. C'est un oui sans orgueil, un oui joyeux. L'action est alors immédiate, légère et spontanée, comme le serait une danse. Elle est un débordement de vie qui ne cherche ni à comparer, ni à diminuer, ni à écraser : un débordement de soi hors de soi. Point ici de ressentiment, de mauvaise conscience, d'idéal

¹ Nietzsche, *L'Antéchrist*. - p. 26.

ascétique ou de nihilisme, l'homme fort n'en a cure. Il crée à partir de ce qu'il est. Il lui arrive cependant de se tromper, car il méconnaît tout ce qui n'est pas lui. Bien qu'il ne falsifie pas, il se méprend parfois sur la force de l'homme faible. Certes, il n'investit pas sur l'effigie, et le fantasme n'est pas la médiation par laquelle il juge le faible ; son mépris est par trop mêlé de négligence pour en venir à métamorphoser l'objet de son regard momentanément en caricature monstrueuse. Reste que, ne prenant pas assez en considération son adversaire, l'homme fort est enclin à le sous-estimer. C'est là son point faible.

L'acte originaire de la morale des forts consiste à se poser soi-même dans l'action sans se qualifier, l'acte originaire de la morale des faibles consiste à disqualifier les forts : « je suis bon parce que l'autre est mauvais », voilà ce que dit l'homme de la haine et de la vengeance. Et, bien que les deux discours soient antinomiques, ils se rapprochent en un point : pour l'homme faible, la force de l'homme fort est à dévaloriser. Cette inversion de perspective rend possible le détournement de la force (active). Car, si le faible ne fait que ressentir le monde, son ressentiment (réactif) n'en est pas moins créateur (actif) : quand la force *réactive* sépare la force *active* de ce qu'elle peut, en la discréditant, celle-ci devient à son tour *réactive*. « *Les forces actives deviennent réactives*. Et le mot devenir doit être pris au sens le plus fort ; le devenir des forces apparaît comme un devenir-réactif.¹ » La « victoire des esclaves » est complète quand ils parviennent à introduire l'image qu'ils ont d'eux et du monde (donc du fort) dans l'esprit de l'homme fort. Alors ce dernier se comprend comme l'homme faible l'a compris, il s'appréhende comme un faible, et, à son tour, n'ose plus l'affirmation. « L'aveulissement et la moralisation morbides finissent par apprendre à l'animal « homme » à rougir de tous ses instincts² », de ce qui fonde sa force ; « les idéaux qui

¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. - p. 72.

² Nietzsche, *La généalogie de la morale*. - p. 72.

calomnient le monde ¹» sont devenus les meilleurs idéaux du monde.²

*

Volonté de puissance et devenir-réactif des forces

Si nous ne sommes pas les témoins de la joie, alors l'humanité sera noyée dans la tristesse. Il faut lutter, et c'est possible parce qu'on porte en soi la joie : c'est cette joie qui donne la force de lutter.

Olivier Clément, *Taizé, un sens à la vie*

J'engageais pour la première fois la lutte contre la morale du renoncement à soi-même.

Nietzsche, *Ecce Homo*

Le *devenir-réactif* des forces, voilà ce qui éloigne du tragique. L'homme faible opère la distinction entre la puissance et l'acte, mettant en doute la validité de l'acte. Puis, il déqualifie l'acte en lui apposant une contre valeur. Dès lors, c'est la puissance elle-même qui est ruinée et la morale réactive victorieuse : la force se retourne contre elle-même. De son côté, l'homme fort n'est pas assez fort pour vouloir autre chose que lui-même. Son aveuglement face à l'homme faible, sa méconnaissance de la ruse et son mépris de l'intelligence que ce dernier possède sans conteste, ne lui donne pas les armes pour éviter les pièges qui lui sont tendus. Que peut une extériorité naïve contre une intériorité retorse ? Elle ne peut rien, sans aucun doute. C'est aussi que l'homme fort est, comme l'homme faible, trop homme, c'est-à-dire trop humain... Ce contre quoi existe l'homme faible, c'est l'homme fort, et c'est tout. Ce par rapport à quoi existe l'homme fort, c'est lui-même, et rien de plus. Dans un cas comme dans l'autre, « l'homme » est la mesure. Et, à cela, il manque encore la démesure, il manque le surhumain, il manque la volonté qui veut tout...

¹ *Ibid.*

² Jean-Luc Godard faisait dire à un des personnages de *Nouvelle vague* (1990) : « le positif nous a déjà été donné, il nous reste encore à faire le négatif ».

Le problème est ici le suivant : s'il faut la continuité ontologique, c'est qu'il faut pouvoir opérer la transmutation des valeurs, c'est-à-dire pouvoir tout *agir* y compris les forces devenues réactives. Mais, la morale réactive sape les fondements de la continuité ontologique. C'est ce que nous déduisons de la posture objectivante des faibles : par le langage notamment, ces derniers distinguent le sujet de l'objet, la force d'avec ce qu'elle peut, et plus généralement, ils objectivent la transcendance - leur essentialisme (ou idéalisme) les conduit à maintenir ce qui les transcende (c'est-à-dire, pour eux, tout ce qui n'est pas eux) à l'extérieur d'eux-mêmes. C'est en ce sens qu'ils refoulent le tragique. Or, la *transvaluation* n'est pas le pendant inversé au détournement de forces opéré par l'homme faible. La *transvaluation* se situe sur un autre plan, inconnu de l'homme fort comme de l'homme faible. C'est que la continuité ontologique n'est pas simplement une condition de possibilité d'un vouloir total, *la volonté de puissance*, elle en est aussi la manifestation. Sans volonté de puissance, pas de continuité ontologique ; sans continuité ontologique, pas de volonté de puissance...¹

La différence entre deux forces est toujours une différence de quantité. Il n'y a pas de saut qualitatif. « L'essence de la force est sa différence de quantité avec d'autres forces, et cette différence s'exprime comme qualité de la force. Or, la différence de quantité, ainsi comprise, renvoie nécessairement à un élément différentiel des forces en rapport, lequel est aussi l'élément génétique des qualités de ces forces. Voilà ce qu'est la volonté de puissance : l'élément généalogique de la force, à la fois différentiel et génétique.² » Mais, la volonté de puissance ne sera absolument ce qu'elle est, à savoir l'élément

¹ Sur la volonté de puissance, « Nietzsche dit : On a conçu la volonté de puissance comme si la volonté voulait la puissance, comme si la puissance était ce que la volonté voulait ; dès lors, on faisait de la puissance quelque chose de représenté ; dès lors, on se faisait de la puissance une idée d'esclave et d'impuissant ; dès lors, on jugeait la puissance d'après l'attribution de valeurs établies toutes faites ; dès lors, on ne concevait pas la volonté de puissance indépendamment d'un combat dont l'enjeu même était ces valeurs établies ; dès lors, on identifiait la volonté de puissance à la contradiction et à la douleur de la contradiction. Contre cet *enchaînement* de la volonté, Nietzsche annonce que vouloir *libère* ; contre la *douleur* de la volonté, Nietzsche annonce que la volonté est *joyeuse*. Contre l'image d'une volonté qui rêve de se faire attribuer des valeurs *établies*, Nietzsche annonce que vouloir, c'est *créer* les valeurs nouvelles. » in Gilles Deleuze, *op. cit.* - p. 96.

² Deleuze, *op. cit.* - p. 56.

dont découlent à la fois la différence de quantité des forces mises en rapport et la qualité qui, dans ce rapport, revient à chaque force, qu'à la condition que la différence soit constituée en différentiel. Il n'y a pas, de fait et originellement, entre deux forces, que celles-ci soient réactives ou actives, de différence qualitative - c'est d'ailleurs ce qui permet aux puissances réactives de détourner à leur profit les puissances actives. La différence première est quantitative. Reste qu'elle est une différence, au sens où elle exprime un différentiel. Le désir de l'homme faible est de faire disparaître le différentiel sous l'effigie et le fantasme d'un monde plein de ressentiment et de mauvaise conscience.

La continuité ontologique, seule, assure de la réalité du différentiel dans la différence¹, de la possibilité du passage : s'il y a un surhumain duquel l'humain diffère quantitativement (et à ce titre qualitativement), alors il est possible de penser la différence de l'un à l'autre comme une différence de quantité de forces, le différentiel se faisant passage et ouverture de l'homme vers son au-delà.

Arrivé à ce point, il semble qu'il n'y ait pas d'issue strictement logique. La volonté de l'homme qui veut tout, c'est-à-dire non pas seulement lui-même, mais le monde tout entier et tel qu'il est, la volonté de puissance qui donne à l'humain d'accéder au surhumain, ne peut opérer lorsque les forces dont elle se doit d'être l'élément généalogique se sont retournées contre elles-mêmes. Que peut la volonté qui veut tout dès lors que toutes les volontés ne veulent pas et finalement ne veulent rien ?²

*

¹ La répétition est une déclinaison de différences comprises à l'intérieur d'elle - la répétition. Sur ce point, on se reportera à l'introduction de *Différence et répétition*. - pp. 7-41.

² On reconnaît ici l'écueil sur lequel Schopenhauer a, lui aussi, buté.

L'Eternel Retour du Même

Je raconterai maintenant l'histoire de Zarathoustra. La conception fondamentale de l'œuvre, la pensée de l'Eternel Retour, cette suprême formule de l'assentiment qu'on ait jamais atteinte, - remonte au mois d'août 1881 : elle a été jetée sur une feuille, avec ce commentaire : « A 6000 pieds au-delà de l'homme et du temps. J'errais ce jour-là par les bois au bord du lac de Silvaplana ; au pied d'un gigantesque roc en forme pyramidale, non loin de Surlei, je fis halte. C'est là que cette pensée me vint. »

Nietzsche, *Ecrits posthumes*, XV, 85

L'Eternel Retour est la synthèse dont la volonté de puissance est le principe, nous dit Deleuze. Et, il va de soi que le principe ne peut être actif sans que la synthèse ait été, elle-même, réalisée. Ce qu'il manque pour effectuer la *transvaluation*, c'est l'Eternel Retour. Il est, à ce titre, fort instructif de noter qu'à deux reprises, dans son *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze en appelle à l'Eternel Retour comme l'on convoquerait un *Deus ex machina* : à la fin d'*Actif et réactif* d'une part, à la fin de *Contre la dialectique* d'autre part. L'Eternel Retour comme unique issue à l'enfermement réactif... Il n'y a, en réalité, rien de surprenant à cela. La pensée de l'Eternel Retour ne procède pas de supputations, ni de conclusions tirées d'autres propositions. Elle vint à Nietzsche, en août 1881, sur les bords d'un lac. Elle ne vint que parce qu'elle avait été, insensiblement, préparée et soufferte au cours d'un long travail. Heidegger a merveilleusement décrit un tel surgissement : « Ce que Nietzsche nomme « pensée » [de l'Eternel Retour], n'est - pour le dire provisoirement - qu'un projet de l'étant dans sa totalité, projet eu égard à la manière dont l'étant est ce qu'il est. Pareil projet ouvre l'étant de telle sorte que, par là même, toutes choses changent d'aspect et de poids. La perspective dans laquelle le penseur porte son regard n'offre plus l'horizon de ses « expériences personnelles » ; c'est maintenant quelque chose d'autre que lui-même, qui est passé comme dessous lui et au-delà de lui-même et qui désormais est là, quelque chose qui n'appartient plus au penseur, mais demeure ce dont il ne fait plus que dépendre. Cet événement n'est pas contredit par le fait qu'au premier instant et même pour longtemps encore, le penseur en garde la notion comme proprement sienne, pour la raison qu'il

lui faut devenir le *lieu* du développement de celle-ci.¹ » Et Deleuze, lorsqu'il introduit abruptement l'Eternel Retour en fin de chapitre, ne fait que répéter ce mouvement, celui d'une révélation qui ne peut être ni démontrée, ni justifiée, celui d'une pensée qui, par sa lourdeur, rend la vie légère, celui d'un mystère auquel on choisit de croire. « La gaieté est, en nous, ce que l'on comprend le moins...² », parce que la gaieté c'est la joie, et la joie, le tragique d'un mouvement incompréhensible et fou, presque incommunicable et totalement inconnu, le mouvement de l'Eternel Retour du même.

Dans les textes publiés de son vivant, Nietzsche ne parle qu'à trois reprises de cette pensée la plus lourde qui s'avérera être le cœur de sa philosophie : en 1882, à la fin de la première édition du *Gai Savoir*, deux ans plus tard, dans la troisième partie du *Zarathoustra*, et, en 1886, dans *Par-delà le bien et le mal*. La première communication est, pour ce qui a trait au tragique, la plus intéressante.

341^{ème} aphorisme : *Le poids le plus lourd*. Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta plus solitaire solitude et te disait : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, il te faudra la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aurait rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession - cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau - et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! » - Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte ? Ou bien te serait-il arrivé de vivre un instant formidable où tu aurais pu lui répondre : « Tu es un dieu, et jamais je n'entendis choses plus divines ! » Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre, te broyant peut-être : la question posée à propos de tout, et de chaque chose : « Voudrais-tu ceci encore une fois et d'innombrables fois ? » pèserait comme le poids le plus lourd sur ton agir ! Ou combien ne te faudrait-il pas témoigner de

¹ Heidegger, *Nietzsche. Tome 1*. - pp. 209-210.

² Nietzsche, *Crépuscule des idoles*. - p. 53.

bienveillance envers toi-même, et la vie, pour ne désirer plus rien que cette dernière, éternelle confirmation, cette dernière, éternelle, sanction ? ¹

La pensée de l'Éternel Retour du Même est « la suprême formule de l'assentiment auquel on puisse jamais atteindre² », suprême en ce qu'elle donne d'aller tout à la fois au devant de la suprême souffrance et de la suprême espérance, celle qui vise d'un même regard la hauteur et la profondeur, la grandeur et le terrible, « chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand », une infinité de fois. Cette pensée-là n'est pas de l'homme fort, parce que ce dernier est tout extériorité, et qu'elle réside, quant à elle, au plus intime de l'intime - parce que cette pensée-là est, d'abord, *une pensée*, qui plus est, la plus lourde, de ces pensées qui, exerçant leur emprise, transforment l'étant au risque de le broyer sous le poids du devenir dans lequel elles l'invitent à se jeter. Cette pensée-là rend possible la transvaluation (la transmutation des valeurs) parce qu'elle est une pensée singulière et intérieure : l'intériorité dans laquelle elle prend place trouve en elle plus qu'il ne faut de puissance et donc de forces pour nier doublement l'intériorité de l'homme faible, et ce, parce que cette intériorité réactive se révèle n'être, face à elle, qu'un repliement de la force sur elle-même. La surprise est celle-ci que « contre la doctrine de l'influence du milieu et des causes extérieures : la force intérieure leur est infiniment supérieure.³ » Celui qui est capable d'une bienveillance si grande à l'égard de lui-même qu'il se veut lui-même et qu'il veut le monde qui va avec, pareil en tout et toujours, celui-là est le plus fort, parce que le plus actif.

« Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre », et, à cette condition, rétablirait la continuité ontologique que l'homme faible cherchait à détruire, à savoir : la puissance du devenir dans l'étant, la possibilité du surhumain au cœur de l'humain. Le surhumain convoque une intériorité, qui certes, n'a plus grand chose à voir

¹ Nietzsche, *Le Gai savoir*. - p. 341. Cité par Martin Heidegger, *op. cit.* - pp. 214-215.

² Nietzsche, *Écrits posthumes* : XV, 85. Cité par Martin Heidegger, *op. cit.* - p. 223.

³ Nietzsche, *La Volonté de puissance*. n°70. Cité par Martin Heidegger, *op. cit.* - p. 217.

avec celle de l'homme faible, mais qui permet néanmoins d'initier un autre mouvement que celui du refoulement : l'ouverture de soi à l'autre, à l'altérité absolue de cet autre tout autre. L'intériorité du penseur du retour creuse la différence, lui rendant le différentiel qui lui faisait défaut, le différentiel sans lequel toute transvaluation était impossible.

Mais *ce qui reste la grande découverte, et qui défie toute logique, c'est qu'il n'y a pas de retour du négatif. L'Eternel Retour signifie que l'être est sélection.* La pensée du Retour est une pensée sélective. Seul revient ce qui affirme, ou ce qui est affirmé, à commencer par le retour lui-même. C'est en cela qu'il y va là d'une double négation : affirmer ce qui ne veut être que négation (de la force comme de la puissance) et en vouloir, *en plus*, le retour, c'est le détruire deux fois. Il n'est que d'en tenter l'expérience personnelle et intérieure pour s'en convaincre : *la pensée de l'éternel retour est cette pensée terrible et merveilleuse qui fait de la volonté de l'acceptation une puissance de création.* « Et ce que vous avez appelé monde, il faut que vous commenciez par le créer : votre raison, votre imagination, votre volonté, votre amour doivent devenir ce monde¹. »

*

¹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. - p. 114.

Conscience du tragique et attitude tragique

Incipit tragoedia : Lorsque Zarathoustra fut âgé de trente ans, il quitta son pays natal et le lac Urmi et s'en alla dans la montagne. Là il jouit de son esprit et de sa solitude et il fut dix ans à ne point s'en lasser. Mais enfin son cœur changea - et un matin il se leva avec l'aurore, alla au-devant du soleil et lui parla ainsi : « O grand astre ! que serait toute ta félicité si tu n'avais ceux que tu illumines ! Dix années durant tu montas, ici, vers ma caverne : tu eusses été sursauté de ta lumière et de ton chemin, sans moi, sans mon aigle et mon serpent : mais nous t'attendions chaque matin, nous te libérions de ton surcroît et te bénissions en retour. Voici ! J'ai en dégoût ma sagesse, comme l'abeille qui a trop recueilli de miel, j'ai besoin de mes mains qui se tendent, je voudrais donner et distribuer jusqu'à ce que les sages parmi les hommes se réjouissent une fois de plus de leur folie et les pauvres une fois de plus de leur richesse. Pour moi il me faut descendre dans les profondeurs ; comme toi-même tu le fais au soir, lorsque tu passes derrière la mer et que tu apportes même au monde infernal la lumière, ô astre surabondant ! - Il me faut, pareil à toi, décliner, comme disent les hommes, vers ceux au milieu de qui je veux descendre. Ainsi je te bénis, ô œil paisible, qui supportes sans envie la vue d'une trop grande félicité ! Bénis la coupe qui désire déborder, au point que l'eau en coule à flot d'or, et qu'elle répande en tout lieu le reflet de tes délices ! Voici ! Cette coupe veut à nouveau se vider, et Zarathoustra veut redevenir un être humain. » Ainsi commença le déclin de Zarathoustra.¹

Que se passe-t-il lorsque la pensée du Retour est réellement pensée ? La réponse est donnée par le titre de chapitre qui suit, dans *Le Gai savoir*, la communication sur l'Éternel Retour : *Incipit Tragoedia*, commence la tragédie... Celui qui pense véritablement l'Éternel Retour devient homme du tragique. Penser le Retour signifie acquérir une *conscience* du tragique et adopter une *attitude* tragique - conscience parce que conscient de n'être rien d'autre qu'une volonté qui veut et qui veut tout, attitude parce que placé de lui-même dans le devenir. Celui qui désire revivre toutes choses encore une fois, une éternité de fois, celui-là est tragique, absolument. Et si c'est là le poids le plus lourd, c'est qu'il faut le porter le plus légèrement du monde. Car c'est le poids du créateur.

¹ Nietzsche, *Le Gai savoir*. - pp. 232-233.

Reprenons alors ce que nous disions en commençant : tout, l'horreur comme la beauté, la souffrance comme le plaisir, la grandeur comme la profondeur, peut-il être objet d'affirmation, tout peut-il être voulu si fort que nous en voulions aussi l'Eternel Retour ? Le monde que nous habitons peut-il être le monde que nous voulons, autrement dit : peut-il être le monde que nous créons ? L'attitude tragique consiste à répondre oui à tout cela, et, la conscience du tragique offre d'ajouter une autre question à la réponse déjà donnée : « comment devient-on ce que l'on est ? ¹ » De cette attitude et conscience naît un sentiment, tragique, la joie, joie du multiple, joie plurielle, joie absolue de l'homme qui ne veut rien d'autre que ce qui est, qui ne se contente pas de supporter l'inéluctable, et encore moins de le dissimuler, mais qui l'aime... et qui, l'aimant, s'écrie alors : « j'ai besoin de mes mains qui se tendent, je voudrais donner et distribuer jusqu'à ce que les sages parmi les hommes se réjouissent une fois de plus de leur folie et les pauvres une fois de plus de leur richesse. ² »

A la différence de Kierkegaard, Nietzsche voit dans le tragique la valeur suprême de la vie et dans l'Eternel Retour la forme achevée, parce qu'assumée, de la répétition.

Comme Schopenhauer, Nietzsche considère que la tonalité fondamentale de l'existence humaine est de nature tragique. Néanmoins, il n'en déduit pas de pessimisme particulier pour l'homme. Au contraire, il y découvre la source d'une infinité de réjouissances, réjouissances terribles et douces à la fois.

¹ Nietzsche, *Ecce Homo*. - p. 125.

² *Ibid.*

Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, et la situation postmoderne

Kierkegaard

Le tragique kierkegaardien ne surgit et ne peut surgir que dans la sphère esthétique. Il existe, du point de vue du temps, *un après* au tragique, et, du point de vue du sens, *un au-delà* du tragique. Pour ce qui est du temps, le moment tragique est une étape, et certainement pas la dernière, sur le « chemin de la vie ». Pour ce qui est du sens, l'impossibilité tragique constitue comme la répétition mineure de l'impossibilité religieuse. C'est la raison pour laquelle Kierkegaard n'a de cesse de comparer le tragique au religieux. Le premier conduit au bonheur, le second à la joie. Et, ici, le bonheur est comme le début tout juste commencé d'une joie qui ne veut encore éclore. « L'esthétique donne le repos avant que le profond contraste du péché ne se soit fait sentir », alors que « la religion ne le fait qu'après que ce contraste ait été perçu dans toute son épouvante ». C'est la raison pour laquelle « la profonde peine et la profonde joie de la religion » se distinguent de « la mélancolie du tragique ». La mélancolie, c'est la peine et la joie mais avant l'expérience du *mal agir* radical. La mélancolie n'est pas profonde : elle ne donne que les prémisses des sentiments que connaîtra, pour sa part bien réellement, le religieux.

Néanmoins, reste l'impression, forte, que la pensée de Kierkegaard ne se départit jamais tout à fait du tragique, et que, y compris dans la sphère religieuse, il y a encore quelque chose du tragique. Au fond de lui-même, Kierkegaard ne croit pas en l'homme religieux. S'il distingue le type du *religieux A* du type du *religieux B*, c'est précisément pour montrer que chacun d'eux n'est religieux qu'en tendance : la sphère religieuse est le lieu

de l'existence terrestre où le devenir religieux de l'être humain est le plus explicite ; mais il n'est encore qu'un devenir. Lorsque Kierkegaard écrit que la sphère religieuse contient la sphère esthétique, il faut entendre par là que la première participe de la seconde. S'il y va là d'une philosophie tragique, et non pas seulement d'une philosophie du tragique, c'est que le penseur protestant se défie de l'idée d'une véritable plénitude religieuse accessible à l'être humain.

Il est une raison encore : l'immense tendresse de Kierkegaard à l'endroit de l'esthétique et du religieux - et son mépris de l'éthique. Pour lui, seule l'angoisse compte, qu'elle soit esthétique (c'est-à-dire tragique) ou religieuse (« la profonde joie et la profonde peine »), le désespoir éthique, quant à lui, n'amène que le comique - et le comique, n'étant ni l'humour, ni l'ironie, reste sans grande valeur. Pour celui qui s'attache à exister vraiment, le tragique est comme la première étape, et, qui dit première étape, dit aussi étape décisive, marquante, inoubliable. Le moment tragique ne dure pas qu'un moment car il laisse une trace indélébile. Dès lors que l'on en a fait l'expérience, l'on ne s'en défait pas facilement.

*

Schopenhauer

A l'inverse, Schopenhauer considère le moment tragique comme le point culminant de l'éthique, son aboutissement. Certes, l'homme moral schopenhauerien n'est pas l'éthicien kierkegaardien, mais ces différences importent assez peu au regard de ce qui distingue les approches du phénomène tragique : pour Schopenhauer, la tragédie nous donne de faire l'expérience du mal radical et absurde (elle nous fait passer de la souffrance au *néant*), alors que pour Kierkegaard, cette expérience-là (celle qui nous fait passer de l'esthétique au religieux) ne peut en rien participer du tragique car « le mal ne présente aucun intérêt esthétique ¹ ». Néanmoins, pour

¹ Kierkegaard, *Le reflet du tragique ancien sur le moderne* - p. 113.

Schopenhauer, bien que ce soit l'éthique qui produise le tragique, ce dernier ne consiste pas, à proprement parler, en une expérience éthique. Le tragique participe avant tout de l'esthétique. L'art est le moyen de sortir de la morale - avec cette idée, empruntée à Kant, que, plus l'on est moral, plus l'on est sensible à l'art, et donc, plus spécifiquement, à la tragédie : « les vertus morales, la justice et la charité, proviennent, lorsqu'elles sont sincères, de ce que le vouloir-vivre, lisant au travers du principe d'individuation, se reconnaît lui-même dans tous ses phénomènes ; elles sont donc avant tout une marque, un symptôme, que la volonté qui se manifeste ici n'est pas aussi profondément enfoncée dans l'erreur, mais que la désillusion s'annonce ¹ ». Cette désillusion-là n'est autre que la tragédie. Et, si le moraliste en est le meilleur spectateur possible, c'est que, à l'instant où il participe du tragique, il laisse de côté son éthique, et que la place occupée en lui par l'éthique - place maintenant vacante - est immense : le moraliste démoralisé parce que perdu possède les meilleures capacités possibles pour sentir l'effet de la tragédie..

Qui y a-t-il après la tragédie ? Le néant. Mais encore ? « Pour ceux qui ont converti et aboli la Volonté, c'est notre propre monde actuel, ce monde si réel avec tous ses soleils et toutes ses voies lactées, qui est le néant. ² » Ce que vise Schopenhauer, c'est le point « au-delà de toute connaissance », le « Prajna-Paramita » des Bouddhistes, le point où sujet et objet cessent d'être. Si, accédant à ce point où le renoncement est total, nous regardons derrière nous, le monde absurde nous apparaît comme néant, puisque nous ne sommes plus sujet et qu'il n'est plus objet... Il y a donc bien un *après* au tragique, et celui-ci est une forme particulière de religiosité - un Bouddhisme revu et corrigé par Schopenhauer. Reste que le moment tragique est le centre de l'existence : il s'inscrit entre le temps du vouloir et le temps du non-vouloir.

*

¹ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. - p. 1373.

² *Ibid.* - p. 516.

Nietzsche

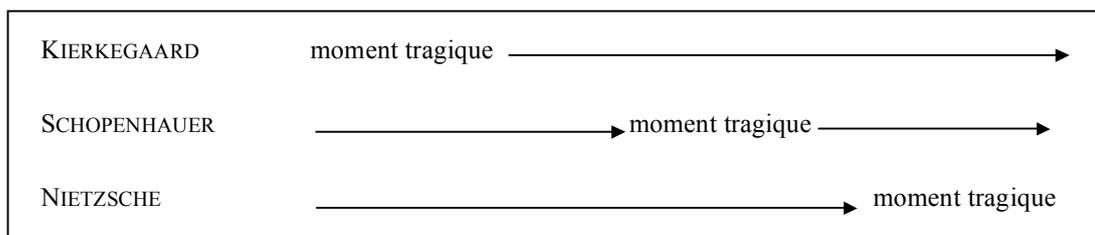
Pour Nietzsche, les choses sont encore différentes : la morale est suspecte, et la religion est la partie la plus douteuse de la morale. Le tragique n'a donc à voir ni avec l'une ni avec l'autre. De même, il ne constitue ni la première étape de l'existence véritable (comme chez Kierkegaard), ni son étape charnière (comme chez Schopenhauer). C'est que, pour Nietzsche, le mode tragique est un mode différent - il est le mode de la différence certes, mais ici la différence est radicalisée, le mode tragique est *différent* à tout autre mode d'existence : on ne participe pas nécessairement du tragique, on choisit d'y entrer. Le mode tragique est, en quelque sorte, à côté de la morale (et donc de la religion) - il en est aussi le renversement. D'une part, il y a l'existence humaine et sa visée régressive (où le ressentiment est la forme d'expression de la force devenue purement réactive) ; d'autre part, il y a l'existence surhumaine et sa visée créatrice (où la volonté est l'expression de la force active). Et, seule la modalité de la seconde est tragique, car seul celui qui entend devenir surhumain participe du tragique.

Au fond, pour Nietzsche, le tragique est le terme de l'existence dans la mesure où il implique une attitude d'ouverture : est tragique celui qui veut tout, et qui le veut tellement qu'il en veut l'Eternel Retour. Le hasard, qui provoquait le désespoir de Schopenhauer, amène ici la joie - une joie si puissante qu'elle fait de ce hasard une nécessité, une joie si forte que cette nécessité devient vouloir et le vouloir créateur.

*

Rapport esthétique au mystère et représentation du mystère

On pourrait faire figurer le moment d'apparition du phénomène tragique dans le cheminement de l'existence de la façon suivante :



Le surhomme ne se défie pas du mystère que constitue pour lui son existence, au contraire, il *l'entretient*, il le creuse, il le poursuit. A l'inverse, le tragédien schopenhauerien entend *s'en défaire*, estimant qu'il n'est qu'un tissu de non-sens. La tragédie kierkegaardienne se situerait entre les deux. Il ne s'agit ni d'accepter le mystère, ni non plus de le nier - le moment tragique est le moment où l'on pressent le mystère, mais l'impression est encore trop ténue pour en venir à induire l'esthète à se positionner ; tout au plus, ce dernier peut-il décider de poursuivre la recherche, de *transformer* le rapport et d'entrer dans le religieux.

Le mystère de l'existence, pour le dire brièvement, c'est ce qui, dans l'existence, nous demeure caché, obscur, étrange, inconnaissable, incompréhensible, inconnu, etc. C'est plus qu'un secret, car, toujours, il inquiète. L'attitude tragique de Schopenhauer consiste à faire taire le mystère, à l'oublier, à le nier. Celle de Kierkegaard à le pressentir. Celle de Nietzsche à s'immerger à l'intérieur. Si Schopenhauer renonce au mystère, c'est qu'il tente d'en établir une représentation. Si Kierkegaard entend le chercher ailleurs, c'est qu'il y a encore trop de représentation dans l'esthétique pour en bien saisir la radicalité. Si Nietzsche ne va pas au-delà, c'est qu'il a mis fin au primat de la représentation. Car, le mystère est précisément ce qui *est* mais qui n'est pas *représentable*. Ce qui fait mystère dans notre rapport au monde c'est ce dont nous ne pouvons faire une représentation. Le mystère est la part de notre rapport au monde que nous ne pouvons (nous) représenter.

On pense ici à Kant. Mais, il existe toutefois une différence de taille : Schopenhauer, Nietzsche et Kierkegaard en conviennent : *le rapport*

esthétique au mystère de l'existence est un rapport tragique - on peut dire aussi que tout rapport *esthétique au mystère* de l'existence est de nature *tragique*. Ce n'est pas seulement à titre d'exemple que les trois philosophes font référence à la tragédie. Mettre en évidence un tragique de l'existence nécessite de considérer l'esthétique dans la vie. Et, la tragédie est une forme esthétique de la vie. C'est aussi cela qu'il faut comprendre : l'existence nous apparaît comme tragique dès lors que nous entretenons avec le mystère qu'elle constitue pour nous une relation d'ordre esthétique. Or, la tragédie met en déficit la représentation sans pour autant l'évacuer. C'est le dionysiaque contre l'apollinien, l'angoisse contre l'ironie, et, selon une terminologie schopenhauerienne, les aléas du vouloir contre les certitudes de la représentation. Si le tragique de l'existence saute tant aux yeux dans la tragédie (c'est d'ailleurs à peu de choses près la définition), ce n'est pas que celle-ci en propose une représentation complète (ce qui demeure, par définition encore, impossible), mais bien qu'il y a dans la tragédie ce qu'il faut de représentation (c'est-à-dire le moins possible) pour que le mystère soit manifeste. L'irréductibilité du mystère à la représentation désigne un différentiel tragique ; c'est ce différentiel qui apparaît dans la vie devenue tragédie.

L'intuition de Schopenhauer quant à la nécessité d'un *tragique du quotidien* est, à ce titre, tout à fait significative : le tragique ne peut plus être porté par des rois et des dieux, car ceux-ci sont devenus, pour nous, des représentations pures (de rois et de dieux), ils sont par trop objectivables - nous les regardons davantage comme des objets représentés que comme nos représentants, dans ce que nous voyons d'eux nous risquons d'oublier ce qu'il y a de nous. *Représenter le quotidien*, c'est faire recours à la *plus petite quantité de représentation* nécessaire, la plus petite quantité de mise en forme qui permette encore la saisie phénoménale du surgissement tragique. Car, poursuit Kierkegaard, un excès de transparence (entendre : un excès de représentation) tue le tragique.

Le tragique n'est pas le mystère, il est un mode esthétique (il y en a d'autres) et ce mode qualifie le rapport que nous entretenons avec le mystère. Toujours, le mystère inquiète, parfois il fait peur. Mais, au delà de l'appréhension, il provoque tantôt joie, tantôt angoisse, tantôt dégoût de vivre. Et ces sentiments produits dans « l'esprit du spectateur » par le « spectacle tragique » dépendent, pour partie, de ce qui est offert à la vue (de ce qui est représenté et de ce qui est donné en excès à la représentation), et, pour partie, de l'état et des dispositions psychologiques de celui qui regarde (on parle de la réception d'une œuvre, de l'émotion ressentie à un spectacle).

*

Réponse-mouvement et répétition

La perception du spectacle tragique fait toujours naître un *sentiment* et le sentiment une action ou plutôt une *réponse-mouvement* : la joie appelle la création, l'angoisse le saut, le dégoût le renoncement - et la création c'est aussi l'entretien du rapport tragique au monde, le saut sa transformation, et le renoncement son éviction.

Nous avons là comme une *modification* de « la terreur et la pitié » d'une part (en une série plus vaste de sentiments non binaires), et de « la catharsis et la mimesis » d'autre part (en une série plus vaste de *réponses-mouvements* non binaires)¹.

Ainsi, à la localisation du surgissement tragique, au morcellement de ses apparitions, et au caractère diffus du phénomène, répondent la diversité des *sentiments* produits et la multiplicité des *réponses-mouvements* induites. Et, la plus grande différence avec Aristote est sans doute celle qui concerne, non le rapport à l'existence, mais le rapport au tragique - le rapport au rapport tragique à l'existence, le rapport à ce qu'il reste de mystère dans le rapport à

¹ Rappelons que Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche font, tous trois, explicitement référence à Aristote.

l'existence. Ce double rapport, l'esthète entend le transformer (en un rapport religieux), l'ascète entend s'en défaire, le surhomme entend l'entretenir et le développer.

La différence entre Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche ne tient donc pas tant à la définition de ce qu'est le phénomène tragique (la qualité d'un rapport esthétique au mystère) que, d'une part, aux modalités de son surgissement, et, d'autre part, aux conséquences de son apparition :

- *Pour Kierkegaard*, le tragique provoque l'angoisse. Celle-ci apparaît assez vite. Elle est même le premier sentiment « intéressant » sur le chemin de la vie. C'est l'*esthète-limite* (celui qui a éprouvé absolument toutes les contradictions inhérentes à l'existence dans la sphère esthétique) qui ressent l'angoisse tragique. Ce qu'il lui faut alors, c'est faire un choix : ou bien demeurer dans la tragédie, ou bien « sauter » hors de la sphère esthétique - Kierkegaard suggère de sauter directement dans la sphère religieuse. L'esthète n'est pas le « bouffon », et le saut hors de l'esthétique ne consiste pas en une rupture mais en une transformation du rapport tragique au mystère. L'appel au saut est une invite à transformer l'angoisse esthétique (née du rapport tragique) en une angoisse religieuse.

- *Pour Schopenhauer*, le tragique provoque le dégoût de l'existence, et il apparaît une fois que l'on est capable d'être moralement dégoûté par la vie, c'est à dire une fois que l'on a saisi tous les enjeux du non-sens de notre présence au monde. Le sentiment de dégoût nous conduit à nier notre « vouloir-vivre » et à (non)vivre une (non)existence de renoncement.

- *Pour Nietzsche*, le tragique n'apparaît qu'à l'homme qui a été capable d'opérer le renversement des valeurs, la « transvaluation », celui qui a rétabli les conditions d'une activité des forces. Le tragique se situe donc, à la fois, en bout de parcours, et à côté des autres parcours. Si

Zarathoustra annonce le surhomme, et donc l'homme tragique, il lui aura toutefois fallu pour cela éprouver d'abord la réactivité de la vie morale et religieuse. Qui plus est, le renversement qu'il appelle de ses vœux ne consiste pas tant en l'éradication de toute morale et de toute religion qu'en l'établissement d'une morale et d'une religion créatrices de valeurs, une morale et une religion de et pour l'homme devenu actif, acteur - acteur plus qu'actif d'ailleurs, car Nietzsche décrit un homme qui veut ce qu'il peut et qui peut ce qu'il veut (et ceci n'a rien d'une tautologie) ; Nietzsche veut un homme capable d'en finir avec les fausses divinités et les contres valeurs ; Nietzsche veut un dieu qui soit en l'homme et un homme qui soit créateur de sa surhumanité, bref, un humain surhumain.

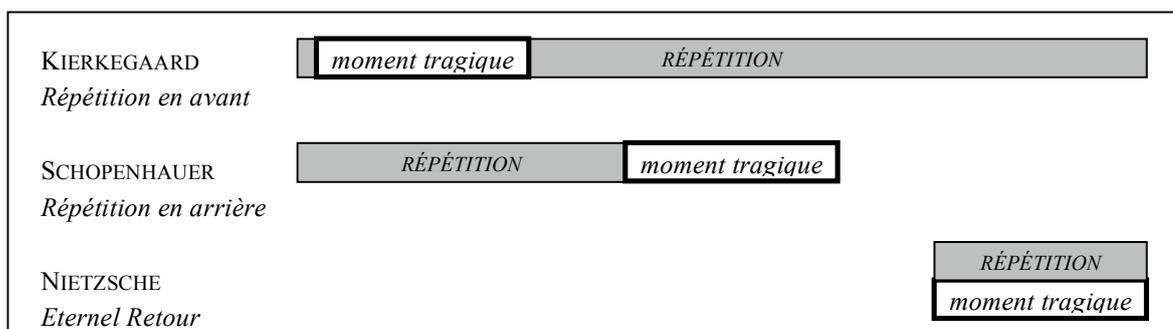
Le cadre pour agir cela et pour se laisser agir par cela, c'est le tragique. Là-dessus, Schopenhauer est d'accord. Mais, c'est Nietzsche qui poursuit, si le tragique est joyeux, c'est que la découverte de notre pouvoir de création, et la découverte que seul le positif revient dans le Retour, nous mettent en joie. Et, cette joie conduit, non pas à sortir du tragique pour renoncer à être (comme le propose l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*), non pas à transformer le tragique (comme le propose l'auteur d'*Étapes sur le chemin de la vie*), mais à l'entretenir et à le développer. Chez Nietzsche, la découverte du sentiment tragique est concomitante à l'induction de la *réponse-mouvement*. Notre joie est tout entière celle de vouloir continuer à vivre tragiquement le mystère de la vie. Et, notre travail pour développer tragiquement le mystère, en *retour*, entretient notre joie de vivre.

La différence entre Nietzsche, Schopenhauer et Kierkegaard quant aux causes et aux conséquences de l'apparition du tragique pourrait se résumer à une différence quant à la fonction de la répétition dans l'existence en général et dans le système du tragique en particulier :

- *Pour Nietzsche*, le tragique est tout entier animé par l'*Eternel Retour*, cette sur-répétition en avant. La tragédie est le seul espace de la vie où la répétition soit vécue.

- *Pour Schopenhauer*, la *répétition en arrière*, la répétition du « pourquoi ? » / *pour rien*, conduit à l'enfermement, un enfermement dont le climax et la résolution constituent la tragédie. Celle-ci joue l'enfer de la répétition jusqu'au bout et donne par là d'en sortir : on renonce à tout donc à cela aussi.

- *Pour Kierkegaard*, la *répétition* concerne les trois stades de l'existence (« le monde subsiste et il continue de subsister parce qu'il est une répétition ¹»), elle ne joue par conséquent aucun rôle particulier à l'égard du phénomène tragique - celui-ci participe de la répétition comme tous les autres phénomènes de la vie. Et, s'il est possible de transformer l'angoisse esthétique en angoisse religieuse, c'est parce que la répétition comme mode d'être de l'étant en tâche d'exister (c'est à dire comme devenir) concerne autant le rapport esthétique au mystère (tragique) que le rapport à Dieu. Dans la sphère esthétique comme dans la sphère religieuse, l'agir possède une forme identique : la répétition. Reste que la répétition tragique, celle d'une Antigone moderne, est, au regard de la figure d'Abraham, bien en arrière encore. Le sens de la répétition indique, chez Kierkegaard, le sens de la vie - et ce dernier, il faut le chercher au delà du tragique, il faut que la répétition puisse devenir reprise, c'est à dire répétition en avant.



¹ Kierkegaard, *La reprise*. - p. 67. Nous traduisons « reprise » par « répétition » et nous entendons par là « répétition en avant ».

Tout ce qui a été dit du rapport (esthétique) au rapport (mystérieux) au monde pourrait être ici redit tant les différences quant à l'appréhension tragique du mystère paraissent liées à des différences quant au rôle *existential* accordé par chacun des philosophes à la répétition¹. La forme du tragique dépend de la nature et de la fonction de la répétition. La forme du rapport au monde dépend de ce que fait le monde de la répétition.

Reste un « noyau phénoménologique² » au sujet duquel Nietzsche, Kierkegaard et Schopenhauer ne se distinguent pas mais au contraire s'accordent : le phénomène tragique se constitue en impasse.

*

¹ Nous définirons le terme *existential* ainsi que ceux qui lui sont directement attenants plus avant dans le chapitre *Qu'est-ce qu'un drame tragique ?*

² Nous empruntons l'expression à Husserl. Ce dernier l'utilise pour qualifier les intuitions de Brentano quant à la perception du temps. Ces intuitions constituent un "noyau" à partir duquel Husserl développera l'analyse phénoménologique de la conscience intime du temps. In *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* - p. 19. et suiv.

Postmodernité du tragique

Portons ici nos regards vers l'avenir, dans un siècle d'ici, et supposons que mon attentat contre deux millénaires de contre-nature et de profanation de l'homme ait réussi. Ce nouveau parti de la vie qui prendra en main la plus haute de toutes les tâches, l'éducation d'une humanité supérieure. Je promets un âge tragique : l'art suprême de l'acquiescement à la vie, la tragédie renaîtra, lorsque l'humanité aura derrière elle la conscience des guerres les plus dures, mais les plus nécessaires, sans en souffrir...

Nietzsche, *Ecce Homo [Naissance de la tragédie 4]*

Le postmodernisme n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant.

Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*

Représenter le monde, c'est reproduire en figures (images et/ou concepts) ce monde. Et, l'impasse vient tout d'abord, qu'on le veuille ou non, de ce que la représentation du monde n'épuise pas le monde, alors que produire des figures du monde est et demeure notre façon privilégiée d'entrer en rapport avec le monde. Nos images et nos concepts du monde ne donnent plus le monde...

L'on sait que l'artiste moderne s'attache à inclure la critique de la forme dans la forme elle-même. « La modernité se déroule dans le retrait du réel et selon le rapport sublime du présentable avec le concevable.¹ » On entend montrer ce qui, du réel, n'est pas représentable, et, pour ce faire, on montre les limites de la représentation, ses *en creux*, ses déficits, ses lacunes - limites, *en creux*, déficits et lacunes à l'intérieur desquels, justement, il est possible de convoquer un peu de *l'imprésentable*. Ce sont les carrés blancs sur fond noir, et les carrés noirs sur fond blanc de Malévitch. En évitant la figuration, ou la représentation, l'art pictural *présente* aussi quelque chose, mais négativement, il fait voir en interdisant de voir - et c'est là bien plus

¹ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*. - p. 24.

qu'une simple suggestion, c'est l'art qui fait plaisir en faisant peine... L'art qui (re)commence à être tragique parce qu'il n'élude pas le sublime.

Il y a derrière cela aussi l'idée que la représentation de la réalité - mettons celle dont rêve le Quattrocento - ne donne pas à voir la réalité. Elle entretient plutôt l'illusion (c'est, du moins, l'idée que l'on en a au XX^{ème} siècle) que ce que l'on voit, et ce que l'on reconnaît dans ce que l'on voit, c'est la réalité. Ce qui est à la fois vrai *et* faux dans la mesure où la dite réalité est toujours plus *et* toujours moins que les représentation picturales idéalisées que l'on en donne. Sur ce point, la modernité est schopenhaurienne : il y a toujours derrière ce que l'on voit, autre chose qui en est la cause, et derrière cette autre chose, autre chose encore qui en est cause encore. Le carré blanc ne représente rien, juste il s'essaie à présenter - et ce qu'il entend présenter, c'est la nécessité pure de regarder derrière, et derrière, et toujours.¹

En fait, pas exactement toujours, car, la modernité garde, avec Schopenhauer, la nostalgie du représentable. Malgré la critique qu'elle produit de la représentation, elle conserve en elle l'espoir d'une représentation possible y compris de l'irreprésentable. Picasso s'attache à nous donner à voir toutes les faces possibles des *Demoiselles d'Avignon*, à en faire le tour, exhaustivement - dans l'espoir que le spectateur parvienne à réunir en un tout les fragments de points de vue qu'il lui propose. Il y va là du désir de réconcilier le concept et le sensible, de faire passer le sublime dans le beau, de rendre l'expérience transparente et communicable. C'est que l'art moderne confond le représentable et le présentable : le dispositif qu'il met en place a toujours pour fonction de *présenter l'irreprésentable* - et non *l'imreprésentable* ; il s'agit, par conséquent, encore, de *représentation*.

Or, à cela, on ne croit plus. Schopenhauer, lorsqu'il se fait esthéticien, n'y croit plus lui-même : il insiste bien trop sur ce que la tragédie a de sublime - le plaisir que la raison excède toute représentation, la douleur que

¹ On n'est pas loin, ici encore, des limites que Kant pose à la connaissance, en particulier de l'interprétation qu'en propose Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. - pp. 333-354.

l'imagination ou la sensibilité ne soient pas à la mesure des concepts. La différence avec Nietzsche tient à ceci que l'auteur de *La quadruple racine du principe de raison* met l'accent sur l'impuissance de la faculté de présentation, sur la nostalgie de la représentation qu'éprouve l'être humain, sur l'obscur et vaine volonté qui l'anime malgré tout, alors que le second met l'accent sur la puissance de la faculté de concevoir, sur sa « surhumanité » disait-il, son « inhumanité » disait quant à lui Apollinaire. L'un et l'autre (Schopenhauer et Nietzsche), chacun à sa façon, dénoncent les contradictions de la posture moderne quant à la représentation. Et, l'un comme l'autre, une fois cette critique menée à son terme, en vient au tragique - la posture tragique étant le moyen de retourner ou d'échapper aux errements de la *modernité*. Le point de vue de Kierkegaard quant au tragique *moderne* serait un petit peu différent, dès lors qu'il ne fait pas de la tragédie un aboutissement mais le lieu d'une métamorphose. Quoiqu'il en soit, et en paraphrasant Jean-François Lyotard, on pourrait avancer que, pour chacun d'entre eux, le tragique s'applique à ce qui, *dans le moderne, allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même* (et non plus dans la représentation) ; *ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable*, que ce mystère impossible à représenter mais que nous voulons néanmoins présenter pour le mieux pressentir, est ce qui fait notre plus grande joie et/ou notre plus grande peine¹.

Par la présentation, on expose, on exhibe, on laisse apparaître... Comme le rappelle Michel Maffesoli, on présente ce qui est, et par là on apprécie « le monde tel qu'il est, sans se préoccuper de ce que le monde devrait être ou pourrait être ² ». Présenter, ce n'est pas rendre présent, c'est *faire avec* la

¹ Avec des différences malgré tout. Il resterait à Schopenhauer un peu de nostalgie. Kierkegaard, au contraire, aurait envie d'en voir davantage ; et Nietzsche, pour sa part, se plongerait dans ce qu'il pressentirait, sans y avoir encore goûté, comme un joyeux contentement terrible.

² Cf. Michel Maffesoli, *L'Instant éternel, le retour du tragique dans les sociétés postmodernes* - pp. 18, 33, 70, 175.

présence qui est là. Le *présenter* privilégie l'événement, voir l'avènement ; le *représenter* privilégie l'histoire, le sens du déroulement et le déroulement du sens. Dans la présentation il y va d'une présence, mais celle-ci ne s'épuise pas dans la présentation : ce dont elle est présence est, pour une bonne part, impalpable, c'est-à-dire, non seulement, impropre à la représentation, mais aussi, à la merci des capacités perceptives de celui qui assiste à l'entrée en scène de l'apparaître. L'interdit du *Décatalogue* - « tu ne feras aucune image, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre, tu ne te prosterner pas devant ces dieux » - est interdit de la représentation certes, mais surtout rappel de ce que la présence de Dieu ne peut s'éprouver que dans une pure relation de co-présence. S'il est une part d'*imprésentable* dans le présenter, c'est que, toujours, il manque à l'homme pour *pressentir* davantage. De toute présence qui se présente, nous ne pourrons saisir qu'une partie - et tout ce que nous ne pourrons percevoir est *imprésentable* pour nous... L'homme tragique est celui qui, aujourd'hui, fait sienne et conteste à la fois l'impossibilité de pressentir l'*imprésentable*, et qui, plus encore, en a fait une condition de son humanité surhumaine - c'est à dire qu'en même temps il l'accepte, et, parce qu'il l'accepte, est conduit à s'enfoncer plus avant dans l'*imprésentable*.

L'idée que nous proposons d'explorer est donc celle-ci : *le tragique de la modernité c'est la postmodernité*. Et l'on reconnaîtrait l'artiste tragique à ceci qu'il dirait - il s'agirait d'un artiste de l'*après Auschwitz* : « nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'êtreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.¹ »

¹ Jean-François Lyotard, *op. cit.* - pp. 27-28.

Le passage de *l'échec de la représentation de l'irreprésentable* à *la tentative de présentation de l'imprésentable*, c'est-à-dire l'art postmoderne comme état naissant de l'art moderne, comme état constant (ou comme réactivation du sublime dans le beau), ce passage donc est le lieu et le moment, autrement dit l'occasion, du surgissement du tragique au XX^{ème} siècle. La tendance tragique constitutive de l'attitude postmoderne est exactement le signe de l'inachèvement tragique de la modernité.¹

*

Le théâtre et l'autre

Aboutissant à la reconnaissance de l'autre, vivant, à côté de moi, sur un territoire commun, le tragique induit par l'acceptation de ce monde-ci conduit, aussi, à la reconnaissance et à l'acceptation de l'autre en moi-même.

Michel Maffesoli, *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*

Les limites de la représentation concernent avant tout celui qui représente. Les problèmes que soulèvent la présentation intéressent non seulement celui qui fait acte de présenter mais aussi celui qui assiste au surgissement de cette présence : *l'imprésentable* peut être, tout autant, ce que nous ne parvenons à rendre présent, que ce dont nous ne percevons pas la présence.

Au théâtre les questions de représentation et de présentation se posent avec plus d'acuité que dans le roman ou dans la peinture, car, au théâtre, il y a toujours des corps - des corps qui se présentent plutôt qu'ils ne représentent quelque chose dont ils seraient la figure. Au théâtre, le corps y « fait l'aveu du geste de montrer ». Et c'est ce que l'œil regarde alors c'est « non plus

¹ « « Auschwitz » peut être pris comme un nom paradigmatique pour l'« inachèvement » tragique de la modernité. » note Jean-François Lyotard in *Le postmoderne expliqué aux enfants*. - p. 32. Il y a, dans le tragique postmoderne, une forme cachée de refus : il s'inscrit contre l'Idée d'émancipation telle que la pensée et l'action du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle l'ont défendue. Du moins, dans sa forme *résistante*, l'attitude postmoderne véhicule-t-elle ce refus.

l'effet de l'illusion, mais la sobriété ludique et opératoire de sa venue.¹ » Certes, nous allons nous attacher à l'étude dramaturgique de pièces de théâtre et non aux (re)présentations théâtrales qui en sont données. Mais cela ne change rien. Le texte est écrit (c'est un poncif que de le dire encore) pour la scène. Tous les drames sont écrits pour être joués. Ils sont, en devenir, déjà, théâtre. Ils contiennent ce *devenir-théâtre* ; cet à venir théâtre du texte est, structurellement et fonctionnellement, inscrit dans le texte *de théâtre*. Dès lors, un corps vivant (qui plus est celui d'un être humain) étant toujours perçu comme le corps d'un autre, il y a toujours là, c'est-à-dire sur le plateau comme dans le texte, une présence irréductible de l'autre. L'on ne peut faire l'économie de cet autre. Sa présence est irréductible au drame.

Outre la question de la présentation, il y a la question du rapport : au théâtre, il y va toujours d'une mise en rapport d'au moins deux corps : un sur la scène, un autre dans la salle. Et, on ne peut pas confondre ces deux corps : il y en a un qui joue et un qui regarde. Le théâtre est, de ce fait, un lieu où la mise en question de l'être se joue dans le rapport à l'autre.

Mais, ni Schopenhauer, ni Kierkegaard, ni Nietzsche ne traitent vraiment de la question de l'autre. Il est question du rapport tragique de l'homme au monde, du mystère qu'est le monde pour l'homme. Exactement, il est toujours question, dans ce rapport au monde, d'un au delà à l'homme : surhomme, Dieu, néant. Mais jamais l'autre n'est appréhendé comme une catégorie pertinente de l'être-au-monde. Ou, s'il en est question, cette question est évoquée brièvement - ce qui laisse à croire, une fois de plus, qu'elle n'est pas décisive quand à la définition du phénomène tragique. Tout au plus, l'autre est un cas particulier du rapport au monde, mais jamais un critère, encore moins un élément structurant, et, *a fortiori*, jamais le fondement.

¹ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?* - p. 157. Denis Guénoun insiste sur la nécessité, pour le théâtre contemporain, de ne considérer la représentation que comme seconde devant la présentation : « la fiction [du côté de la représentation] s'estompe devant l'être-là des choses sur la scène, et flèche le regard vers ce qui, de ces choses, marque le mode proprement pratique de la monstration. » *Ibid.* Rappelons encore que cet impératif ne concerne pas seulement la scène mais aussi le texte de théâtre.

Néanmoins, le recours fréquent, dans les analyses de Schopenhauer, de Kierkegaard et de Nietzsche, à l'exemple théâtral de la tragédie, doit être interprété comme une ouverture pour la pensée, non point comme une clôture, et entendu comme une invite à explorer la teneur tragique du rapport à l'autre. D'autant que la problématique induite par un tel rapport permet d'envisager la continuité d'être non plus seulement verticalement mais aussi horizontalement. L'Antigone moderne de Kierkegaard, c'est aussi cela, l'infinitude horizontale comme répétition de l'infinitude verticale. A ce titre, le théâtre explore l'horizontalité du rapport (tragique) au monde.¹ Autrement dit : parce qu'il pose la question de la présentation et du rapport (exactement, que présentation et mise en rapport définissent l'acte théâtral), le théâtre est un lieu privilégié pour observer, décrire, et peut-être définir le phénomène tragique.

¹ Une communauté c'est une communauté de foi, c'est à dire qu'elle ne se comprend elle-même qu'en référence à une réalité qu'elle ne contient pas tout en la contenant et avec laquelle elle est aussi en relation de continuité ontologique - c'est celle-ci que nous qualifions de verticale. Chaque *autre* contient ou cette *suraltérité*, ou, du moins, le rapport à l'autre qui en est le signe. La verticalité du rapport apparaît dans son horizontalité. La *suraltérité* étant vécue dans le rapport à l'autre, plus on vit ce rapport horizontal plus on sent combien on participe du rapport de continuité ontologique verticale, combien ce rapport nous constitue, et, par là, combien il est en nous.



Approches esthétiques

le discours esthétique sur le tragique à l'orée du XX^{ème} siècle

1872. *Si ce qui a dévoyé l'ancienne tragédie, c'est l'impulsion dialectique au savoir et à l'optimisme scientifique, on pourrait conclure qu'il existe un éternel combat entre conception théorique et conception tragique du monde et qu'il ne sera pas possible d'espérer une renaissance de la tragédie que du jour où l'esprit scientifique aura atteint ses limites et où, la preuve en étant administrée, sa prétention à une validité universelle sera anéantie.*

Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*

1896. *Ce que je dis compte pour peu de chose ; mais ma présence, l'attitude de mon âme, mon avenir et mon passé, ce qui naîtra de moi, ce qui est mort en moi, une pensée secrète, les astres qui m'approuvent, ma destinée, mille et mille mystères qui m'entourent, et vous entourent, voilà ce qui vous parle en ce moment tragique et voilà ce qui me répond.*

Maurice Maeterlinck, *Le tragique quotidien*

Par de constantes références à la tragédie, Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche nous entraînent donc sur le chemin du théâtre. Démarche d'autant plus justifiée que la question de *l'être-au-monde* est traitée avec particulièrement d'acuité sur les planches. Il importe alors de préciser quelques points d'esthétique théâtrale laissés en suspens par l'analyse philosophique. Si nos développements philosophiques nous ont permis d'envisager ce qu'il en était du discours sur le tragique au cours du XIX^{ème} siècle, le glissement vers une détermination esthétique du tragique va nous offrir de nous approcher davantage encore du XX^{ème} siècle - autrement dit de creuser l'articulation XIX^{ème}/XX^{ème}. Nous rechercherons donc les notions esthétiques susceptibles de compléter notre généalogie de la vision du tragique à l'orée du XX^{ème} siècle.

La philosophie décrit les coordonnées des sentiments attenants à des effets : angoisse, dégoût et joie. L'esthétique s'interroge sur les moyens (*poïétiques*) d'en produire. La question proprement esthétique serait la suivante : comment constituer un système d'effets tragiques ? Et, plus précisément encore : comment produire un effet d'aporie et comment faire sentir une continuité d'être ?

*

La nostalgie de la tragédie

A l'orée du XX^{ème} siècle, le discours esthétique sur la tragédie est empreint de nostalgie : Wagner, Nietzsche (auteur de *La naissance de la tragédie*¹) et Schuré, pour ne prendre que ces trois exemples, s'en réfèrent abondamment au théâtre athénien du siècle de Périclès. Eschyle, Sophocle et Euripide donnent la mesure de ce que doit être la « tragédie » et, par voie de conséquence, de ce que l'on peut entendre par « tragique ». C'est celui-ci, le «tragique », qui désigne le sommet esthétique du drame : la tragédie grecque représentant, selon les mots d'Edouard Schuré, « l'art vivant² » véritable. Dans ce contexte, dire d'un « drame » qu'il est « tragique », c'est avant tout lui reconnaître une valeur de théâtralité. Le terme de « tragique » excède donc quelque peu la stricte acception philosophique - quoique, de Kierkegaard à Schopenhauer, une même propension à survaloriser théâtralement la notion de tragique ait pu être observée.

L'hypothèse esthétique, explicitée notamment par Max Scheler, est la suivante : le phénomène tragique est tout entier contenu dans la forme tragédie telle qu'elle apparaît dans les drames grecs du V^{ème} siècle avant notre ère. Nous y avons déjà eu recours pour introduire notre

¹ Sur les conseils de Jean-Pierre Sarrazac, nous distinguons le jeune Nietzsche, un Nietzsche plus strictement esthète, l'auteur de *La naissance de la tragédie*, du Nietzsche philosophe. Raison pour laquelle nous le faisons figurer à nouveau dans ce chapitre.

² Edouard Schuré, *Le drame musical t. 1.* - p. 80.

problématique. La grande nouveauté ici, ce qui va permettre (notamment à Nietzsche dans le *Gai savoir*) de penser le tragique indépendamment de la tragédie, c'est que le théâtre athénien est envisagé non tant comme modèle que comme exemple de production d'effets tragiques. Derrière le désir de Wagner de composer des « tragédies », il y a cette conviction qu'un tragique contemporain, inspiré du tragique grec, peut être à nouveau constitué sur la scène de théâtre.

*

Le dionysiaque et l'apollinien

En 1915, dans *Le phénomène tragique*, Max Scheler souligne que c'est lorsque « nous voyons une impossibilité eidétique ¹ » que nous participons de la tristesse tragique. L'« impossibilité eidétique » est à entendre ici comme cette sorte d'aporétique existentielle², cette fusion/scission de l'intérieur/extérieur dont nous avons précédemment parlé. Et, continue Max Scheler, la tristesse³ est dite pure car dépourvue de toute douleur. Elle est la conséquence de la compréhension de la fatalité du monde. Elle « comporte de la résignation, de la satisfaction et une certaine espèce de réconciliation avec tout ce qui existe de façon contingente ». Car l'impossibilité eidétique n'est pas forcément perçue négativement. Ce qu'il « ne nous est pas possible de comprendre », mais qui cependant surgit, peut être aussi source d'émerveillement, car, c'est Maeterlinck qui conclut ainsi son essai sur le tragique quotidien : « il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos propres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence ⁴ ». Le tragique apparaît, poursuit Max Scheler, dès

¹ Max Scheler, *op. cit.* - p. 119.

² Même remarque que précédemment : nous définirons le terme « existentiel » dans la section *Le dessous existentiel de l'existentiel*.

³ La tristesse pure serait une autre forme de sentiment provoquée par le phénomène tragique, une combinaison de joie et d'angoisse. Si nous n'avons cependant pas retenu ce terme, c'est qu'il nous a semblé trop léger pour bien décrire l'ampleur et la profondeur du sentiment tragique.

⁴ Maeterlinck, *op. cit.* - p. 110.

lors que notre regard embrasse dans un unique mouvement la « causalité des choses » et les « conséquences immanentes des valeurs¹ ». On retrouve ici la conjonction aporétique, le *et* du « être *et* ne pas être » d'Hamlet, le *à la fois* d'Antigone : la loi de la Cité / la loi des dieux. Mais, on se situe maintenant du côté du spectateur : comment percevoir *à la fois* la « causalité des choses » et les « conséquences immanentes des valeurs » ? Et, cette question nous renvoie du côté du poète : comment faire pour que soient perceptibles *à la fois* la « causalité des choses » et les « conséquences immanentes des valeurs » ?²

C'est Nietzsche qui a donné l'exemple le plus clair de cette conjonction aporétique³. Pour lui, il y va, dans la tragédie grecque, de la cohabitation de l'« apollinien » et du « dionysiaque ». Le rythme tragique naît des à-coups que ne manquent pas de provoquer la confrontation des deux tendances, l'une visant à « apporter la paix aux individus en traçant entre eux des lignes de démarcation que par la suite, en raison de ses exigences relatives à la connaissance de soi et à la mesure, [seront rappelées] sans cesse comme les lois du monde les plus sacrées », l'autre à affirmer « la nécessité du sacrilège imposée à l'individu qui s'efforce d'atteindre au titanesque », c'est-à-dire à chercher « le plaisir éternel de l'existence⁴ » non dans les phénomènes mais derrière eux. C'est le rêve (comme vision des formes) contre l'ivresse (comme production de formes par le rythme), la mesure contre la démesure, le beau préluant au sublime, l'individuation contredisant la fusion, la conscience

¹ Max Scheler, *Le phénomène du tragique* à la suite de *Mort et survie*. - p. 123.

² D'où encore, la nécessité d'une approche phénoménologique, car, pour regarder l'irregardable, il est nécessaire d'en faire un « phénomène ». Seulement, le « phénomène » lui-même ne dit rien des forces qui l'animent, car elles se cachent derrière lui, et c'est cela qu'il faut apprendre à regarder. La « causalité des choses » est le masque qui révèle les « conséquences immanentes des valeurs ». On voit en outre ici s'établir un rapport entre posture phénoménologique et attitude tragique. Nous avons envisagé cette possibilité dans notre mémoire de Maîtrise de philosophie : *De l'Instant au « Présent Vivant »*. *Essai pour une lecture husserlienne du saut existentiel kierkegaardien*. - pp. 69-72.

³ Outre une similitude de préoccupation entre le discours esthétique et le discours phénoménologique, ils participent tous les deux d'une même démarche : que Schuré parle de « phénomène tragique » par exemple, ou Scheler « d'impossibilité eidétique », est loin d'être le fait du hasard - il s'agit toujours de faire paraître la part d'intentionnalité qui nous échappe. De même, Georg Simmel voit dans la condition tragique de la culture une façon de résoudre l'équation sujet/objet.

⁴ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*. - pp. 68, 101.

révélant l'inconscient (collectif), la culture avant et après le chaos, le jour et la nuit, la concentration et l'expansion, la forme et la force, l'arrêt et le jaillissement, la surface et la profondeur, le travail et la fête, la culture et la barbarie, la sagesse et la folie, la guérison et la maladie, l'identité et le masque, la divinité *visible* et la divinité cachée, *invisible*.

La concaténation des actes, plus que leur simple enchaînement, obéit à une double nécessité : celle du visible d'une part, et celle de l'invisible d'autre part. Nietzsche reprend ici la problématique aristotélicienne de la *co-présence* de la puissance et de l'acte. La péripétie, sur laquelle Aristote ne cesse d'insister, est ce débordement de la puissance sur l'acte, cet instant où l'informe subvertit la forme, où le tout prime sur la sérialité - cette explosion du désordre au sein de l'ordre étant à la fois le cadre et la tendance du tragique : l'ordre comme condition d'apparition du désordre. Néanmoins Nietzsche diffère quelque peu de la *Poétique* en ce qu'il propose de penser le chaos sans ordre préalable. « Pour de brefs instants, nous sommes réellement l'être originel lui-même, nous ressentons son incoercible désir, et son plaisir d'exister ¹», écrit Nietzsche, dans la *Naissance de la tragédie*. C'est à dire, pour de brefs instants, le dionysiaque l'emporte sur l'apollinien. Schuré l'a bien vu lorsqu'il écrit : « Apollon personnifie le rêve et la contemplation sereine. Dionysos magnifie l'ivresse et l'enthousiasme. L'histoire de leurs luttes et de leurs réconciliations est l'histoire intime de l'art grec et la tragédie exprime la fleur de leur *compénétration*. ² » La tension tragique est produite par la *compénétration* du dionysiaque dans l'apollinien, de l'apollinien dans le dionysiaque, d'Eros (l'Amour, le pouvoir de réunir) et d'Antéros (le Conflit, le pouvoir de diviser).

*

¹ *Ibid.* - p. 101.

² Edouard Schuré, *Le théâtre initiateur, La genèse de la tragédie, Le drame d'Eleusis* - p. 171. C'est nous qui soulignons.

Le mythe d'Eleusis

La vision tragique participe d'une pensée cosmogonique. Si le mythe tragique se situe au delà du mythe du chaos c'est en ceci qu'il sort le « chaos » de lui-même et le somme d'apparaître sur la scène. A la différence du héros épique, le héros tragique sait, et c'est peut-être cela seulement qu'il sait, qu'il est dans un monde d'après le chaos, un univers où la *puissance* se réalise en *actes*. Sur cette question, Schuré reproche à Nietzsche de ne pas avoir percé « les profondes arcanes du mystère d'Eleusis ¹ ». La critique ne date pas d'hier, car, dès 1886, on pouvait lire : « La tragédie est née virtuellement du moment qu'on faisait entrer l'homme d'Apollon dans la région des mystères éleusiniens et dionysiaques. ² » Qu'est-ce à dire ? C'est qu'il n'y va pas tant d'un reproche à l'encontre de Nietzsche que d'une relecture de la *Naissance de la tragédie* : Edouard Schuré refuse de ne considérer l'apollinien et le dionysiaque que comme de pures forces ; pour lui, il importe de distinguer entre, d'une part, les facultés humaines que les *forces* (apolliniennes et dionysiaques) réveillent, et qui, par là, révèlent ces facultés, et, d'autre part, le *substrat mythique* depuis lequel ces mêmes forces surgissent : « les phénomènes du *rêve* et de *l'ivresse* qui inspirent ces dieux [Apollon et Dionysos] ne sont que les contrecoups physiques *de phénomènes psychiques et métaphysiques* qui se passent dans le monde invisible, dans le monde des causes éternelles ³ ». L'effet tragique est d'autant plus violent que le spectateur sent « l'en deçà et l'au-delà de la vie, ce qu'elle a été avant et ce qu'elle devient après ». Il faut du mythe : le drame mystique et divin d'Eleusis est le complément nécessaire à la tragédie attique. Le mythe d'Eleusis est « symboliquement l'histoire de l'Âme humaine, fille du Ciel et de la Lumière incréée, descendue sur la Terre sous la figure de Perséphone, entraînée par Pluton dans les ténèbres de la matière, mais destinée à remonter dans sa patrie divine et à y retrouver son époux céleste Dionysos ⁴ » ; et ce mythe est aussi le substrat (religieux) qui assure la

¹ Edouard Schuré, *op. cit.* - p. 171.

² Edouard Schuré, *Le drame musical t. 1.* - p. 59.

³ Edouard Schuré, *Le théâtre initiateur...* - p. 172.

⁴ *Ibid.* - p. 175.

continuité d'être sans laquelle la tragédie ne pourrait se donner à entendre. Pas de « compénétration » sans mythe.

Par là, Schuré met l'accent sur ce qui constitue le matériau implicite de tout phénomène tragique. Il s'agit, pour bien comprendre la tragédie, de n'oublier ni les mythes fondateurs, à l'intérieur desquels elle a trouvé à s'inscrire, ni le champ métaphysique que ces mêmes mythes ont permis de constituer. Insister sur le fait que le sens profond de la tragédie et « son esthétique émouvante ¹ » dépendent étroitement, en qualité comme en intensité, de la compréhension profonde du mythe d'Eleusis, c'est rappeler que la mécanique tragique est fonctionnellement liée au mythe.

Le mythe tient à la fois du religieux, du discours sur l'origine et du récit². Mais, si l'on définit le mythe par ces trois critères (religieux, origine, récit), force est de constater qu'aujourd'hui, le mythe n'a plus, pour nous, l'importance qu'il avait dans la Grèce antique... De là, s'il n'y a plus de substrat mythique apparent, qu'en est-il alors du phénomène tragique ?

*

Le tragique quotidien

A propos d'Eschyle et de Sophocle, l'auteur du *Tragique quotidien*, Maeterlinck demande : « n'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ? ³ » Certes, ce tragique-là, de même qu'il participe d'une survalorisation esthétique de la forme tragédie⁴, est tout proche de celui avancé par Nietzsche, et, à sa suite, par Schuré. Mais Maeterlinck y ajoute néanmoins une remarque de taille : « il y

¹ *Ibid.* - p. 175.

² Cette définition du mythe nous la déduisons de l'admirable travail mené par Christophe Carlier et Nathalie Gritton-Rotterdam, in *Des mythes aux mythologies*.

³ Maurice Maeterlinck, *op. cit.* - p. 102.

⁴ Survalorisation car la forme tragédie est un peu rapidement décrite comme le parangon de la théâtralité. Cf. le début de ce chapitre.

a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. » Si ce « tragique quotidien » (dont on trouve des exemples non seulement dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck mais aussi dans celles d'Ibsen et de Strindberg) est plus adéquat à rendre compte du mystère que constitue notre « être véritable », c'est que notre « mystère d'Eleusis » ne consiste plus ni en un mythe fondateur, ni en un récit prophétique, mais se joue tout entier dans « l'existence d'une âme en elle-même », dans le micro-récit qu'elle se fait d'elle-même à elle-même, et d'elle-même au spectateur, dans le cheminement décrit par « les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté, de son Dieu ». Il s'agit certes, toujours, de « faire voir ce qu'il y a d'étonnant [et de terrible] dans le simple fait de vivre ¹ », mais ce depuis l'intérieur d'une psyché. Or, l'implicite tragique de cette psyché, c'est, non plus le mythe d'Eleusis, mais le quotidien.

Le *μυθος* (*mythos*) signifie en grec à la fois parole, récit et fable (intrigue, histoire). C'est ce troisième sens, celui d'intrigue, que privilégie Aristote. Le *μυθος* (*mythos*) tragique, nous dit-il, est *μιμῆσις* (*mimesis*) de l'action, imitation de la *πραξις* (*praxis*) : « La plus importante des six composantes [de la tragédie] est l'agencement des actes accomplis, car la tragédie est imitation non pas d'êtres humains mais d'action, d'existence. » (*Poétique* VI) L'imitation tragique porte non pas sur des êtres humains, ni sur leur qualité mais sur l'action car, « c'est au *mythos* qu'il incombe de révéler les traits formels de la *praxis*, à même une action² ». C'est par le *mythos* que la *mimesis* tragique est proprement compréhension de ce qui vaut d'être appris, non pas concernant telle action singulière, mais concernant l'action comme telle, à travers les actions singulières.

De ce point de vue, le tragique quotidien participe davantage d'un rééquilibrage de la *πραξις* (*praxis*) que d'une éviction pure et simple du mythe

¹ Maurice Maeterlinck, *op. cit.* - p. 101.

² Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes.* - p. 41.

dans la fable tragique. La préoccupation de Maeterlinck répond plutôt à la conviction, qui est aussi celle de Schopenhauer, que le tragique moderne se joue dans la vie, entendue comme la vie de tous les jours ; celui-ci ne tire plus sa « vraisemblance » du mystère d'Eleusis ; son substrat eidétique, le lieu de son surgissement et de sa constitution, c'est, à présent, le quotidien¹.

Un quotidien qui n'a toutefois pas forcément à voir avec la quotidienneté «réelle». La problématique n'est pas, quant au tragique, celle d'un retour à plus de réalisme². Et Maeterlinck de poursuivre : « le dialogue indispensable ne répond pas du tout à la réalité ³ ». Une vue qui répond aussi à celle de Schuré : « On aurait pu croire a priori que le drame est né d'une imitation de la vie réelle. Il n'en est rien. Le plus puissant des arts est né de la soif d'un Dieu et du désir de l'homme de remonter à sa source. Ce n'est qu'après avoir vu son Dieu que l'homme a ri de son déchet, c'est à dire de lui-même. ⁴ » Ce qui est en jeu tient davantage de la « vraisemblance », telle qu'Aristote l'entendait dans *La Poétique*, que de la véracité. Si le tragique, pour toucher à son but (c'est à dire pour produire adéquatement ses effets), doit participer du quotidien (de même que le tragique grec devait participer du mythe d'Eleusis), ce n'est pas pour mieux peindre le réel. Considéré comme bien plus symboliste que naturaliste, l'auteur d'*Intérieur* n'en cite pas moins abondamment en exemple *Solness le constructeur* dans *Le tragique quotidien* - et il serait difficile de déterminer si l'œuvre dramatique d'Ibsen participe prioritairement de l'un ou l'autre pôle.

Maison de poupée (Ibsen), par exemple, présente au plus au degré les signes du drame bourgeois et possède aussi les traits apparents d'une pièce militante. Du premier point, on induit une présence évidente, criante, du « quotidien » : un spectacle bourgeois pour le bourgeois. Le second, en ce qu'il pose la structure formelle du combat comme seul schème dramatique

¹ On n'est pas loin encore d'Aristote qui défend l'usage du mètre iambique, le plus proche du « dialogue ordinaire que nous avons les uns avec les autres ». - *La Poétique* : IV.

² Par exemple, nous le verrons, le drame beckettien s'ancre dans une quotidienneté qui n'est pas réaliste.

³ Maurice Maeterlinck, *op. cit.* - p. 107.

⁴ Edouard Schuré, *op. cit.* - p. 179.

possible, introduit au mythe. Mais, dans un cas, comme dans l'autre, il y va d'un détour. Car, il est bien évident que l'œuvre n'est ni un drame bourgeois ni une pièce militante. Néanmoins, le fait qu'elle puisse s'en donner l'air n'est pas à négliger. C'est qu'Ibsen subvertit la forme dramatique ; par l'intermédiaire de cette dernière, il introduit à des valeurs qui lui sont *a priori* étrangères : l'extrême similitude de situation entre les personnages et leur public rend effrayant le surgissement du mythe - ce mythe que la fausse dimension militante du drame paressait avoir évacuée. La présence, dans la mise en scène de Déborah Warner¹, d'un espace vide au centre de la maison - sans doute une cour intérieure, renforce cette idée d'une inscription des forces invisibles au cœur du « quotidien » le plus banal. La transcription scénique de l'aporie tragique redouble l'aporie : elle entraîne à une ouverture insoupçonnée qui elle-même introduit à un enfermement de second ordre - c'est à dire à une impasse plus terrible encore que la première, une impasse qui n'est absolument plus apparente : *une aporie de sens*.

*

La rupture ontologique et le mystère tragique

L'aporie de sens était constituée, dans la tragédie grecque, par un certain rapport entre l'en-haut (les dieux) et l'en-bas (les hommes) rapport de continuité comme l'attestent les mythes d'Eleusis et d'Orphée. Ces mythes avaient pour fonction poétique de problématiser, d'interroger, un tel rapport entre l'en-haut et l'en-bas - mais jamais, comme nous l'avons déjà dit, de le remettre en cause. Inversement, la production d'effets tragiques à partir de la distinction entre l'en-haut et l'en-bas n'était opératoire que tant qu'elle avait pour cadre les mystères d'Eleusis - autrement dit : la distinction entre l'en-haut et l'en-bas n'a, eu égard à la tragédie grecque, de sens que dans la mesure où elle s'inscrit dans une métaphysique de la continuité d'être (entre

¹ A l'Odéon Théâtre de l'Europe, à Paris, du 1^{er} avril au 11 mai 1997. La scénographie était de Hildegard Bechtler.

l'en-haut et l'en-bas justement), dans la mesure où elle en appelle à une mythologie de la transmigration des âmes.

Or, il n'en est rien aujourd'hui. Et, s'il fallait expliciter quelque peu le sentiment d'un Wagner, d'un Maeterlinck, d'un Nietzsche ou d'un Schuré sur ce point, il faudrait parler de « rupture ontologique¹ ». Rappelons qu'au tournant du siècle passé, la tendance à tout objectiver est particulièrement exacerbée. Durkheim par exemple, père incontesté de la sociologie, propose, en 1895, « d'étudier les faits sociaux comme des choses² ». C'est contre cette tendance-là que Wagner, Nietzsche, Schuré, et Maeterlinck s'attachent à proposer des alternatives. Wagner écrivait par exemple : « Le besoin le plus urgent et le plus fort de l'homme parfait, artiste, est de se communiquer par soi-même dans toute la plénitude de sa nature à la communauté toute entière et il n'y arrive que dans le drame.³ » Le drame, entendu comme participant du tragique, est, si l'on en croit Schuré, une alternative prioritaire. Car, et c'est Nietzsche qui poursuit, l'objectivation des choses et des êtres conduit à faire l'impasse sur la part de mystère inhérente à toute existence - et sans mystère pas de tragique.⁴

*

¹ Ce terme, nous l'empruntons à Edmond Husserl, lequel l'employa abondamment lors de la conférence qu'il prononça le 7 mai 1935 au *Kulturbund* de Vienne, sur « La crise de l'humanité européenne et la philosophie ». Cf. Husserl, *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Selon le phénoménologue, la révolution copernicienne eut pour conséquence de conduire au primat du positivisme sur toute autre forme de pensée : un sujet (le plus souvent scientifique) observe un objet sans plus tenir compte des liens qui l'unissent à lui, et son regard n'est plus alors relation, il oublie l'intention (« l'intentionnalité ») qui dirige et oriente toute observation. Le terme de « rupture ontologique » est à comprendre en ce sens : il y a rupture d'être entre celui qui regarde et ce qui, ou celui qui, est regardé. Cette rupture régit autant le rapport de l'homme à l'homme, que le rapport du chercheur à son objet, ou que le rapport entre l'en-haut et l'en-bas dont il était question dans le *Cratyle*. Et il existe, comme nous l'avons noté dans *Parenthèse sur la possibilité d'un tragique chrétien*, une interdépendance entre les relations verticales et les relations horizontales - la négation de l'une implique la négation de l'autre, et vice versa.

² On se reportera au chapitre II, *Règles relatives à l'observation des faits sociaux*, in Emile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*. - p. 108.

³ Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* in *Œuvres en prose III*. - p. 226.

⁴ Nietzsche, *op. cit.* - p. 103.

Le dialogue secondaire

La forme « tragique quotidien » se donne, avant toute autre chose, comme une alternative à la rupture ontologique. Car, en voulant évincer la part de mystère de notre existence, nous n'avons fait qu'en réduire la part représentable - c'est d'ailleurs le refus du mystère tragique qui produit cette fatalité dont la tradition a tant parlé. Dès lors, il ne faut plus chercher du côté des grands rois (Lear), des grands jaloux (Othello), et des grandes aventures (la tragédie des Atrides, la saga des *Henry*). « Il ne s'agit plus d'un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais de l'existence elle-même. Il est mille et mille lois plus puissantes et plus vénérables que les lois des passions ; mais ces lois lentes, discrètes et silencieuses, comme tout ce qui est doué d'une force irrésistible, ne s'aperçoivent et ne s'entendent que dans le demi-jour et le recueillement des heures tranquilles de la vie. ¹» Il s'agit de rechercher « une vérité plus profonde » et « plus voisine de l'âme invisible ²». Maeterlinck ajoute que cette vérité plus profonde apparaît non dans les actes mais dans les paroles - premier sens de *μυθος* (*mythos*) - et qu'il est une parole particulière la désignant en creux : le *dialogue secondaire*. « A côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. ³»

Le quotidien est manifeste dans un autre dialogue, premier celui-là, sous lequel perce le dialogue secondaire. « Ce que je dis compte pour peu de chose ; mais ma présence, l'attitude de mon âme, mon avenir et mon passé, ce qui naîtra de moi, ce qui est mort en moi, une pensée secrète, les astres qui m'approuvent, ma destinée, mille et mille mystères qui m'entourent, et vous entourent, voilà ce qui vous parle en ce moment tragique et voilà ce qui

¹ Maeterlinck, *Le tragique quotidien*. - p. 106.

² *Ibid.* - p. 107.

³ *Ibid.* - p. 107.

me répond. ¹» Fonctionnellement, le dialogue secondaire pourrait être appelé le *mythe* du dialogue primaire.

Si rien ne sert de représenter de grands rois ou de grandes aventures, c'est que ceux-ci ne nous entraîneraient qu'à davantage d'objectivation. Ce qu'il faut, au contraire, c'est mettre en déficit la représentation, afin que le spectateur sente une proximité, une familiarité ontique avec ce qui a lieu sur la scène. « Il y a un axe vertical qui doit nous traverser et qui nous relie avec le centre de la Terre et par ce trait se dresse une verticale au-dessus de nos têtes qui nous dépasse à l'infini, après quoi il n'y a plus qu'à s'ouvrir horizontalement pour communiquer avec les autres et le monde. ²» Cette vue que nous rapporte Claude Régy ne va pas sans rappeler celle développée par Maeterlinck. Le tragique quotidien permet une familiarité ontique horizontale, il pose d'emblée (ou rappelle et convient du bien fondé de ce rappel) une proximité d'être entre les participants à l'acte théâtral. Dans ce contexte, l'aporie de sens accède à une certaine visibilité (on ressent l'effet d'aporie) du fait de la superposition des dialogues primaire et secondaire. Le premier en appelle à l'horizontalité du rapport avec les autres, le second à la verticalité du rapport à l'Autre. Et la réunion des deux constitue une compossibilité terrible.

Le quotidien est, pour Maeterlinck, le moyen *poétique* de rétablir une continuité d'être sans laquelle il ne saurait être question de tragique - *poétique* car, certes, il s'agit pas de donner à voir le quotidien, mais surtout parce qu'il importe de donner à sentir la surface de la scène (et le dialogue primaire) comme n'étant que le quotidien, et de donner à percevoir, sous celui-ci, les « autres forces qui lui sont encore invisibles ». « Il arrive à tout homme dans la vie quotidienne d'avoir à dénouer par des paroles une situation très grave. Est-ce toujours d'ordinaire ce que vous dites ou ce qu'on répond qui importe le plus ? Est-ce que d'autres forces, d'autres

¹ *Ibid.* - p. 108.

² Claude Régy, *L'ordre des morts.* - p. 97.

paroles qu'on n'entend pas ne sont pas mises en jeu qui déterminent l'événement ? ¹»

Le spectateur contemporain parcourt un chemin inverse à celui du spectateur de la tragédie grecque. Pour le second (le spectateur de la tragédie grecque), c'est l'enjeu de sa vie de Citoyen que la tragédie le somme pressentir dans le mythe d'Eleusis, qu'elle tient pour acquis. Pour le premier (le spectateur contemporain), c'est la part obscure, inconsciente, et à ce titre mythique, que le phénomène tragique, dès lors qu'il surgit dans le drame contemporain, l'incite à pressentir sous la surface quotidienne de sa vie. Le *μυθος* (à la fois parole, fable et mythe) n'est plus aujourd'hui la *μιμησης* (*mimesis*) de la *πραξις* (*praxis*), c'est au contraire à la *praxis* qu'il incombe de faire ressortir le *mythe*.

Le tragique ne se joue pas, en dernier recours, dans le quotidien, mais à l'intérieur d'une âme prise dans le quotidien. Et la distinction est de taille. Georg Simmel offre là-dessus un point de vue à la fois esthétique et sociologique des plus éclairants. Il écrit, en 1911 : « Aucune âme n'est jamais exclusivement ce qu'elle est dans l'instant, elle est davantage, il y a, préformé en elle, un stade plus élevé et plus achevé, irréel et cependant de quelque manière, présent ² ». Parlant de la tragédie de la culture, il poursuit : « Nous qualifions de fatalité tragique ceci, à savoir : que les forces d'anéantissement dirigées contre une essence jaillissent précisément des couches les plus profondes de cette essence même ; qu'avec sa destruction un destin s'accomplisse ayant son origine en elle-même et représente en quelque sorte le développement logique de la structure qui a justement permis à cette essence de construire sa propre positivité. ³ » La tragédie de la culture - synonyme ici de tragique du quotidien - est en ce sens que le rôle dévolu au dramaturge tragique est de rendre visible une impossibilité diffuse : celle de vivre dans le quotidien. La dichotomie en haut/en bas est

¹ Maeterlinck, *op. cit.* - p. 108.

² Georg Simmel, *La tragédie de la culture.* - p. 180.

³ Georg Simmel, *op. cit.* - p. 211.

comme déplacée. Il est question maintenant du rapport entre l'intérieur (l'âme) et l'extérieur (le quotidien) ; la qualité du rapport intérieur/extérieur est équivalente, quoique décentrée, à celle du rapport entre en haut et en bas dans le mythe de la transmigration des âmes.

Maeterlinck défend l'idée d'une individuation collective : c'est dans une psyché que tout se joue, et le lien d'être doit s'établir d'une psyché à une autre. A ce titre, le procédé serait davantage apollinien. Là-dessus, Nietzsche semble quelque peu s'opposer à Maeterlinck : il reproche en effet à Euripide d'avoir fait entrer sur la scène le quotidien (celui de *l'homme ordinaire*), et, par là, d'avoir réduit la part de mythe dans la tragédie. Néanmoins, ce que cherche Maeterlinck, ce n'est pas à éradiquer le mythe, mais plutôt à faire le deuil des mythologies apparentes – les grands rois ne sont plus, pour nous, que des légendes. Ce que revendique Maeterlinck, c'est la possibilité d'un surgissement du mythe depuis la trame du quotidien : le *tragique quotidien* est le nom qu'il donne au procédé qui doit permettre un tel surgissement. Et, finalement, Nietzsche n'est pas loin d'avoir les mêmes préoccupations. Pour lui aussi, il s'agit d'en appeler à une *re-mythification* du quotidien pour et par les hommes du quotidien. Nous pouvons, en effet, voir dans l'expression utilisée par Nietzsche au paragraphe 14 de *La Naissance de la tragédie* - «gens sans trop d'esprit» (« *Verstand*¹ »), un équivalent d'hommes du quotidien.

*

¹ *Verstand* désigne la perspicacité, le bon sens, la capacité de jugement dans la vie de *tous les jours*. Nietzsche, *op. cit.* - p. 87. Paul Ricoeur traduit par « homme ordinaire ». Cf. Paul Ricoeur, *op. cit.* - p. 373.

Le chœur

Le chœur ne peut se comprendre que comme la cause originelle de la tragédie et du tragique en général.

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*

Dès *La naissance de la tragédie*, Nietzsche reconnaissant qu'il n'existe plus de mythe assurant la continuité d'être, propose un tragique qui serait l'inséparabilité du haut et du bas, du vrai et du faux, du bien et du mal, car il n'accepte la dichotomie que pour mieux la refuser en tant qu'antinomie ; il accepte la dichotomie parce qu'elle est opératoire, il rejette l'antinomie parce qu'elle est phénoménalement un leurre : tragique serait le mélange infini à jamais tissé, indéfectible.¹ La forme poétique qu'il invoque pour, tout à la fois, accepter la dichotomie en-haut / en-bas et refuser l'antinomie qu'on lui associe, c'est le chœur. Le chœur est le lieu de la réconciliation tragique. « En entrant nous-mêmes dans le *chœur* tragique, nous passons de l'illusion dionysiaque à l'extase spécifique de la sagesse tragique ; alors le mythe est parmi nous ; c'est nous qui nous effrayons et nous lamentons, par la grâce de notre propre mise en scène ; l'homme ordinaire ne connaît que la peur et cette sorte de sympathie honteuse que suscite le spectacle de l'infortune ; en devenant choreute, cet homme accède à une sphère de sentiments que l'on peut dire symboliques et mythiques, par égard pour le type de paroles auquel ils sont proportionnés.² » Le chœur est un moyen de faire participer l'assistance à la joie tragique. Il lui incombe « la responsabilité principale de l'effet³ » tragique.

Comme le tragique quotidien, le chœur est le lieu d'un croisement de forces, l'espace où sentir une aporie de sens. On perçoit cela car le chœur est, comme le quotidien encore, la preuve à lui-même d'une continuité entre les êtres - une continuité qui, dès l'instant où elle est saisie comme telle, est

¹ Sur cette question voir le Chapitre 8, *La joie tragique* in Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*.

² Paul Ricoeur, *op. cit.* - p. 373.

³ Nietzsche, *op. cit.* - p. 89.

débordée par la démesure révélée sur la scène et réveillée dans le chœur.

On comprend mieux pourquoi bon nombre de tragédies grecques s'achèvent dans l'apaisement et l'accomplissement¹. Car, ce n'est pas tant par désaffection mais par acceptation de la conjonction aporétique. « Heureux de savoir que nos peines ne finiront jamais, nous le sommes parce que nous acquérons ainsi la certitude que le *réquisitoire* humain est toujours possible ; nous serons toujours prêts à revendiquer notre bien supérieur le jour où on nous poserait la question : *Et toi, homme, qui es-tu ?*² ». Et Nietzsche de répondre dans *La Naissance de la tragédie* : « Ni animal pensant, ni animal souffrant, mais animal tragique, voilà ce que je suis et ce que je veux être toujours.³ » En ceci consiste le « tout est bien », cette conclusion du déroulement tragique, qui n'en est pas la fin. Car le salut tragique, cette réconciliation du « héros » avec le mystère de son existence, n'est pas situé hors du tragique mais dans le tragique. Tel est ce que nous dit le chœur des vieillards dans *Agamemnon* : il faut « souffrir pour comprendre ». Il faut faire l'expérience de « l'intentionnalité » pour saisir combien celle-ci est à la fois *nôtre* et *autre*. C'est là le tribut à verser pour atteindre à la réconciliation de l'être.

Ce qui permet à Nietzsche d'ajouter que, par le truchement du chœur, la terreur et la pitié⁴ changent de contenu. La première (φοβος) devient surprise devant le mystère tragique, la seconde (Ελεος) regard miséricordieux de celui qui abandonne l'accusation pour l'acceptation. Telle est la délivrance par le tragique : « une transposition esthétique de la crainte et de la pitié par la vertu du mythe tragique devenu poésie et par la grâce d'une extase de

¹ *L'Electre* de Sophocle en est un exemple emblématique. La tragédie s'achève sur ces vers [1508-1510] : « Ô semence d'Atrée qui as beaucoup souffert / à grand-peine tu en es venue à la liberté, / t'étant accomplie dans l'élan d'aujourd'hui. » Et, en grec, le tout dernier mot du texte, c'est « τελειοθην », « *teleiothén* », « accomplie ».

² Clément Rosset, *La philosophie tragique*. - p. 91.

³ Nietzsche, *La naissance de la tragédie*. - p. 52.

⁴ Si Nietzsche déplace le contenu de la terreur et de la pitié vers la joie, rappelons que Kierkegaard, qui, quant à lui, parle de commisération, privilégie l'angoisse, et Schopenhauer, plus rapidement cette fois, le dégoût.

spectacle.¹ » On en revient ainsi au « tout est bien », à la joie tragique, cette « joie de nous confondre avec un cosmos qui a ses lois antinomiques mais qui, par le pouvoir de la poésie, entend lui-même la musique de sa propre gravitation ²».

*

La musique, métaphore de la présentation

Le dionysiaque (et le plaisir originel qu'il ressent jusque dans la douleur) est la matrice commune de la musique et du mythe tragique.

Nietzsche, *Naissance de la tragédie*

« Je crois qu'on travaille avec la volonté de rendre compte de toute la masse de désespoir contenue dans le simple fait de vivre, mais aussi dans le fait de vivre justement dans l'humanité et les sociétés d'aujourd'hui ³», écrit Claude Régy, en écho au *Tragique quotidien* de Maeterlinck. A un siècle de distance, la préoccupation est la même : révéler l'aporie, provoquer le surgissement de l'impossibilité eidétique, c'est-à-dire, non pas décrire des états d'âme, mais rendre compte des « efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté ⁴».

Cette préoccupation, on la retrouve, différemment, chez Wagner, Nietzsche et Schuré. Eux ne parlent pas de dialogue mais de musique, de musique et de silence. C'est donc bien de la même question qu'il s'agit car cette musique-là ne parle pas de l'âme ni de l'être, ne raconte pas leurs péripéties dans la procession de la nature, elle est l'être même, et non sa première reproduction. Cette musicalité latente, Nietzsche soutient qu'elle n'est pas un symbole, mais la chose même, c'est à dire les états instables de la volonté (elle-même formée d'une pluralité de pulsions continuellement en voie de

¹ Paul Ricoeur, *op. cit.* - p. 373.

² André Bonnard, *La Tragédie de l'homme* - p. 28.

³ Claude Régy, *op. cit.* - p. 97.

⁴ Maeterlinck, *op. cit.* - p. 107.

concordance et de discordance, ou, si l'on préfère, formée de différences de forces en situation d'équilibre et de déséquilibre, donc de plaisir et de déplaisir s'échangeant constamment). Symboliser pour la musique ce n'est pas renvoyer à un fond dynamique dont nous aurions la clef, vers lequel d'ailleurs on ne peut pas remonter, mais c'est suggérer, agir sur les sens, les muscles, les images, les pensées. La musique de l'être est symbolisation originaire. Cette symbolisation musicale primordiale n'est autre que le travail de l'imagination productive, de la force plastique formatrice qui plonge dans le rythme pur, c'est à dire sans image et sans forme. D'où il suit que la musique peut être lue comme une métaphore de la présentation pure, comme un moyen de livrer sans plus d'intermédiaire ce que délivre sous le dialogue primaire le dialogue secondaire, à savoir la part de mystère inhérente à tout existant humain.

Il y a sur ce point, entre Wagner et Maeterlinck, tous deux théoriciens et tous deux praticiens du théâtre, une différence : le premier (Wagner) s'attache à faire entendre cette musique de l'âme par excès d'effets - « la synthèse des arts », alors que le second (Maeterlinck) invite à ce que soient développés sur le plateau un déficit d'effets. L'un et l'autre privilégient le sublime sur le beau, la mise à mal de l'entendement et la recherche du mouvement sur la représentation et l'action, mais l'un veut atteindre à cela par l'extase et la lumière, alors que l'autre le recherche dans l'hypnose et la pénombre.

Nous tenons là les deux pôles limites du système d'effets tragiques. D'un côté la limite du spectaculaire, de l'autre, celle de l'immobilité. D'un côté le risque que les effets prennent le dessus sur leur propre caractère tragique, de l'autre, le risque de voir le tragique prendre le pas sur les formes (en mouvement) de son apparition. Dans un cas, le danger consiste en un débordement du théâtre et en une disparition du tragique, dans l'autre, le danger consiste en une aspiration du théâtre par le tragique - et donc en une disparition du second dès lors que le premier était son cadre d'apparition.

Autrement dit, pour que soit perceptible aussi bien la musique primordiale que la teneur du dialogue secondaire, il est nécessaire que soit présent aussi l'autre versant : il faut un rapport entre « causalité des choses » et «conséquences immanentes des valeurs», ou, dans un autre registre, entre dionysiaque et apollinien. La musique comme métaphore de la présentation de l'imprésentable de l'être n'a de pertinence qu'en tant qu'elle est productrice de dysharmonie, de dissonance.

*

La dissonance productrice d'effets tragiques

Le plaisir qu'engendre le mythe tragique a la même provenance que cette impression de plaisir que provoque, en musique, la dissonance.

Cet appui que nous venons de prendre sur le rapport de la musique à la dissonance, ne faciliterait-il pas de manière décisive l'accès à ce difficile problème de l'effet tragique ?

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*

La dissonance tragique, on l'entend par exemple lorsque de terribles forces surgissent d'un quotidien en apparence immobile ; ou, lorsque dans le fracas d'un opéra wagnérien, la mimétique musicale est soudain mise à mal par un silence. Mais on peut la supposer présente aussi chez Kierkegaard dans la mise en rapport du fini et de l'infini, chez Schopenhauer dans la scission entre la vie et la conscience, chez Nietzsche (philosophe) dans la contradiction entre la nécessité des *cas fixes* (l'être) et le mouvement du *Retour* (le devenir)... La dissonance retentit lorsqu'à un élément de stabilité se joint un élément d'instabilité, lorsqu'à une tendance à l'ordre se mêle une tendance au désordre. La dissonance, c'est la révélation entendue, c'est à dire sentie dans la chair, d'une déchirure de l'être.

Plus tard, en 1961, Clément Rosset parlera du temps dramatique et du temps tragique, le second étant l'exact opposé du premier : dans *Œdipe-roi*,

«le temps tragique commence au moment où le serviteur révèle à Œdipe sa naissance et s'achève au moment où Thèbes est plongée tout entière dans les maux de la peste, au moment où le rideau se lève¹». Le mécanisme tragique se déroule « dans un temps inversé », inversé par rapport au déroulement *normal* du temps. Il y a dissonance alors parce que l'accord qui se fait entendre comprend la double temporalité : celle du déroulement dramatique du temps, et celle de son déroulement tragique. Et, cet accord-là n'est pas harmonieux, les notes qui le composent n'appartiennent pas toutes à la même harmonique.

Nous parlions en introduction, à propos de la tragédie grecque, d'ambiguïté tragique. De même ici, on entend de la dissonance parce que le tragique n'est pas univoque. Si le héros s'égare si souvent (s'il est dans l'équivoque) c'est pour cette raison que le phénomène est toujours habité par une pluralité de forces. Quelle que soit la formule de la *compénétration* - *en puissance et en acte, causalité des choses et conséquences immanentes des valeurs*, dionysiaque et apollinien, substrat mythique (depuis lequel les *forces* surgissent) et facultés humaines (que ces mêmes *forces* réveillent), dialogues primaire et secondaire - cette *compénétration* dissonne, et la dissonance est productrice d'effet tragique.

En somme, *toute dissonance dès lors qu'elle concerne l'être-au-monde est productrice d'effet tragique*. La dissonance serait l'effet tragique premier. On sent la dissonance, on l'entend, on la subit, on l'éprouve, on l'entretient, on la désire, on en jouit.

*

Trois autres notions sont apparues au cours de ce balayage rapide du discours esthétique sur le tragique à l'orée du XX^{ème} siècle : chœur, intériorité (âme, psyché), quotidien. Ces trois termes ne s'excluent pas. Ils

¹ Clément Rosset, *La philosophie tragique*. - pp. 14-16. Nous y reviendrons lors de l'étude d'*Intérieur* et de *John Gabriel Borkman*.

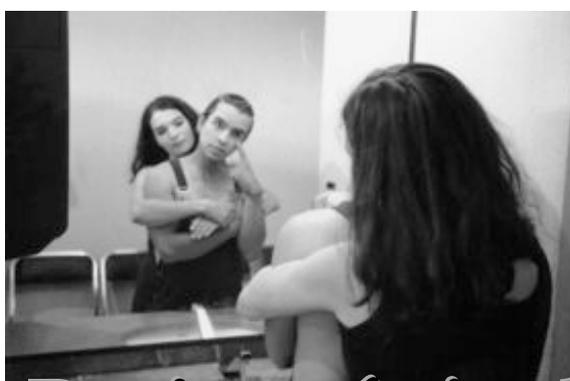
sont le plus souvent superposables. Ils sont autant de terrains dans lesquels se constitue, par compénétration, une aporie de sens, et où s'éprouve, par la dissonance, un effet tragique.



APPROCHE DRAMATURGIQUE

Peut-être assistons-nous à l'émergence, dans notre théâtre contemporain, d'une version originale, inattendue, novatrice, de tragique. Un tragique que notre époque est en train d'inventer pour elle-même. Un tragique inquiet et qui surgit d'un basculement subtil de la perception des apparences. Un tragique issu des scories de l'existence ordinaire et non des faits et gestes de nobles et fières figures héroïques. Un tragique surgi du flux le plus ordinaire des choses d'où perle l'énigme d'un point de réel. L'horrible exsudé par la plus grande trivialité.

Jean Florence, « ...cherche l'âme sœur... »



Petit précis d'analyse

de la dissonance à la paralogie

Le théâtre, c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel. Ce mouvement, l'essence et l'intériorité de ce mouvement, c'est la répétition, non pas l'opposition, non pas la médiation. Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*

Plaisir ou souffrance de la dissonance, *le tragique est un effet*. La question de la production de cet effet ressortit à la poétique, celle de sa réception à l'esthétique - l'une et l'autre étant, dès lors qu'il s'agit du tragique au théâtre, des questions de nature dramaturgique : dramaturgie du texte et de son devenir-scénique d'une part, dramaturgie de sa perception par le spectateur¹ d'autre part. Reste alors une double interrogation, premièrement poétique : d'où l'effet tragique est-il produit ? ; deuxièmement esthétique : où cette production produit-elle son effet ? On se souvient de l'habile distinction opérée par Roland Barthes à propos de *Mère courage* : la scène brechtienne est *épique*, et c'est la salle, seule, qui est *tragique*². C'est aussi, nous l'avons dit, que l'effet tragique ne s'éprouve qu'à la condition d'effectuer un choix. Si, comme le note Barthes, seule la salle peut être, parfois, tragique, c'est que seule la salle délibère. Si, comme l'a montré Schopenhauer, il n'est pas toujours nécessaire que le spectacle qui produit du tragique soit lui-même tragique, c'est que le spectateur, seul, sent ce qu'il y a de terrible à un tel

¹ Le spectateur construit un commentaire intérieur à la présentation théâtrale, un commentaire fait d'émotion et de réflexion. La *dramaturgie de la perception* s'attacherait alors à l'analyse de ce « texte » (« dramatique » lui aussi) qu'écrit le spectateur. Cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. - pp. 191-912. On pourrait proposer une autre expression encore, celle d'herméneutique du drame. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*. - pp.146-147.

² Roland Barthes, *Mère courage aveugle* in *Essais critiques*. - p. 49. « La scène est épique, la salle est tragique. »

spectacle - un point que l'étude psychologique de l'Antigone moderne par Kierkegaard a aussi permis d'entrevoir.

Le tragique est un effet que jamais l'on n'éprouve sans en être averti, ou sans s'en avertir soi-même. Sentir l'effet tragique tient du choix, un choix délibératif et affectif à la fois. Choix que n'effectue par exemple pas Christine dans *Mademoiselle Julie*. Pour elle, l'impossible (l'union charnelle de la fille du Comte et de son valet) est finalement possible, elle en éprouve du dépit, et les choses en restent là :

CHRISTINE
Est-ce possible ?

JEAN
Oui, ça l'est.

CHRISTINE
Pouah ! Je n'aurais jamais pu le croire. Quelle honte ! ¹

A l'opposé, il est dit à Œdipe : « Ta torture vient de toi ». Et Œdipe n'entre véritablement dans le tragique qu'à partir de l'instant où il *sait*, où il voit clair, où lumière se fait, c'est-à-dire à la dernière réplique de l'Episode IV : « Hélas ! Hélas ! Ainsi tout serait clair. O lumière, puissé-je maintenant te voir pour la dernière fois, moi qui me révèle le fils de qui je n'aurais pas dû, le compagnon de qui je n'aurais pas dû, le meurtrier de qui je n'aurais pas dû ² ».

Pour qu'il y ait tragique, il faut une conscience du tragique. Pour pouvoir éprouver l'effet tragique produit par la dissonance, il faut *entendre* cette dissonance, il faut percevoir l'impossibilité de l'impossible - ou, pour le dire autrement : on est dans le tragique lorsque nous apparaît un impossible, et que, tout en sachant pertinemment que cet impossible restera impossible (car telle est sa définition), l'envie nous prend d'en faire un possible, ce qui

¹ Strindberg, *Mademoiselle Julie*, in *Théâtre complet 2*. - p. 311.

² La tragédie de Sophocle, en revanche, participe du tragique dès le prologue, car, dès le prologue, le spectateur *sait*. Sans *savoir du tragique*, il n'y a pas de tragique.

est, bien entendu, impossible.

Cette définition sommaire que nous ne cessons de reprendre mérite maintenant un éclaircissement dramaturgique : en quoi consiste, au théâtre, l'impossible ? Comment le spectateur saisit-il l'impossibilité de l'impossible ? Comment le plateau en rend-il compte ? Comment le texte de théâtre fait-il lumière sur l'aporie ?

*

Le théâtre des possibles

Convenons tout d'abord, avec Jean-Pierre Sarrazac, que « le théâtre [contemporain] est le lieu de l'invention des possibles », et, plus encore, que « les possibles représentent l'horizon utopique sur lequel se découpent les dramaturgies d'aujourd'hui.¹ » Le geste théâtral ne consiste pas à sélectionner des possibles préalables mais « à multiplier et à faire fuir devant lui, sous l'effet d'une constante différenciation, ces possibles qu'il n'en finit pas de créer.² »

Déjà, la question du possible était au cœur et de la philosophie d'Aristote, et, pour ce qui nous occupe ici, au centre de la poétique du tragique. Nous l'avons dit, le passage de l'*en puissance* à l'*en acte* résulte, dans la tragédie, de l'entrée de l'*informe* dans la *forme* - donc de l'impossible dans le possible. Seulement, si cette problématique a encore cours au XX^{ème} siècle (on pense notamment au dionysiaque et à l'apollinien), elle a donné lieu à une pluralisation : l'*en puissance* aristotélicienne n'est plus entendue comme un *en soi* extra-réel ; ce n'est plus l'essence qui trouve à se réaliser dans l'action. « Ce dieu est mort », et le possible est pluriel : on parle à présent *des* possibles.³

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critiques du théâtre*. - p. 141.

² *Ibid.* - pp. 142-143.

³ Nous l'affirmons pour l'instant. L'étude des textes dramatiques sera l'occasion de le mieux montrer.

Les possibles sont mis en crise, et cette mise en crise n'est pas particulière mais générale – conséquence de la fin de la métaphysique où les principes suprasensibles réglent l'ordonnement des choses sensibles et donc déterminaient les ordonnements possibles et les ordonnements impossibles. Parler dans ce contexte d'une *mise en crise des possibles*, c'est jouer l'actif de la perturbation, c'est attribuer au théâtre la fonction *politique* de permettre l'institution d'idiomes qui n'existent pas encore.

« Le devenir *possibilise* l'impossible coexistence en desserrant la symbiose des impossibles : il est donc un *modus vivendi* avec le tragique. Le devenir aide à faire passer non seulement la contradiction, mais l'impossible-nécessaire. ¹» C'est la possibilité ou l'impossibilité des possibles qui est mise à mal par l'aporie. Ce sont les conditions de surgissement des possibles qui sont interrogées. Pour qu'il y ait tragique il faut que la mise en crise soit permanente, sans répit, sans renoncement, sans concession. Il va d'un refus de laisser les choses en l'état - le possible tel qu'il est. Tout entier ouverture du champ des possibles et, pour cela même qu'il vise, voué à l'échec, condamné à retomber sans cesse dans l'aporie, le tragique est un des signes, et non des moindres, de la perturbation de l'ordre du monde.

A l'orée du XX^{ème} siècle, ce sur quoi insiste le discours esthétique quant au tragique, c'est précisément le fait que le jeu des possibles est un *jeu* dont on n'a pas la clef. « Ce qu'il y a de surprenant », pour Maeterlinck, c'est combien les combinaisons possibles de possibles sont innombrables - parfois inespérées, et parfois désespérantes. L'insistance sur le mystère d'Eleusis chez Schuré, sur la synthèse des arts chez Wagner, sur le surhumain chez Nietzsche, sont à comprendre en ce sens aussi. Mais, dès lors donc qu'il y a pluralité des possibles, y va-t-il encore d'un impossible ?

*

¹ Vladimir Jankélévitch, *La mort*. - pp. 107, 109.

Réunion ontiquement impossible de certains possibles

Peut-être existe-t-il une région de la sagesse d'où le logicien est banni ?

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*

Il est possible que p et possible que $non-p$ (p étant une proposition et $non-p$ la proposition contraire, p et $non-p$ possédant le même référent). « C'est la définition même du possible d'impliquer les contraires en même temps ¹ » note Jean-François Lyotard dans *Le Différend*. Il n'y a là donc aucun impossible... Je peux p et je peux $non-p$. Mais que se produit-il dès lors que je réalise p ? Qu'en est-il, dans ce cas, de $non-p$? C'est la crainte d'avoir à répondre à une telle question qui poussera Schopenhauer à envisager le non-agir.

Le théâtre ne fait pas qu'évoquer une série de possibles, il les effectue - à sa manière certes, mais il les effectue. Au théâtre, évocation et effectuation coïncident. Et, c'est de la nature de l'évocation/effectuation que dépend la constitution de l'aporie de sens. Dans *Vincent et l'amie des personnalités* de Robert Musil, par exemple, il n'y va pas d'une aporie de sens car Vincent essaie *successivement* différents possibles, et chaque nouveau possible vient effacer le précédent². Au contraire, dans *Une chaîne anglaise* d'Eugène Labiche, Victorine, la bonne, tente l'effectuation simultanée de trois possibles :

VICTORINE [*seule dans le salon*]

(*On sonne au fond.*) **Tiens on sonne sur l'escalier...** (*Elle se dirige vers le fond ; on sonne à droite.*) **Allons ! bon !... Chez Mademoiselle... On y va.** (*Elle se dirige vers la droite. On sonne à gauche.*) **Chez Monsieur à présent... on y va.** (*On sonne des trois côtés à la fois. Elle va d'une porte à l'autre.*) **Voilà ! voilà...** (*Elle finit par se laisser tomber sur un fauteuil.*) **Ah ! ma foi ! qu'ils s'arrangent.**³

¹ Jean-François Lyotard, *Le Différend*. - p. 26.

² Robert Musil, *Vincent et l'amie des personnalités*. Cf. Joseph Danan, *Pour une "pensée-action" : le théâtre de Musil* in *Registres* n° 6, novembre 2001.

³ Eugène Labiche, *Une chaîne anglaise*, in *Théâtre II*. - p. 101.

Il y a trois propositions - trois possibles : 1, *elle se dirige vers le fond* ; 2, *elle se dirige vers la droite* ; 3, *elle se dirige vers la gauche*. Et, ces possibles sont finalement effectués simultanément : *elle va d'une porte à l'autre*. Lorsque Victorine se dirige vers une porte, puis, parce que l'on sonne, vers une autre, etc., il y va d'un montage. Ce montage est, au départ, syntagmatique : sonnerie, puis déplacement, puis sonnerie, etc. ; lorsque l'on sonne des trois côtés à la fois, il devient paradigmatique. Le procédé consiste ici, pour le dire brièvement, en une sorte de montage simultané. Il se produit ce que décrit Meyerhold dans ses *Ecrits sur le théâtre* : « l'activité imaginative du spectateur s'accélère, [parce que] son imagination est activement stimulée ; alors surgit un chœur d'associations.¹ » Ce *chœur d'associations* qui joint entre elles - et simultanément - des propositions inconciliables participe de la *paralogie*. Le terme est proposé par Jean-François Lyotard :

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux « fracta », aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. Et elle suggère un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme *paralogie*.²

« La différence comprise comme paralogie », c'est le jeu de réunion des possibles, le différentiel ludique qui jouxte, réellement, des virtualités hétérogènes. Il est une phrase de Bataille que nous voudrions reprendre ici car elle donne toute la mesure de ce à quoi ouvre le mouvement paralogique : « la possibilité d'unir en un point précis deux sortes de connaissance jusqu'ici ou étrangères l'une à l'autre ou confondues grossièrement ». Voilà ce que serait le mouvement paralogique : une conjugaison des possibles à l'infini, possibles jusque là étrangers les uns aux autres, ou bien encore parfois, par facilité ou par peur, confondus. Et

¹ Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre t. III*. - p. 228. Cité par Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*. - p. 345.

² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*. - pp. 97-98. C'est nous qui soulignons.

l'auteur de *L'expérience intérieure* de poursuivre : cette possibilité donne à l'ontologie sa consistance inespérée, « tout entier le mouvement de la pensée se perd, mais tout entier se retrouve, en un point où rit la foule unanime¹. » Le principe de non contradiction est logique – la *paralogie* est, étymologiquement, à côté de la logique. La paralogie, comme le « et », comme le « à la fois », participe d'une « logique de la conjonction », d'une « logique contradictoire² ». Et, si nous avons préféré ce terme à d'autres précédemment relevés, tels ceux de « compénétration » et de « com-possibilité » par exemple, c'est pour insister sur le fait que la réunion ne concerne pas deux mais une infinité de possibles - l'hétéronomie que le terme convoque n'est que fort rarement binaire³.

Un mouvement dramatique sera dit paralogique dès lors que les associations qu'il conduit à produire ne répondent à aucune règle préétablie d'association. Un mouvement dramatique est paralogique dès lors que lui est octroyée la capacité de faire cohabiter en lui, par exemple p et $non-p$, ou bien encore p et $non-x$, ou p et x , ou p et x et y (x et y étant des propositions avec des référents distincts du référent de p). Cette union de deux, de trois, voir de n propositions ou connaissances (etc.), « jusqu'ici étrangères l'une à l'autre ou confondues grossièrement », peut produire l'effet tragique. Ce qui n'est pas toujours le cas : l'association convoquée par Victorine, par exemple, est non-tragique ; elle comporte un caractère d'impossibilité (Victorine finit par se laisser tomber dans un fauteuil) mais celui-ci ne concerne pas, ou fort peu, *l'être* - il est davantage d'ordre matériel : la bonne se fatigue.

A l'inverse alors, un mouvement paralogique pourra être dit *tragique* lorsque le caractère d'impossibilité de l'union concerne notre *être-au-monde* - alors

¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*. - p. 11.

² « Telle est la marque essentielle du sentiment tragique de la vie : reconnaissance d'une logique de la conjonction (et... et) plutôt que d'une logique de la disjonction (ou... ou). » [...] « Cette logique contradictoire peut permettre de penser de quelle manière l'acceptation du monde tel qu'il est, avec la jubilation que cela secrète, participe d'une sensibilité tragique. » Michel Maffèsoli, *op. cit.* - pp. 14, 119.

³ Bien que cette hétéronomie soit fort rarement binaire, certains des exemples que nous proposerons seront, par souci de clarté, à deux termes.

que l'union impossible a lieu, on constate que « c'est humainement impossible » que celle-ci ait lieu. « Auschwitz *et* l'humain » est une conjonction tragique : « c'est humainement impossible » que l'humain soit un monstre, et pourtant les camps d'extermination sont la preuve terrible de ce que l'homme est aussi un monstre. « Humain *et* surhumain » est une conjonction tragique : « c'est humainement impossible » que l'homme soit plus qu'un homme, qu'il soit un surhomme¹, et pourtant, note Nietzsche, en acceptant le tout de ce qui est, sa volonté se fait l'expression de la force active, l'humain devient créateur, il devient surhumain. L'impossible dont il est question appartient, comme le suggère Bataille, au champ de l'ontologie à la « consistance inespérée » : nous avons affaire à un impossible *ontique*.

Le mouvement paralogique participe du tragique dès lors qu'il décrit, dans un certain plan (celui de l'être), une *aporie* - dès lors qu'il rencontre une impossibilité ontique. Or, à bien y regarder, celle-ci n'est autre qu'une certaine forme de *mise en crise* des possibles, mise en crise parce que se pose alors la question du pourquoi - non pas pourquoi avoir choisi d'effectuer *p* et *non-p* (ou *p* et *x*, ou *p* et *non-x*, etc.) mais pourquoi effectuer *p* et *non-p* (ou *p* et *x*, ou *p* et *non-x*, etc.) alors que ce n'est pas possible ?

Entre multiplicité des possibles et réunion ontiquement impossible de certains d'entre eux s'ouvre un improbable chemin. Le mouvement qui conduit à emprunter ce chemin est exactement le mouvement tragique. Son caractère tragique, sa teneur dissonante, n'apparaît que par délibération : c'est dès lors que j'interroge l'impasse dans laquelle je me trouve et que mon interrogation ne porte pas sur l'impasse elle-même mais sur les référents respectivement de *p* et de *x*, sur ce qu'il y a (ou n'y a pas) en deçà ou au delà, que celle-ci *devient une impasse tragique*. Œdipe (en deçà) : « Pourquoi m'as-tu recueilli ? Pourquoi, en me recevant, ne m'as-tu pas tué sur-le-

¹ On rappelle que la différence quantitative (et donc, dans une perspective nietzschéenne, qualitative) entre l'humain et le surhumain est, en premier ressort, une différence de quantité de forces - le différentiel se faisant passage et ouverture de l'humain sur le surhumain. Cf. *Volonté de puissance et devenir-réactif des forces*

champ ? ¹». Job (au delà) : « Pourquoi ce don à l'homme dont la route est cachée ? ²» C'est le pourquoi aporétique (un pourquoi auquel il n'existe pas de réponse) et ontique (un pourquoi qui s'adresse aux structures profondes de l'être) qui actualise le *devenir-tragique* de l'impasse : *celui* qui est placé dedans ne peut en sortir. Le double caractère d'impasse en fait (je me trouve dans l'impasse) et d'impasse en droit (je décide d'y rester) constitue l'impasse en impasse tragique. L'homme plongé dans l'aporie demande : « pourquoi ? ». Et, lorsqu'à la question du *pourquoi*, d'une part, il n'est pas apporté de réponse (« à ma question, il ne peut être répondu »), et que, d'autre part, cette absence de réponse n'est pas perçue, elle-même, comme une réponse (« à ma question il n'est pas répondu qu'il n'y a pas de réponse »), *celui* qui a posé cette question découvre le tragique, ou, exactement, entre dans la *découverte tragique*³. Il entend la dissonance et désire l'entendre encore.

*

Le dessous existentiel de l'existentiel

Ce que ne cessent de répéter des théoriciens de l'esthétique tragique tel Schuré c'est que l'on éprouve l'effet tragique dès lors que l'existence est révélée comme mystère - non pas que le mystère de l'existence soit révélé, mais l'existence en tant que telle se révèle être un mystère qui, en tant que mystère, ne peut, lui, être révélé : derrière l'*existentiel* il y a l'*existentiale*. Voilà le mystère, dirait Heidegger.

L'*existentiale*, c'est la structure ontologique de l'être du *Dasein*, de l'étant que nous « sommes à chaque fois nous-mêmes⁴ ». L'auteur de *Etre et temps* distingue en effet deux plans d'existence. Le premier est celui de l'*existentiel* : une décision *existentielle* est aussi bien un grand choix de vie qu'une option prise au quotidien. Le second plan est celui de l'analyse *existentiale*, l'analyse

¹ Sophocle, *CEdipe-roi*. - p. 225.

² *Le Livre de Job* : 3, 23.

³ Y compris pour Schopenhauer, le non sens n'est pas une réponse.

⁴ Heidegger, *Etre et temps*. - p. 54.

ontologique de la structure du *Dasein*, la structure implicite à tous les choix pris dans la sphère *existentielle*, l'analyse de ce qui ne survient pas dans l'existence contingente et qui, cependant, est fondamental, parce qu'elle en est le fondement. Une telle distinction se démarque quelque peu des vues de Kierkegaard (et de toute philosophie de l'existence) : elle cherche à saisir *qui* est le *Dasein*, quelles en sont les composantes permanentes.

L'*existential* étant le substrat de l'*existentiel*, il n'apparaît que par différentiel - de même que, dans le drame, c'est depuis le *dialogue primaire* que peut être entrevu le *dialogue secondaire*. Dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, Rubek dit à Irène : « Il y a quelque chose de caché derrière tout ce que tu dis¹ ». Et ce « quelque chose de caché », ce « quelque chose de secret que les hommes ne peuvent pas voir² », n'apparaîtra qu'à travers la parole d'Irène ou les bustes de Rubek, c'est-à-dire à travers, justement, ce qui le cache... Le drame se conclut au milieu d'épaisses brumes, au sommet des montagnes, en un lieu aporétique puisque « l'on ne peut ni avancer, ni reculer³ ». Rubek et Irène décident pourtant de traverser le brouillard pour atteindre « les cimes illuminées par l'aurore⁴ ». Et, ce que l'on retiendra de cette scène emblématique, c'est qu'elle donne à l'impossible réunion de l'art et de l'amour (telle était, en effet, la faute de Rubek : avoir préféré l'un et méprisé l'autre), une effectivité dans le plan existencial (les deux amants se retrouvent) tout en soulignant la non-effectuation dans le plan existentiel (ils se retrouvent dans la mort). L'impossibilité concerne donc avant tout le rapport entre les deux plans.

La profondeur tragique, le caractère d'impossibilité attribué à la paralogie, apparaît non pas tant du fait de la conjonction entre *p* et *non-p* (ici *l'amour* et *l'art*), mais bien davantage du fait du différentiel existencial/existential. L'effet tragique est produit parce que, ce que l'on découvre *existentialement*,

¹ Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* in *Les douze dernières pièces Vol. IV.* - p. 244.

² *Ibid.* - p. 227.

³ *Ibid.* - p. 292.

⁴ *Ibid.* - p. 296.

on l'éprouve *existentiellement* comme impossible - sans savoir bien déterminer si, *in fine*, cette impossibilité est *existentielle* et/ou *existential*. L'aporie tragique surgit de l'entrecroisement dissonant du plan *existentiel* et du plan *existential*.

*

Le quotidien comme lien, lieu et repère de l'impossible

Le quotidien permet l'évaluation du caractère d'impossibilité ontique de l'association paralogique. A l'aune de l'espace des possibles (que constitue l'univers quotidien qui nous est présenté), on évalue le degré d'impossibilité des associations qui nous sont proposées. L'espace des possibles nous étant familier, il nous est d'autant plus facile de percevoir ce qui, bien que surgissant dans cet espace, n'est pas, quant à lui, possible¹.

L'intuition de Schopenhauer, et, surtout, l'essai de Maeterlinck sur le *tragique quotidien* vont en ce sens : ce qu'il faut, pour que soit perceptible une aporie tragique sur la scène théâtrale contemporaine, c'est que s'établisse une familiarité ontologique entre la scène et la salle. Aujourd'hui, le tragique apparaît d'autant mieux (l'effet tragique s'éprouve d'autant plus évidemment) que le contexte fictionnel dans lequel il prend place est « quotidien ». Le surgissement du tragique est d'autant plus visible que la distance diminue entre la scène et la salle. Eu égard aux conséquences de la rupture ontologique, le quotidien est un moyen de remettre en rapport, par la proximité, l'être et son mystère. Le phénomène tragique n'apparaît cependant pas nécessairement dans une situation quotidienne. Celle-ci reste une condition favorisant grandement le surgissement tragique : le spectateur ressent d'autant plus fortement cette présence que la possibilité d'un tel surgissement dans la vie quotidienne est renforcée par l'absence de différence de nature entre la scène et la salle. Il y a deux niveaux de

¹ Sur la notion d'*espace des possibles*, se reporter à Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*. - pp. 326-332.

conditions : d'une part, du point de vue de la fable dramatique, si la scène donne à voir un quotidien proche de celui du spectateur, d'autre part, du point de vue de l'acte théâtral, si s'instaure une proximité de condition entre celui qui joue et celui qui regarde.

La raison implicite à tout cela est double : premièrement, si effet tragique il y a au XX^{ème} siècle, celui-ci est diffus ; deuxièmement, la question du tragique ne peut être véritablement traitée qu'à la condition de se situer quelque peu en retrait ou en amont de la représentation.

D'une part, le tragique est diffus, et la meilleure façon de respecter sa nature c'est donc de le laisser *se diffuser*. C'est notre lot quotidien, ce qui ne veut pas dire que le phénomène soit exempt de toute violence, au contraire, mais, sauf cas rares, le tragique ne consiste plus en un retournement tel que l'entendait Aristote, ou plutôt, ce retournement (car, après tout, il s'agit encore de cela) n'est plus ni ponctuel, ni circonscrit, ni limité dans l'espace, ni limité dans le temps, il se produit un peu partout et jamais tout à fait à un instant précis. Dans *Sauvés* d'Edward Bond par exemple, tout porte à croire que la lapidation du nouveau né à coups de pierres dans un jardin public constitue l'événement tragique principal¹. D'autant que la scène suivante [Scène 7] donne à voir Fred, l'un des meurtriers, en prison : l'enferment aporétique se situerait donc à cet instant-là. On est d'autant plus enclin à le penser que la Scène 7 est placée exactement au milieu du drame - il y a, en tout, treize scènes. Certes, l'aporie consiste bien ici en la capacité qu'a l'être humain de faire naître et faire mourir en même temps - *tuer le nouveau né*. Mais l'effet tragique concomitant à cette aporie ne se fait pas sentir avec particulièrement d'acuité lors de la Scène 6 ni, non plus, lors de la Scène 7. Si le meurtre et l'incarcération sont les moments les plus remarquables, ils ne sont pourtant pas les plus tragiques. Les annonces du meurtre, disséminées dans des dialogues a priori anodins, sont bien plus effrayantes que le meurtre lui-même :

¹ Edward Bond, *Sauvés*. - pp. 156-158.

Scène 2. « Bombe dans un parc. » « Tu leur explotes la tête. » ¹

Scène 3. « Un gosse. Scratch. Du sang plein les mirettes. » ²

Scène 4. « Froid comme la mort. Bon pour moi. » « Bon dieu ce que je donnerais pour sortir d'ici. Pas une vie de grandir ici. » ³

Scène 5. « Plus calme ici. Un putain de cimetièrre. » ⁴

Y compris dans la scène 6, celle qui se conclut par le meurtre, l'événement est encore annoncé : « *Fred imite un projectile* » - aussitôt, Pam entre avec le landau⁵. Ce que révèle alors le meurtre, c'est la tendance mortifiante (qui fait mourir) contenue dans ces répliques, et, par là, la profondeur obscure du quotidien qui nous était jusqu'alors présenté. De même, ce qui ressort des Scènes 8 à 13, c'est l'indifférence du quotidien à l'égard de sa propre morbidité. La dernière scène en particulier, composée uniquement d'indications scéniques, et où, à plusieurs reprises, Pam « tourne une page⁶ » du « Télé Poche », donne au spectateur de ressentir ce qu'il y a d'étrange, d'incongru parfois, et surtout de terrible, dans le simple fait de vivre : la banalité de notre existence quotidienne est déjà notre mort ; le bruissement d'une page de magazine télé que l'on tourne devient source d'angoisse parce qu'elle n'apparaît alors que comme un douteux subterfuge, un masque qui révèle l'aporie. Et, cette aporie, bien qu'à l'état diffus, est, dans le quotidien que propose *Sauvés* comme dans le notre, omniprésente : nous, êtres vivants, voulons notre mort.

Michel Deutsch, dans *Encore une fois le quotidien* [1990], a admirablement saisi l'enjeu d'un tel paradoxe : « Le quotidien n'a jamais désigné autre chose que la prise en compte d'une dimension de la finitude. C'est à dire de la seule possibilité, pour aujourd'hui, du théâtre - à savoir de la tragédie. En tant que tel, il n'a donc jamais désigné une expérience théâtrale particulière, mais une prise de mesure. La visée même du théâtre à l'égard du réel. Le risque de la dimension du théâtre là même où il est dit que celle-ci s'efface.

¹ *Ibid.* - p. 120.

² *Ibid.* - p. 124.

³ *Ibid.* - pp. 132, 137.

⁴ *Ibid.* - p. 139.

⁵ *Ibid.* - p. 151.

⁶ *Ibid.* - pp. 219-220.

Aussi, vu sous cet angle, n'y a-t-il pas de concept du quotidien, mais d'une part, une thématique et, d'autre part le lieu commun d'un fantasme. Car on aurait du mal, en vérité, à dire ce que le quotidien désigne. Et son fonctionnement, de fait, est le plus souvent celui d'un recours : là où l'analyse s'arrête, la vie commence !¹ Le quotidien auquel il est fait recours dans *Sauvés* est de cet ordre. Il est le lieu commun de nos fantasmes, il prend en compte une dimension de la finitude, la nôtre, et en fait apparaître au fur et à mesure du drame, les enjeux et les contradictions. A ce titre, aujourd'hui, le quotidien (au théâtre) est presque le seul lieu possible du tragique.

D'autre part, le tragique ne peut apparaître dans le drame qu'à la condition que le théâtre se place en retrait de la représentation. Schopenhauer est des plus clairs sur ce point : la scène tragique convoque le quotidien, non pour le représenter mais pour mettre en déficit la représentation. Prenons un contre-exemple pour expliciter ce second point.

*

Un contre-exemple : *Père de Strindberg*

Père de Strindberg est, lit-on, une « tragédie en trois actes ». Mais, que l'on ne s'y trompe pas, le dramaturge lui-même l'écrit, dans une lettre datée du 23 décembre 1887, et adressée au directeur du Nouveau Théâtre : « pas de tragédie, pas de comédie, mais quelque chose entre les deux² ». C'est que l'opposition de deux personnages ne peut suffire à constituer une aporie. Il manque ici de ces « forces invisibles » dont parle Maeterlinck, de ces forces que l'on pressent plus qu'on ne se les représente. Certes, *Père* annonce ce que sera, plus tard, la guerre des sexes et des cerveaux - avec *La danse de mort* par exemple - sans parvenir encore à se départir de contraintes

¹ Michel Deutsch, *Encore une fois le quotidien* in *Inventaire après liquidation*. - p. 50.

² Cité dans les notes qui font suite au texte dans l'édition de L'Arche. Strindberg, *Théâtre Complet 2*. - pp. 553-560.

formelles qui nuisent grandement au surgissement de mouvements paralogiques. Ici, l'opposition entre *le Capitaine* et *Laura*, sa femme, est présentée de la façon la plus logique qui soit.¹

NÖJD

Ce n'est pas facile de savoir sur qui rejeter la faute.

LE CAPITAINE

Mais en l'occurrence peut-on même parler d'une faute ?

LE PASTEUR

Mais de quoi parlions-nous, avant que cette histoire ne vienne sur le tapis ?

LE CAPITAINE

On se croirait dans une cage remplie de fauves.²

Ces répliques, extraites du dialogue inaugural, laissent croire à une déraison, à un mouvement de folie terrible au sein d'une maison qui deviendrait alors « une cage remplie de fauves ». Seulement, si « on se croirait dans une cage remplie de fauves », nous n'y sommes pourtant pas. Le recours au conditionnel a son importance. Bien vite, le conflit sur-apparent dont nous parlions précédemment prend le dessus, et la structure de ce conflit s'avérera n'avoir rien de bien terrifiant. Un schéma actantiel suffit à en rendre compte. Le père est le *sujet* de l'action, son *destinateur* et son *destinataire* à la fois : il veut envoyer Bertha à la ville. L'*objet* donc (ou l'enjeu de l'action), c'est Bertha, sa fille ; et l'*opposant* principal : sa femme. Au fur

¹ Le premier est, nous reprenons les indications que donne Strindberg au metteur en scène dans la lettre précédemment citée, tout d'abord « doux et bon enfant », puis « il se durcit », ensuite « devient furieux et finalement fou ». La seconde fait tantôt preuve d'une rage sans borne, tantôt d'un cynisme dissimulé - déclarant n'avoir qu'un seul but : « le triomphe de sa volonté » sur celle de son époux. Peter Szondi reproche à la pièce son trop de formalisme : le « dogme », dit-il, des trois unités y « est encore strictement observé ». In Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*. - p. 37. Et cette remarque est fort juste. On note même quelques lourdeurs formelles telles : Le Pasteur : « Il est vrai que Laura - je la connais puisqu'elle est ma propre sœur » (scène d'exposition où il faut donner l'information : le pasteur est le frère de Laura) ; Le Capitaine : « Vraiment, elle était déjà comme ça » (scène d'exposition encore, où il faut bien qu'un personnage ait l'air d'apprendre pour la première fois que Laura est comme son frère vient de la décrire, peut importe que ce personnage-auditeur soit le mari qui cohabite avec elle depuis neuf ans...) Dans *Mademoiselle Julie*, publiée juste après *Père*, ces quelques lourdeurs disparaîtront, au grand profit du mouvement et du tragique, comme nous le verrons plus loin.

² Strindberg, *Père* in *Théâtre Complet 2*. - pp. 232-234.

et à mesure que les *adjuvants* (le docteur, le pasteur, l'ancienne nourrice, le subalterne) se convertissent en *opposants*, l'action du Capitaine perd de sa force. Et, si Laura l'emporte, c'est qu'elle ne s'attache non pas tant à maintenir sa fille dans la maison qu'à convaincre les « amis » de son mari de passer à l'*ennemi*.

Au milieu de l'Acte III, débute une relecture du drame qui, loin d'ouvrir le champ à de nouveaux possibles, limite encore davantage la marge interprétative laissée au spectateur. Au moment de la rédaction de *Père*, Strindberg s'intéressait aux ouvrages de psychologie. Il possède alors sur le bout des doigts toute une littérature sur la folie¹. Et l'effet s'en ressent directement dans *Père*. On assiste à une psychanalyse rapide des deux protagonistes. Mal aimé dans son enfance, le mari veut voir dans sa femme une mère, mais, dans le même temps, il veut aussi exercer un pouvoir sur elle, c'est-à-dire en faire sa femme, ce à quoi l'intéressée s'oppose. Dès lors, l'enjeu de l'éducation de Bertha se révèle n'avoir été qu'un prétexte : garder la fille dans le sein maternel c'est reconnaître la prévalence du rôle de mère sur celui d'épouse, etc.²

Les partisans du naturalisme reprochaient à la pièce d'être trop subjective. Nous pensons au contraire, qu'elle ne l'est pas assez. L'extrême explicitation du conflit domestique, des tenants et aboutissements des actions dramatiques qui le constituent (la dernière partie de l'Acte III faisant office, dans ce cadre, de cours de psychologie appliquée) empêchent le mouvement

¹ Il écrivait, le 5 octobre 1886, à Heidenstam : « J'ai maintenant toute une littérature sur la folie, de laquelle il ressort que tout le monde est fou, sauf le médecin. » Il a lu notamment : *Les Maladies de la personnalité* de Théodule Ribot, paru en 1885, *L'Hérédité* de Jacoby, *Maladies de l'esprit* de Maudsley, *Les Paradoxes* de Max Nordau, *De la suggestion* de Bernheim, et, dans un autre domaine, il a été très impressionné par les essais de Lafargue sur le *Matriarcat*. Cité dans les *Notes* par Carl-Gustaf Bjurström : Strindberg, *Théâtre complet 2*. - pp. 553-560.

² A quoi s'ajoute une tendance à diviniser la mère, tendance qui, loin d'épaissir un hypothétique mystère, ne fait que l'explicitier encore davantage. Le Capitaine : « Non, c'est toi que je prie. Sois bénis entre toutes les femmes. » In Strindberg, *Père*. - p. 279. Nous citerons à plusieurs reprises *Bête de style*. Pourquoi *Bête de style* est tragique et *Père* ne l'est pas ? Quelle différence existe-t-il entre parler de la tragédie et mettre en acte le tragique ? La thématization du tragique dans *Bête de style* va de pair avec sa mise en acte - et c'est ce qui fait que la parole *sur le tragique* est, alors, véritablement, parole *tragique*.

paralogique d'éclorre et l'aporie d'accéder au niveau existentiel. Autrement dit, la thématization excessive des actions interdit l'effectuation réelle des mouvements qui sous-tendent ces actions. L'excès de logique interdit la paralogie¹. L'extrême réduction des possibles mis en présence interdit d'envisager la possibilité d'un impossible au sens fort, c'est-à-dire la mise sur pied au niveau existentiel, d'une impasse. Il ne suffit pas d'évoquer « une cage remplie de fauves » à la première scène, de la représenter ensuite, puis enfin de l'analyser, pour être, de fait, dans cette cage. Il n'y a pas ici à proprement parler, de mouvements paralogiques conduisant à la constitution d'une aporie tragique.

*

Le théâtre de la répétition

Le théâtre où peut apparaître le phénomène tragique ne doit donc pas participer à trop grande échelle de la représentation. Il doit être un théâtre envisagé comme « ce qui ne représente rien, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir-universel² » ; il doit être compris et vécu non comme un théâtre d'opposition ou de médiation, mais comme un *théâtre de la répétition* - un théâtre du quotidien où la finitude met en crise l'infini, et inversement, l'infinitude bouleverse la raison d'être du fini, où l'impossible met en défaut le possible, et inversement, la pluralité des possibles mine l'impossible. Un théâtre où l'on « éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissant directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des spectres et des fantômes avant les personnages - tout l'appareil de la répétition comme « puissance

¹ Nietzsche insiste sur la nécessité d'une hésitation quant aux pouvoirs de la logique. Socrate a trop peu hésité « sur les limites de la logique » pour être tragique. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*. - p. 90.

² Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*. - p. 131.

terrible ». ¹»

La répétition apparaît dans le destin tragique, nous dit Deleuze, et si le « héros répète », c'est « précisément parce qu'il est séparé d'un savoir essentiel infini ² » : le pourquoi adressé depuis l'impasse. La répétition est l'une des caractéristiques du mouvement paralogique lorsque celui-ci débouche sur une aporie : c'est *précisément* parce que le héros répète sans jamais accéder au « terrible savoir ésotérique » que le devenir du mouvement est un devenir tragique. *Solness le constructeur* d'Ibsen en donne un exemple.

Dans le village de Lysanger, Solness construit une tour pour la vieille église ; à l'occasion de la fin des travaux, une fête est organisée et le Constructeur, selon la tradition, gravit la tour et accroche au sommet une couronne de fleurs. Lors de la réception donnée en son honneur, il fait, amusé, la promesse à la jeune Hilde de lui construire dans dix ans un château avec une tour dont elle serait la princesse. Puis il cesse de construire des églises et des tours, car, dit-il, « les hommes n'en veulent pas³ ». Dix ans après, Hilde fait irruption dans la demeure de Solness et réclame son dû⁴. Le constructeur écoute attentivement la jeune femme, et sent alors se réveiller en lui un désir oublié :

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. - pp. 18-19.

² « Le problème pratique en général consiste en ceci : ce savoir non su doit être représenté, comme baignant toute la scène, imprégnant tous les éléments de la pièce, comprenant en soi toutes les puissances de la nature et de l'esprit ; mais en même temps le héros ne peut pas se le représenter, il doit au contraire le mettre en acte, le jouer, le répéter. Jusqu'au moment aigu qu'Aristote appelait « reconnaissance », où la répétition et la représentation se mêlent, s'affrontent, sans confondre pourtant leurs deux niveaux, l'un se réfléchissant dans l'autre, se nourrissant de l'autre, le savoir étant alors reconnu le même en tant qu'il est représenté sur scène et répété par l'acteur. » Gilles Deleuze, *op. cit.* - p. 25.

³ Ibsen, *Solness le Constructeur* in *Les douze dernière pièces III*. - p. 315.

⁴ *Ibid.* - pp. 300, 306-318.

SOLNESS [*regardant Hilde*]

Plus j'y pense, - plus il me semble que depuis toutes ces années je me torture pour me rappeler quelque chose, - quelque chose que j'ai vécu, mais que j'ai oublié. Jamais je n'ai pu saisir de quoi il pouvait s'agir. ¹

Ce savoir oublié, la présence de Hilde va permettre à Solness de tenter de le recouvrer : il achève les travaux d'une autre tour dont il avait le projet, puis la gravit à nouveau pour y reprendre un dialogue avec le « Tout-Puissant » interrompu depuis dix ans. Ce dialogue porte sur la possibilité, pour l'homme, du bonheur. Tel est au fond, le savoir tragique dont Solness ne veut plus être séparé : l'homme fondamentalement malheureux peut-il être heureux ? Mais, arrivé en haut de la tour, Solness tombe et meurt. Le héros est à jamais séparé du terrible savoir. Mais c'est précisément parce qu'il est toujours séparé de ce savoir que Solness choisit de le répéter. Comme le note Gilles Deleuze, le *héros tragique* « ne sait pas qu'il sait² ». A ce titre, le rôle de Hilde est de lui rappeler la présence en lui de ce savoir inaccessible, ce « troll » dit-elle :

SOLNESS (*avec gravité*)

N'avez-vous jamais remarqué, Hilde, que l'impossible - que l'impossible nous attire et nous appelle ?

HILDE (*réfléchissant*)

L'impossible ? (*Avec vivacité.*) **Si ! Pour vous, c'est pareil ?**

SOLNESS

Oui.

HILDE

Alors, c'est qu'il y a - qu'il y a une sorte de troll en vous aussi ? ³

Et lorsque Solness hésite à répéter l'impossible qui l'habite, à réveiller le *troll* qui sommeille en lui, Hilde est la première à lui rappeler la nécessité

¹ *Ibid.* - p. 316.

² Gilles Deleuze, *op. cit.* - p. 25.

³ Ibsen, *Solness le Constructeur.* - p. 388. C'est nous qui soulignons.

impérative de cette reprise :

HILDE

Je le veux ! Je le veux ! (*Suppliant.*) **Rien qu'une fois, constructeur ! faites encore l'impossible !**¹

Répétant l'impossible, répétant l'aporie, répétant l'ascension de la tour, répétant la question, Solness élargie l'aporie. Il y va d'un mécanisme : le mouvement qui débouche sur une impasse ne s'éteint pas une fois l'impasse constituée mais, devenant mouvement de répétition, entretient celle-ci, la creuse, la reprend, la déforme.

Dès lors, c'est en mettant en place une dramaturgie de la paralogie, c'est à dire une dramaturgie ontiquement attentive aux mouvements des œuvres, que l'on pourra décrire la répétition qui donne à l'effet tragique toute sa puissance et tout son pouvoir. La répétition est une façon de faire passer de la pensée dans le vécu et *vice versa* - presque de faire l'économie de l'idée². Chacun peut en tenter l'expérience intérieure : la répétition procède par courts-circuits, et permet d'en venir plus vite à la question du *présenter* - un mauvais jeu de mots consisterait à dire que la ré-pétition prend à sa charge le « re » du « re »présenter et nous place alors dans le *présenter*.

*

Pour que le tragique paraisse dans un drame, il faut de la répétition. Pour qu'il y ait de la répétition, il faut que l'instabilité des concepts, des sentiments, des émotions et des pensées soit permanente : il faut une dramaturgie de la paralogie. Et la dramaturgie ici, c'est tout autant l'écriture que la lecture du drame. Il s'agit de chercher du côté d'un théâtre de la non-représentation et d'une dramaturgie de la non-identification - tout en sachant pertinemment qu'il restera toujours au théâtre un petit quelque

¹ *Ibid.* - p. 383.

² Et le quotidien dont parlent Schopenhauer, Maeterlinck, et, plus récemment, Deutsch, est l'espace d'une mise en crise répétée de la finitude.

chose de la représentation et, dans la vision que l'on en a, un peu d'identification. Il importe enfin de chercher un peu plus qu'une simple tendance tragique à l'œuvre dans les drames, et de regarder ce que serait un *drame tragique*.

appareil notionnel

La fin d'un paradigme

La notion de paralogie nous permet de souligner le changement radical de paradigme qui s'opère dans le drame du XX^{ème} siècle. Le passage de l'ordre syntagmatique à l'ordre paradigmatique « signe une conversion décisive du drame moderne : l'œuvre dramatique se retrouve déliée de l'obligation de suivre l'enchaînement chronologique des événements. Elle explore, en une approche différentielle et aléatoire, les potentialités de chaque situation. Emerge alors un *théâtre des possibles*.¹» Un théâtre des possibles que nous entendons comme théâtre des compossibles. C'est-à-dire un *Théâtre des associations impossibles*, un *théâtre de la paralogie*.

Car, le théâtre, ici, ne vaut plus en tant que scène de la représentation : il vaut comme le bord extrême de cette scène, comme la ligne de partage où les uns sont exposés aux autres. Le paradigme du « drame absolu » tel que l'a décrit Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne*, à savoir « un conflit interpersonnel au présent », ne permet plus de rendre compte adéquatément de la spécificité du surgissement du tragique dans l'écriture dramatique du XX^{ème} siècle.

De fait, on assiste aujourd'hui à un déplacement de la « normativité scénique vers la présentation sèche, vers la justesse d'un exister renvoyé à lui-même et cependant offert au regard²». Ce déplacement de la normativité affecte

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*. - p. 50.

² Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?* - p. 148. Ce très beau commentaire sur le théâtre et sur les raisons d'en faire encore peut être lu en particulier comme une histoire de la μιμησις (mimesis) au travers des siècles depuis les tragédies athéniennes jusqu'à nos jours. Au théâtre, on ne s'identifie plus. La μιμησις et la καθαρσις (mimesis et catharsis)

toutes les exigences de la scène et de l'écriture dramatique. Ce qui importe, ce n'est plus que le drame représente mais qu'il présente. Ce déplacement est d'autant plus décisif que l'on s'intéresse au phénomène tragique : la brève analyse de *Père* de Strindberg a été l'occasion de le montrer, la représentation *stricto sensu* du tragique ne permet pas de produire d'effets tragiques.

Il faut revenir sur ce qu'est l'acte théâtral, et ce, d'un point de vue anthropologique, à savoir, la rencontre entre deux sous-groupes : ceux qui jouent et ceux qui regardent. Plus exactement, il faudrait dire que ceux qui jouent sur la scène en appellent à des compagnons de jeu qui *font les spectateurs*. Car, « du côté de la salle, il faut des joueurs aussi, qui prêtent au jeu des autres la bienveillance de leur regard, une existence livrée à l'exposition intègre se (dé) livre à *qui veut (dé) livrer la sienne*. Le regard sur la nudité de l'acteur participe d'un exister en puissance d'exhibition. [Il s'agit] de sympathie, de co-existence, de contamination de l'exister dans sa livraison, dans le besoin de sa délivrance. Il s'agit de partage du jeu¹. » Et ce qui se joue du tragique se joue dans ce partage des tâches d'exposition (de présentation) de l'existence. Il y a partage du jeu pour ceci encore que le tragique surgit, lorsqu'il surgit, de la rencontre des acteurs avec les spectateurs, de la distinction des rôles qui différencie les uns des autres, et de la similitude de visée qui les réunit².

Nous avons préféré tout à l'heure le terme de « mise en crise » à celui de « conflit ». Nous avons eu recours ensuite au terme de « mouvement » - terme que nous avons implicitement substitué à celui d'« action ». C'est qu'il est

fonctionnent autrement qu'il y a vingt-cinq siècles. L'imitation mécanique du réel, et son corrélat pour le spectateur, l'identification, ne sont plus les prérogatives du théâtre mais du cinéma. Et, comme le fait observer Denis Guénoun, il serait aberrant que le théâtre cherche encore à se mesurer au cinéma sur ce terrain-là : il y aurait tout à perdre. Car, d'une part, de même que la photographie est techniquement plus mimétique que la peinture, de même le cinéma imite *mieux* que le théâtre ; et, d'autre part, la caméra, puis le projecteur, invitent immédiatement le spectateur à l'identification : ils désignent le point de focalisation, le regard dans lequel se fondre. Face à ce fait, le théâtre se doit de chercher ailleurs.

¹ Denis Guénoun, *op.cit.* - pp. 164-166.

² C'est la raison pour laquelle nous évitons, tant que faire se peut, d'envisager un émetteur qui produirait des effets tragiques, et un récepteur qui les éprouverait.

délicat de parler d'*action*, comme il est délicat de parler de *situation* et de *personnage*. Ces notions sont à demi, parfois complètement, inopérantes dès lors qu'il s'agit d'aborder phénoménalement, et du point de vue de la répétition, le surgissement du tragique dans les drames du XX^{ème} siècle. Nous parlerons donc de *mouvement* plutôt que d'action, de *dispositif* plutôt que de situation, et *d'agent* plutôt que de personnage.

*

Le mouvement paralogique

Le mouvement, la mobilité, voilà le principe directeur et conciliant qui réglera l'union des diverses formes d'art pour les faire converger, simultanément, sur un point donné, sur l'art dramatique.

Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant*

Revenons tout d'abord sur la notion de mouvement. Nous avons en effet utilisé à plusieurs reprises l'expression « mouvement paralogique » en insistant sur le second terme de l'expression. Il s'agit maintenant d'explicitier le premier. En introduction à *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute parle de ces mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience. Ces mouvements « sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils paraissent constituer la source secrète de notre existence. Tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot - pas même les mots du monologue intérieur - ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses mais brèves.¹ » Plus loin, Nathalie Sarraute poursuit : « Ces mouvements sous-jacents, ce tourbillonnement incessant, semblable au mouvement des atomes, que toutes ces grimaces mettent au

¹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*. - p. 8.

jour, ne sont eux-mêmes rien d'autre que de l'action et ne diffèrent que par leur délicatesse, leur complexité, leur nature « souterraine », des grosses actions de premier plan. ¹» Ces mouvements, on les retrouve, à des degrés d'intensité divers et avec des variantes infinies, à tous les niveaux du texte de théâtre, c'est à dire à l'intérieur de tous les éléments du drame, y compris des agents. Il s'agit, comme le note Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, de mouvements capables d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation, de telle sorte que ces mouvements eux-mêmes deviennent une œuvre, sans interposition ; il s'agit « de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. ²»

La crise du drame c'est, étymologiquement, la crise de l'action, et, les effets de la mise en crise de l'action sont perceptibles tout au long du XX^{ème} siècle. On aboutit soit à l'intériorisation de l'action, « soit à son émiettement en micro-actions venant remplacer une action d'ensemble dès lors absente ou spectrale, soit encore à son annulation. Le quatrième cas de figure, le mouvement comme forme moderne de l'action, traverse les trois autres, et peut-être en crée la possibilité : mouvement intérieur que le théâtre rend visible, extériorise par ses moyens propres ; micro-mouvements ; et enfin, pour la troisième cas de figure, mouvement remplaçant l'action, en tenant lieu, pur mouvement scénique - on n'est plus dans le drame et pourtant pas en dehors du théâtre non plus, un théâtre qui tend vers la danse ou vers une cinétique de la scène.³ » Le terme d'« action » ne rend alors plus compte de la pluralité de la *praxis* telle que le théâtre la met en jeu. Au contraire, le terme de « mouvement » ouvre à cette pluralité : il concerne autant les

¹ Nathalie Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka in L'ère du soupçon*. - pp. 34, 36.

² Par choix, nous ne distinguons pas, ou fort peu, entre le texte et son devenir scénique. Ce qui nous permet de considérer ces phrases de Deleuze comme s'attachant non pas à la stricte mise en scène, mais au drame en tant que *texte-pour-la-scène*.

³ Joseph Danan, *Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen in Actes du Colloque sur la Mise en crise de la forme dramatique*, dir. Jean-Pierre Sarrazac. - pp. 211-212.

«mouvements» intérieurs que les « mouvements scéniques ».

En outre, l'action est celle d'un sujet, d'une instance (etc.) sur un objet, un sujet (etc.). Le mouvement, au contraire, n'a pas nécessairement de sujet, ni d'objet ; le couple actif/passif, de même que le couple émetteur/récepteur est mis en déficit par la notion de mouvement. On *participe* d'un mouvement. Et nous verrons combien la mise entre parenthèses du couple sujet/objet est nécessaire à l'appréhension du tragique dans le drame, et donc du mouvement qui conduit à l'apparition du phénomène - à savoir celui d'une *paralogie ontologique répétée*.

*

Le dispositif tragique

Le tragique est aporique par construction.

Michel Maffesoli, *L'Instant éternel, Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*

On ne se dégage pas de l'aporie. Au contraire, en la voulant déborder, on l'entretient davantage, on l'agrandit. Le mécanisme qui se met alors en place, celui d'une impasse débordée et pourtant toujours maintenue en impasse, constitue ce que nous appellerons le *dispositif tragique*.

Ce dispositif n'est autre que le mécanisme qui constitue l'aporie ontique en appareil tragique. Nous avons dit de Solness qu'il creusait l'aporie. Revenons à cette idée. En 1824, Goethe définissait ainsi le tragique : « tout tragique repose sur une opposition impossible à combler. Dès qu'un aplanissement se présente ou devient possible, le tragique disparaît.¹ » Quelques années plus tard, il ajoutait : « il suffit en somme qu'il y ait un conflit qui n'admette aucune solution ; et ce conflit peut surgir de l'opposition provenant de quelque rapport que ce soit.² » Aujourd'hui, pour que cette définition

¹ Goethe, *Lettre à F. Müller* : 6 juin 1824. in *Biederman III / 1*. - p. 422.

² Goethe, *Conversation avec Eckermann* : 28 mars 1827. in *Biederman III / 1*. - p. 441.

générale reste valide, il faut lui enlever les notions d'opposition et de conflit. L'aporie n'est plus conflictuelle ; elle est juste une conjonction de propositions impossible à conjuguer, une union paralogique qui n'admet aucune solution, et surtout, une union qui jamais ne peut être aplanie. Et, c'est le mouvement paralogique installé dans l'aporie qui, par la répétition, entretient l'aporie. Le dispositif tragique est alors le mécanisme d'auto-entretien et d'auto-débordement de la *non-solution*. Ce dispositif n'est tragique que pour autant que (ou encore : tout le temps que) *celui* qui, tel Solness, est pris dedans, s'attache à le mettre en défaut. Dès lors, l'intentionnalité dont il est question ici est toujours double car le mouvement est celui - *dissonant* - qui conduit à l'aporie, et celui - de répétition - qui se heurte à l'infini à l'aporie. On écrirait alors :

<p>APORIE + MOUVEMENT = DISPOSITIF TRAGIQUE</p>

Nous préférons le terme de dispositif à tout autre car il donne d'insister, d'une part, sur le fait que le mécanisme aporétique est en mouvement, et, d'autre part, sur le fait que le dispositif est l'horizon de l'aporie¹. On trouve dans l'analyse dramaturgique contemporaine d'autres formes de dispositifs sans lien direct avec le tragique. Par exemple, le dispositif de la « guerre des cerveaux » dans la dramaturgie de Strindberg ou bien encore, le dispositif de pensée-gigogne dans les *Exilés* de Joyce². Toujours, il y va d'une construction mobile, d'une structure instable, d'un processus qui évolue.

¹ Pour Goethe, l'événement tragique reste sans issue sur son propre plan, mais ce plan n'est pas l'unique plan du monde. « A partir du tout qui le déborde, sur un plan plus élevé que celui où ce conflit a pris une dimension mortelle, un sens peut poindre. » C'est aussi le point de vue de Kierkegaard : le tragique ne concerne qu'une sphère de l'existence. Mais, avec la dissolution du conflit et la disparition de la possibilité de l'opposition, aujourd'hui, le dispositif tragique n'est plus circonscrit et localisé ; il est devenu diffus et labile. Il ne possède plus de plan en propre.

² Dans les *Exilés* de Joyce, il y a une pensée de la liberté, presque une idée chez Richard ; il y a aussi chez le même Richard une pensée du piège et de l'action passée et à venir ; il y a, chez Berthe, une pensée de ces pensées ; il y a, chez le spectateur, une pensée des pensées de Richard et de Berthe : quelque chose comme une pensée-gigogne... comme une désignation, au travers de ce dispositif, du caractère infini de la pensée.

Donnons maintenant un exemple de dispositif tragique. « Plus on est grand, plus on est plein... Plus on est vide.¹ » Voilà l'aporie dans *Fin de partie* de Samuel Beckett. Il y va ensuite d'un *dispositif tragique* car, de cette aporie, on veut sortir, et on ne le peut pas :

Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (Un temps.) Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à - (bâillements) - à finir. (Bâillements.) Oh là là, qu'est-ce que je tiens, je ferais mieux d'aller me coucher.²

Hamm, « incapable de se connaître et incapable de supporter de ne pas se connaître³», veut en finir *et* ne le veut pas. Et ces deux vouloir ne sont pas posés successivement ; ils sont superposés, à l'infini. Car, il va sans dire que *Fin de partie* n'a pas de fin. La partie ne s'achève que pour recommencer encore : « puisque ça se joue comme ça... jouons ça comme ça...⁴ » et alors Hamm déplie son mouchoir et l'approche de son visage. Le *rideau de théâtre* (le mouchoir sur le visage) tombe. Mais qu'est-ce qui est fini ? Certainement pas « la partie » dont les figures (tel Hamm) et les accessoires (tel le mouchoir) retrouvent la place qu'ils occupaient au commencement du texte. Le *vouloir finir* conduit au *vouloir recommencer* ; à l'intérieur de cette architecture ambivalente du vouloir, le dispositif tragique de *Fin de partie* donc, l'aporie est sempiternellement répétée.

*

¹ Samuel Beckett, *Fin de partie*. - p. 17.

² Samuel Beckett, *Fin de partie*. - p. 17.

³ Richard N. Coe, *Le dieu de Samuel Beckett* in Cahiers Renaud-Barrault n°44. Cité par Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*. - p. 277.

⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*. - p. 112.

L'agent du tragique

Les histoires, résultats de l'action et de la parole, révèlent un agent, mais cet agent n'est pas auteur, n'est pas producteur. Quelqu'un a commencé l'histoire et en est le sujet au double sens du mot : l'acteur et le patient mais personne n'en est l'auteur.

Hannah Arendt, *Conditions de l'homme moderne*

Il faut parler d'agent et non de personnage, car il s'agit de dés-identifier les rôles. « Le théâtre entérine l'impossibilité qu'il y a aujourd'hui pour l'homme de se rassurer par l'épreuve empirique de sa propre autonomie. ¹ » Inachevé et disjoint le nouveau personnage de théâtre n'est pas coalescent à la personne humaine. Son élévation symbolique « va de pair avec une majoration et une accentuation de son corps. Et cette présence têtue du corps interdit toute fuite dans l'abstraction ou dans le ciel des allégories. La figure ne représente donc ni l'hypostase ni la dissolution mais un nouveau statut du personnage dramatique : personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme : personnage à construire. ² » Les personnages tendent à l'anonymat, ils tendent « à devenir ce que les personnages de roman seront de plus en plus, non point tant des « types » humains, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes. ³ »

Dans *R. S/Z. Impromptu Spectre*, Joseph Danan fait très exactement de Roberto un « personnage à construire » (par l'Auteur d'abord, et par le spectateur surtout) ; il en fait aussi « le porteur d'états encore inexplorés » que l'Auteur à la hache s'attache à étudier :

L'AUTEUR A LA HACHE

**l'homme porte en soi le sceau de l'inhumain / son esprit contient en son centre
la blessure du non-esprit / du chaos non humain / le sens / lui aussi / gardera
en son centre / la blessure du non-sens / qu'est-ce que tu en dis / Roberto ?**

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*. - p. 87.

² *Ibid.*

³ Nathalie Sarraute, *op. cit.* - pp. 43-44.

ROBERTO

Je vais te montrer comment on se sert de ça.

Il lui prend la hache des mains.

Noir.

*Coup de hache.*¹

L'Histoire a commencé avant Roberto, pour preuve : la référence à Auschwitz dans le texte de l'Auteur². L'Histoire, c'est celle de l'inhumain au cœur de l'humain. De cette Histoire, Roberto n'est que l'acteur et le patient. Il est le vecteur qui actualise l'horreur, et qui « discorde » dans cette actualisation. Mais il n'est pas l'auteur. Et, l'Auteur non plus... n'est pas l'auteur, bien plutôt le passeur. Le regard que pose ce dernier sur Roberto conduit le spectateur, lui aussi, à explorer la part d'horreur qui le compose. Il n'y a alors pas, à proprement parler, de personnages ; Roberto et l'Auteur à la hache sont des *agents*, ils sont les épiphénomènes d'un mouvement qui consiste à actualiser l'horreur. Ils fonctionnent davantage, pour le spectateur, comme des *déclencheurs* d'horreur, révélant le caractère intime de celle-ci.

Le rapport de Roberto et de l'Auteur, les oscillations entre rapprochement et mise à distance de l'un et de l'autre conduisent le spectateur à ressentir les effets du dispositif tragique qui, *in fine*, se constitue - lorsque la fluidité du montage en tableaux est telle que des séquences qui, au départ, se succédaient en viennent à se superposer : le dernier tableau, la rencontre de l'Auteur et de Roberto, consiste en l'imbrication (logiquement et ontiquement impossible) de deux mondes, celui du quotidien de l'Auteur, en voyage pour chercher l'inspiration, et celui de Roberto, après son suicide spectaculaire. La superposition est impossible car elle convoque de la barbarie au cœur de notre intimité quotidienne - le quotidien de l'Auteur, c'est aussi, en grande partie, le nôtre ; et la sympathie qu'éprouve ce dernier pour Roberto, nous l'éprouvons aussi. Impossible et pourtant cette rencontre à lieu... Roberto,

¹ Joseph Danan, *R. S/Z. Impromptu Spectre*. - p. 54.

² Les deux phrases citées par L'Auteur sont extraites de Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*. - p. 99.

l'Auteur et le Spectateur sont les restes de sujet au travail dans le mouvement paralogique - mouvement, ici, qui conduit à effectuer l'impossible synthèse du quotidien et de la barbarie. C'est à ce titre donc, que Roberto, l'Auteur et le Spectateur sont des *agents du tragique*.

L'agent du tragique, c'est le reste d'intentionnalité à l'œuvre dans le mouvement de répétition de l'aporie. L'agent du tragique est *presque* l'initiateur du mouvement qui conduit à la constitution de l'aporie. *L'agent du tragique* est celui qui, tel Job, éprouve l'aporie de sens, c'est-à-dire, tout à la fois, sent l'impératif d'exister, et perçoit l'impraticabilité de la question de l'être. L'aporie n'étant plus localisée mais diffuse, il la rencontre partout, dans sa vie entière. Et « la guerre intestine s'installe au-dedans d'un être ennemi de lui-même.¹ » Il y va d'un tiraillement, une sorte de supplice de Tantale, d'une mise en question par l'agent de la compossibilité des possibles qui le composent - un supplice d'autant plus terrible qu'il est masqué :

La vie en moi s'écoule, les jours d'affliction m'ont saisi. Je crie vers Toi et tu ne réponds pas. J'ai abordé sans le savoir des mystères qui me dépassent et que j'ignore. ²

L'agent du tragique a l'intuition de l'impossibilité de la tâche qu'il s'apprête à mener. Il est celui qui essaie, tout en pressentant que sa tentative est vouée à l'échec.³ Dans *L'enfant et la brume* de Rodolfo Usigli, les multiples tentatives de Marta pour échapper à la folie qui a frappé tous les membres de sa famille, conduiront au suicide de son fils, c'est-à-dire à une folie plus

¹ Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*. - p. 159.

² *Job* 30 - 16, 20 ; 41 - 3. Mais Job n'est pas coupable d'ὕβρις (*hubris*). Bien au contraire, à la différence des trois sages qui se relaient à son chevet, il est le seul à reconnaître que sa souffrance n'a pas d'explication, et c'est précisément pour cela qu'elle est doublement invivable.

³ A ce titre, le champ philosophique est exemplaire : sont considérés comme « penseurs tragiques » tous les philosophes qui, s'attachant à décrire l'existence, ne cessent de rappeler l'impossibilité d'atteindre à une existence pleine et entière - cette impossibilité en recouvre une autre : l'incapacité de mener à son terme une telle entreprise philosophique. L'existence ne peut être pensée jusqu'au bout. « Ce qui donne le plus à penser dans notre temps qui donne à penser, c'est que nous ne pensons pas encore », écrivait Heidegger, dans *Qu'appelle-t-on penser ?* - p. 242. Et c'est là le mouvement.

grande encore. Immédiatement après ce suicide, Marta révèle à son amant le contenu du stratagème qui vient d'échouer ; elle conclue ainsi :

MARTA

Je t'avais demandé de me protéger.

MAURICIO

Je me souviens. Tu n'as pas voulu me dire de quoi.

MARTA

De moi-même, de ce que je pensais ; mais c'était impossible, maintenant je le comprends.¹

Ce que Marta dit comprendre ici - échapper à l'enfermement est « impossible » - elle l'a toujours su. Pour preuve, dès le début du drame, elle disait à son mari : « Ah, tout se répète, tout, tout ! C'est intolérable !² » Elle ne peut se départir de son héritage génétique ; tout ce qu'elle essaie pour s'en défaire ne conduit qu'à accomplir plus violemment encore cet héritage. En voulant échapper à l'aporie, Marta la répète et, ainsi, construit le dispositif tragique. Dispositif dont Rodolfo Usigli s'est assuré la prégnance en rédigeant tout d'abord le troisième acte, puis le second, puis le premier - mettant ainsi en avant l'impossibilité pour la répétition de répéter autre chose que l'impossible. Dès lors, Marta est le support de l'effet tragique : on ne perçoit le mouvement, le dispositif, l'inévitable mise en crise des possibles que par son entremise. Le devenir tragique de l'aporie ontique, c'est l'agent qui le porte. Il est la crête du mouvement à l'œuvre dans le dispositif. Il est comme l'écume de la vague aporétique. Aussi, sans lui, l'effet tragique disparaît.

*

¹ Rodolfo Usigli, *El niño y la niebla* in *El Gesticulador y otras obras de teatro*. - p. 157. Il n'existe pas d'édition en français de ce texte. Aussi, nous proposons une traduction littérale de l'extrait ci-dessus.

² Rodolfo Usigli, *op. cit.* - p. 124.

L'effet et les sentiments tragiques

Dans sa célèbre définition de la tragédie, Aristote a orienté de manière décisive le problème de l'esthétique en incluant dans la définition de l'essence de la tragédie l'effet produit sur le spectateur.

Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*

Nous avons déjà dit que les sentiments du tragique sont au nombre de trois : angoisse devant la vie, dégoût de la vie, joie de vivre. Il faudrait rappeler encore que ces sentiments sont aussi des composés. De même qu'Aristote envisageait la terreur et la pitié, Kierkegaard (relisant Aristote) la crainte et la commisération, de même aujourd'hui, il est question de combiner, peut-être de façon plus désordonnée et *paralogique*, ces sentiments primaires que sont l'angoisse, le dégoût et la joie. Qui défendrait, en effet, l'idée que Hamm ne provoque que le dégoût (à quoi bon vivre plein et vide), que la sérénité de Marta ne réveille que la joie (avoir, d'une part, accepté l'inacceptable, et, d'autre part, décidé de réparer les torts causés par cet inacceptable), et que la rencontre de Roberto et de l'Auteur ne conduise qu'à l'angoisse (être un monstre) ? Au contraire, la folie meurtrière de Marta ne conduit-elle pas à l'angoisse, le jeu proposé par Hamm à la joie, l'inconsistance de Roberto (il est une figure produite par l'imagination de l'Auteur) au dégoût ?¹

On l'aura saisi, ces combinaisons de sentiments, c'est avant tout le spectateur qui les éprouve. Nous parlerons alors d'*agent public* ou d'*agent-spectateur* du tragique. Entre le drame et le spectateur, il y va d'une « mécanique de coopération ² » et, presque *mécaniquement*, la puissance tragique d'un drame se mesure au degré de l'effet éprouvé par le spectateur. De même que le calcul d'effets produit, chez Brecht, la règle, l'évaluation de l'intensité des sentiments d'angoisse, de dégoût ou de joie déterminera le caractère plus ou moins tragique de la fable ontologique. Fort logiquement,

¹ Toutefois, par soucis de clarté, nous serons conduit à décrire, dans chacun des drames étudiés, le sentiment dominant - c'est-à-dire prioritairement produit. Nous reviendrons sur les sentiments secondaires, leur combinaison, en conclusion.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*. - p. 7.

plus les effets du système d'effets (c'est à dire de la fable) sont tragiques plus la fable participe du tragique.

Il faudrait parler à ce titre de l'intensité de l'effet d'enfermement ontique, ou d'une manière de faire sentir avec plus ou moins de prégnance l'aporie de sens. Il faut que les spectateurs soient comme le dit Novomesky dans *Bête de style*, « brusquement secoués par un sens tragique de l'espoir¹ ». Car il est bien souvent question d'espoir. C'est d'ailleurs en ceci que Maeterlinck s'oppose à Schopenhauer : le tragique n'induit pas nécessairement une posture pessimiste face à l'existence. Croire le contraire, ce serait oublier que le tragique n'est toujours que l'effet d'un mouvement, et que, par conséquent, il importe peu que la tentative de rendre possible l'impossible, qu'il produit et accompagne, aboutisse, dès lors que, du fait même que cette tentative est un acte, et non une « action », elle troue le possible, et ouvre un chemin, un chemin sur lequel s'engage l'agent du tragique.²

Si le spectateur doit coopérer, ce n'est pas en s'apitoyant sur le sort de l'agent, ou même sur son propre sort, mais en jouant l'ouverture des possibles. Il y va d'une mécanique de coopération, certes, mais cette coopération est une coopération subversive. Il faut vouloir interroger le sens de l'être-au-monde. Il faut vouloir vouloir, c'est à dire, jamais être tout à fait satisfait. Éprouver l'effet tragique c'est, toujours, participer d'un mouvement de résistance, entrer dans une « logique » paralogique, creuser l'aporie de sens, jouer à plein le dispositif de la vie, c'est-à-dire, à la fois, vouloir son implosion et savoir que cette dernière est impossible à obtenir, donc, *in fine*, l'accepter, ou bien encore, et cette fois c'est Nietzsche qui parle : « l'aimer ».

*

¹ Pasolini, *Bêtes de style* in *Théâtre*. - p 501.

² L'effet tragique s'oppose d'ailleurs à l'effet de champ - ce dernier ferait tendre le drame vers le mélodrame.

Qu'est-ce qu'un drame tragique ?

Un drame qui compterait au nombre de ses éléments tous ceux que nous venons de détailler pourrait-il être qualifié de *drame tragique* ?

Peut-être pas car, comme les exemples étudiés l'ont suggéré, le tragique n'est pas nécessairement le fait d'un drame en son entier. De même que Nathalie Sarraute soulignait l'évanescence de tout mouvement, il faut considérer la possibilité pour le mouvement tragique de n'être pas à l'œuvre dans l'intégralité du drame. On dirait *drame tragique* par raccourci, on le dirait dès lors que le drame participe, à un moment, ou à plusieurs moments de son déroulement, du phénomène tragique tel que nous venons de le décrire.

C'est là une réponse possible. Nous préférons en donner une autre. On parlerait de *drame tragique* lorsque, bien que le phénomène ne soit pas présent en tant que tel tout au long du drame, la tendance tragique resterait une ligne organisatrice de l'ensemble du déroulement du drame. Un *drame tragique* serait un texte de théâtre à tonalité et à visée tragiques. C'est le cas de certains des exemples que nous avons donnés jusqu'à présent : *Solness le constructeur*, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, *L'enfant et la brume*, *Fin de partie*, *R. S/Z. Impromptu Spectre* sont des drames tragiques.

tendances tragiques

Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. Se soustraire était impossible. Partout, sous ses formes innombrables, « traîtres »...

Nathalie Sarraute, *Tropismes*

Résumons à présent notre hypothèse. Il importe d'être en présence d'une dramaturgie du mouvement, c'est-à-dire d'un texte dramatique comportant des mouvements paralogiques. Parmi ces mouvements, il y en faut au moins un (il peut y en avoir une infinité) qui conduise à constituer une aporie. Celle-ci peut apparaître et on en reste là. Mais, lorsqu'elle est continuellement entretenue comme aporie (c'est-à-dire quand la paralogie est *intentionnellement* aporétique), se constitue un dispositif tragique. Ce dispositif est producteur d'effets tragiques. L'effet tragique provoque chez le spectateur angoisse, joie et/ou dégoût. Ce que présente le schéma suivant :

1. Mouvement Paralogique → Aporie
2. Aporie + Répétition (= Mouvement Paralogique d'auto-entretien) → Dispositif tragique
3. Dispositif tragique → Effet tragique → Sentiments (joie, dégoût, angoisse)

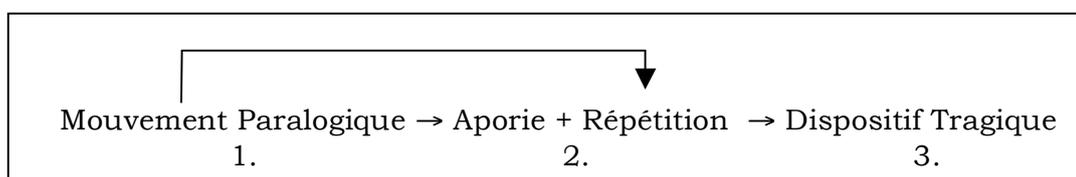
*

Oblitérations et rapport au monde

Oblitérer quelque chose : l'effacer, l'user progressivement. Obstruer. Oblitérer un timbre : le marquer d'un cachet spécial.

Dictionnaire Larousse de la langue française

Il s'agit maintenant d'approcher depuis les drames les formes du tragique au XX^{ème} siècle. Mais, nous avons l'intuition que, plutôt que de parler *stricto sensu* d'un « tragique du XX^{ème} siècle », il est plus profitable d'envisager trois tendances du tragique au XX^{ème} siècle. En effet, revenons à notre hypothèse, et malmenons-la quelque peu :



Si on oblitère « dispositif » dans {2 → 3} c'est-à-dire si l'agent ne voit plus ce dans quoi il est pris puisqu'il ne voit qu'à l'intérieur de lui, le rapport au monde se vit d'abord sur le mode du rapport de moi à moi. On se rapprocherait de l'Antigone de Kierkegaard : l'effet produit serait culpabilisant et introduirait à l'angoisse. Dans *La Dame de la mer* d'Ibsen, l'aporie qui pointe de temps à autres consiste en l'impossibilité, pour Ellida, de se libérer d'un amour du passé, l'amour d'un marin. Et, l'opposition entre l'univers terrestre et l'univers marin fonctionne avant tout comme une métaphore du monde intérieur de la jeune femme - comme une projection de son emprisonnement mental. A Arnholm qui lui dit, en plaisantant, « nous avons pris le mauvais chemin une bonne fois pour toute ; nous sommes devenus des animaux terrestres au lieu d'être des animaux marins », elle répond : « C'est la triste vérité. Et je crois que les hommes s'en doutent. Que cela leur pèse secrètement, comme un deuil ou un regret.¹ » Ici, l'agent (Ellida) n'est menacé par aucune puissance extérieure. L'effroyable, ce qui lui fait peur et l'attire à la fois, est plus profond, « c'est l'attirance qui est au

¹ Ibsen, *La Dame de la mer* in *Les douze dernières pièces Vol. III* - p. 73.

fond de mon âme¹ », confit la jeune femme à son mari. Tout se passe au fond de son âme, elle ne peut rien faire contre l'attirance passée qui ne cesse de revivre au présent. Mais, cette aporie inscrite dans la psyché de Ellida n'est pas débordée de l'extérieur. La jeune femme n'est pas prise dans un dispositif tragique, elle est, par sa présence, le rappel d'une aporie qui cherche à s'effacer, sans jamais tout à fait y parvenir : la jeune femme ne cesse de se tordre les mains d'angoisse².

Si on oblitère « aporie » dans {1 → 2}, ce qui devient aporétique alors c'est la saisie de l'aporie. Le rapport (au monde) est indiscernable et la différence moi/les autres est effacée. Proche de ce que décrit Schopenhauer, l'effet induirait un renoncement ambigu au vouloir vivre. C'est le cas du *Roi pêcheur* de Julien Gracq. Clingsor, le magicien émasculé annonce, dès les premiers instants du texte : « La tranquillité - le repos presque ! s'établissaient en équilibre sur l'impossible, sur le sacrilège, sur la mort !³ ». C'est qu'il s'agit de trouver un successeur à Amfortas, roi malade et éventré, un Pur capable de faire revivre le Graal. Or, ce Pur est aux portes du Château de Montsalvage... Et le tragique apparaît en un unique moment du texte, lorsque Perceval, le Pur donc, est sur le point d'entrer dans la salle du Graal et qu'il s'entretient avec Amfortas⁴. Mais Perceval ne supporte pas la vue du flanc purulent du roi, il cède face à l'horreur. La catastrophe survient alors (Perceval s'enfuit) parce que l'impossible n'advient pas ; c'est la médiocrité qui l'emporte. « Il me semble que je suis pris dans un piège horrible... » s'écrie, peu avant, Perceval. Le dispositif est tout entier étalé sous nos yeux, mais l'aporie véritable qui le sous-tend n'est pas découverte : le Pur se refuse à ce qu'on lui fait croire être l'Impur - le roi et le magicien l'ont, en effet, habilement manipulé. C'est, comme l'annonçait en ouverture ce dernier, la tranquillité qui s'établit, une tranquillité qui n'est pas une paix car elle masque l'impossible véritable (celui-là que Perceval n'a pas perçu), et

¹ *Ibid.* - p. 107.

² *Ibid.* - p. 114.

³ Julien Gracq, *Le Roi pêcheur*. - p. 30.

⁴ *Ibid.* Acte IV - pp. 135-144.

le sacrilège, le débordement de l'aporie : l'accès à l'éternité. Le dispositif tragique est le masque de l'aporie oblitérée.

Sinon, c'est-à-dire dans le cas où aucun élément de la définition n'est oblitéré, la redoublement à plein de la répétition conduit à une plus grande participation des agents, le rapport au monde est rapport de moi aux autres et des autres entre eux, participation à la fois ludique et grave, productrice de joie. Dans les *Comédies barbares* de Ramón Del Valle-Inclán, est posée d'entrée la question du passage : l'Abbé entend traverser la *Passe de Lontañón* pour donner les derniers sacrements à un mourant, ce que Visage d'Argent, l'un des fils du Chevalier, le maître des lieux, lui refuse (Première Journée, Scène 3 ¹). Et, c'est un passage de même nature que le Chevalier cherchera à effectuer à la toute fin de la trilogie : retrouver dans la tombe sa femme morte (« María Soledad, attends-moi ! Ma sépulture reste ouverte ! Maudit soit celui qui essaie de remettre le couvercle avant que moi je ne sois descendu au trou ! » - Journée Deuxième, Scène 4 ²). Mais, qu'on ne s'y trompe pas : l'impossibilité ne concerne pas tant le passage proprement dit (l'Abbé fera un détour, et le Chevalier finira par mourir) que l'aporie que la question de la frontière recouvre : la mort. Le dispositif est ici constitué non pas spatialement mais temporellement : c'est le délais pris à l'effectuation du passage qui creuse l'aporie - l'Abbé arrive trop tard, et le Chevalier, ne parvenant pas à mourir, s'enferme dans la chambre de son épouse et marche jour et nuit. Il y a un dispositif parce qu'il y a une durée. Cet étirement du temps est le lieu de jeux paralogiques multiples³, à commencer par le questionnement sur l'impossible réunion du Pêcheur (le Chevalier, en vie) et de la Sainte (sa femme, Doña María, défunte). Ce dispositif du délai

¹ Ramón Del Valle-Inclán, *Comedias Bárbaras I. Cara de Plata*. - pp. 63-66.

² Ramón Del Valle-Inclán, *Comedias Bárbaras III. Romance de Lobos*. - pp. 106-110. Nous proposons une traduction littérale.

³ Un jeu que le mélange des registres et des genres accentue encore. Le qualificatif tragique est par exemple utilisé de nombreuses fois pour qualifier un agent, un geste, une intonation. Et, toujours avec une connotation ambiguë : à la fois la bouffonnerie et la gravité, l'inanité et la profondeur. On en donne un exemple : « Quand le père et le fils vont s'atteindre, s'interpose entre eux la figure gigantesque et *tragique* du Pauvre de Saint Lazarre ». *Comedias Bárbaras III*. - p. 91. C'est nous qui soulignons.

donne d'interroger l'aporie, de creuser ce fait que « le monde n'est pour personne, [qu']il est une prison obscure par où vont les âmes¹ ».

On voit donc se dessiner ici trois formes tragiques différentes.

*

Logique plurielle de l'aporie

Nous avons pour l'instant considéré deux axes de comparaison : le premier, quant à l'oblitération ou non de l'un des éléments constitutifs de l'entrée en apparition du phénomène tragique ; le second, quand à la nature du rapport de l'agent au monde (donc à l'altérité) :

- ou bien *de moi à moi* : dans *La Dame de la mer*, Ellida ne peut se confier qu'à elle-même, car, si elle s'était confiée à Wangel, « alors il aurait fallu qu'[elle lui] confie aussi le - l'indicible² » , indicible qui n'est présent, pour elle, qu'au dedans d'elle-même, ce qu'elle confirme plus loin : « Oui, Wangel, il y a parfois des moments où il me semble que je trouverais la paix et le salut en me réfugiant auprès de toi, - en essayant de lutter contre les puissances qui m'attirent et m'effraient. Mais je ne peux pas.³ » ;
- ou bien *de moi aux autres et des autres entre eux* : dans *Comédies barbares*, le Chevalier à ses fils, à ses amantes, à sa femme, à Dieu, d'un fils à l'une des amantes, d'un autre à une autre... ;

¹ *Ibid.* Journée Deuxième, Scène 3. - p. 103.

² Ibsen, *op. cit.* - p. 64.

³ Ibsen, *op. cit.* - p. 114.

- ou bien *effacement du rapport* : dans *Le Roi pêcheur*, Perceval ne peut répondre à l'amour de Kundry car il ne l'a pas perçu, de même qu'il ne perçoit pas l'irréductible *autreté* du Graal.

Il existe un troisième axe de comparaison. Nous le citons pour expliciter davantage notre proposition. Jacques Derrida en effet, à l'occasion d'une conférence qu'il donnait à Cerisay, esquissait *une logique plurielle de l'aporie*¹. Il distinguait aussi trois cas :

[Cas 1] *Dans un cas, le non-passage ressemble à une imperméabilité ; il tiendrait à l'existence opaque d'une frontière infranchissable : une porte qui ne s'ouvre pas ou qui ne s'ouvre qu'à telle ou telle condition introuvable, au secret inaccessible.*

C'est la survalorisation de l'aporie comme telle, c'est-à-dire comme premier moment de la constitution du phénomène. L'impasse est en quelque sorte trop rigide, son débordement par l'agent est quantitativement insuffisant à décrire un dispositif tragique... Dans *La Dame de la mer*, Wangel dit à Ellida : « Ce désir sans fin, du sans bornes, - ce désir de l'impossible, - il précipitera ton âme dans les ténèbres ² ». Mais ce désir sans fin de l'impossible ne parvient pas à franchir les chenaux. L'extrême concentration d'une psyché sur elle-même est un enferment, qui, par nature, trouve fort peu à s'extérioriser. La frontière (intérieure) entre l'univers terrestre et l'univers marin est devenue trop opaque : « Quand on est devenu une créature de la terre ferme, - on ne retrouve plus le chemin du retour, - de la mer. Ni celui de la vie dans la mer ³ ». Sans bruit alors, sans Ellida donc, le navire de l'Anglais s'éloigne sur le fjord.

[Cas 2] *Dans un autre cas, le non-passage, l'impasse ou l'aporie tient au fait qu'il y a plus de limite. Il n'y a pas encore ou il n'y a déjà plus de frontière à passer, plus d'opposition entre deux bords : la limite est trop poreuse, perméable, indéterminée, il n'y a plus de chez-soi ni de chez-l'autre.*

¹ Jacques Derrida, *Apories*. - pp. 44-47.

² Ibsen, *op. cit.* - p. 131.

³ Ibsen, *op. cit.* - p. 135.

Lorsque les combinaisons paralogiques deviennent jeu total, il n'y a plus, *stricto sensu*, de limite à l'aporie. Celle-ci est sans cesse débordée. Néanmoins, ce débordement n'abolit pas l'impasse. Certes, l'agent transgresse l'aporie, mais cette transgression a lieu dans l'aporie. Car, cette fois, l'agent creuse l'aporie vers l'extérieur. Pour le dire avec nos mots, le mouvement de débordement de l'aporie décrit un dispositif qui n'abolit pas mais contient l'aporie. S'il n'y a plus de chez soi ni de chez l'autre, c'est que le *différend* est effacé. Dans les *Comédies barbares*, le passage est toujours possible, dans un sens (du vivant vers le mourant : de l'Abbé vers son paroissien, du Chevalier vers Doña María), comme dans l'autre : des sorcières apparaissent au Chevalier qui, alors, « sent le frison de la mort¹ » ; l'Enfant Jésus s'assoie pour discuter avec Doña María au bord d'un chemin². De fait, chacune des trois parties de la trilogie met en scène un passage. En effet, dans la seconde partie intitulée *Blason d'aigle*, un des fils du Chevalier, masqué, fait irruption dans la maison paternelle avec l'intention de tout y dérober. Il renonce finalement à tuer son père. Comme dans la première et la troisième partie, il n'y a pas de réel non-passage : traverser est toujours possible. Mais la transgression que le passage implique (dans la deuxième partie il y va de la violation de la demeure paternelle), atteste qu'il reste de la différence ; cette transgression fait la preuve de ce que franchir la limite n'éradique pas l'impossible. L'indéterminé ne concerne ni l'un (l'impossible), ni l'autre (la différence). L'indéterminé caractérise le jeu qui s'instaure autour d'eux.

[Cas 3] *Et enfin, aporie du troisième type : l'impossible, l'antinomie ou la contradiction est un non-passage parce que son milieu élémentaire ne donne plus lieu à quelque chose qu'on puisse appeler passage. Il n'y a même pas lieu pour une aporie déterminée comme expérience du pas ou du bord, franchissement ou non de quelque ligne, rapport à quelque figure spatiale de la limite. Il n'y aurait même pas de place pour l'aporie, faute de conditions topographiques ou, plus radicalement, faute de la condition topologique elle-même.*

¹ *Comedias Bárbaras III*. Première Journée, Scène 1. - pp. 56-58.

² Ramón Del Valle-Inclán, *Comedias Bárbaras II. Águila de Blasón*. Quatrième Journée, Scène 3. - pp. 135-136.

C'est la confusion. Celle de Perceval, dans *Le Roi pêcheur*, prenant le discours d'Amfortas et de Clingsor pour la réalité de l'enjeu de sa vie. L'aporie du Graal ne lui apparaît pas car le dispositif qui l'oblitére déplace le débat en un lieu où sa présence n'aurait aucune pertinence : le roi et le magicien entendent conserver leur tranquillité et leurs avantages, rien d'autre ; dès lors, le Pur est confondu en pensant qu'accepter le Graal c'est accepter ce pourquoi ces prédécesseurs ne veulent le perdre. La limite proprement aporétique n'a plus de lieu où se manifester. Et, notre hypothèse, quant au théâtre, est, sur ce point, que l'absence d'une condition topologique pour la limite se traduit par une prééminence du dispositif au mépris de l'aporie (telle que Jacques Derrida la définit dans le cas 1). Il faut se rappeler le risque que nous avons signalé en comparant les vues de Maeterlinck à celles de Wagner : un dispositif tragique proéminent peut ne pas conduire à la production d'effets tragiques ; le spectaculaire efface le mystère quant à l'être (le secret dont Derrida parle en référence à Heidegger), mystère dont l'aporie reste le lieu de surgissement.

*

Notre hypothèse

Le choix d'envisager trois formes de tragiques se voit donc confirmé. Il semble en effet que ces trois formes, grossièrement peut-être, mais exhaustivement néanmoins, suffisent à rendre compte des formes prises par le phénomène tragique dans le théâtre du XX^{ème} siècle.

Nathalie Sarraute, pour qualifier les micro-mouvements à l'œuvre dans l'écriture, parle de « tropismes ». De même que chez les végétaux et les animaux fixés, « tropisme » désigne la croissance orientée dans l'espace sous l'influence d'une excitation antérieures (phototropisme, géotropisme, etc.), de même « tropisme » désigne, dans le roman comme dans le drame, la direction

de développement du mouvement, sa ligne de fuite, son horizon¹. Dans un autre registre, Kierkegaard envisage des « étapes sur le chemin de la vie », des sphères d'existence distinctes et néanmoins superposables.

A l'intersection de ces deux terminologies, nous proposons le terme de *tendance*. Notre hypothèse se formule alors ainsi : les formes prises par le phénomène tragique dans les drames du XX^{ème} siècle peuvent être organisées en trois tendances.

Nous avons pour l'instant cité en exemple des drames publiés en 1887, 1888, 1892, 1899, 1907, 1923, 1936, 1948, 1957, 1968, 1979 et 2000, sans nous préoccuper de leur ordonnancement historique. Et, bien que la distinction en trois tendances ait, avant tout, un intérêt méthodologique, celui de permettre la variation perspective, nous nous risquerons à préciser notre hypothèse en proposant une *périodisation des tendances*. L'ordre chronologique sera la suivant :

1. « Aporie » oblitérée dans {1 → 2} ; « frontière infranchissable » ; angoisse ; nous appellerons cette tendance : *tendance insulaire*.
2. « Dispositif » oblitéré dans {2 → 3} ; « pas de place pour l'aporie » ; dégoût ; nous appellerons cette tendance : *tendance confuse*.
3. Aucune oblitération ; « l'aporie tient au fait qu'il n'y a plus de limite » ; joie ; nous appellerons cette tendance : *tendance chorale*.

Le développement qui fait suite sera l'occasion d'explicitier ce que nous entendons par *tendances insulaire*, *confuse* et *chorale* d'une part, et d'autre part, de proposer une datation (sans doute approximative) pour chacune d'entre elles.

¹ Le recours à ce terme possède en outre l'avantage qu'il donne de privilégier l'empathie contre l'identification, et l'effet contre la représentation. Nous attribuerons ici à peu près la même signification au terme de « tendance ».



Tendance insulaire

l'insularisation

Les modernes n'ont pas été rejetés dans le monde : ils ont été rejetés en eux-mêmes. Une tendance persistante de la philosophie moderne depuis Descartes est le souci exclusif du moi, par opposition à l'âme, à la personne, à l'homme en général, la tentative de réduction totale des expériences, vécues par rapport au monde ou par rapport aux humains, à des expériences qui se passent entre l'homme et son moi.

Hannah Arendt, *Conditions de l'homme moderne*

En 1912, Gordon Craig propose, dans les scènes où il n'intervient normalement pas, de placer Hamlet en avant-scène, c'est-à-dire de le rendre présent sur le plateau tout au long de la représentation¹. Il s'agit de suggérer au spectateur qu'*Hamlet* se déroule à l'intérieur de la psyché du héros éponyme : Horatio, Ophélie, le Spectre du Père, etc. sont les figures qui, mêlées, composent le Prince d'Elseleur. Cette tendance de la dramaturgie s'observe non seulement dans les mises en scènes du début du siècle mais aussi dans l'écriture dramatique. Pour en rendre compte, Jean-Pierre Sarrazac, propose, dans *Théâtres intimes*, le terme d'« insularisation » : « Le conflit dramatique qui se déroulait jadis dans un espace interpersonnel prend désormais pour siège principal la vie intérieure de chaque personnage créée par l'auteur ; nous assistons non seulement à un glissement du drame vers plus de subjectivité mais encore à une « insularisation » du drame dans la psyché du personnage.² » Cette tendance n'est pas sans rapport avec la naissance de la psychanalyse. Freud, sans employer la même terminologie, donne un exemple d'insularisation du drame dans la psyché du personnage lorsque, analysant *L'Eveil du printemps* de Wedekind, il voit dans « les deux

¹ Cf. Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*. - pp. 175-176. Cité par Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*. - p 81.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*. - pp. 10-11. C'est nous qui soulignons.

personnages, Moritz et l'Homme masqué, les deux courants qui se partagent l'âme de Melchior ¹».

Il est certain que la notion d'*insularisation* est particulièrement adaptée à l'analyse de l'écriture dramatique au tournant du XIX/XX^{ème} siècle. Nous allons y recourir abondamment à présent pour rendre compte du surgissement du tragique dans les drames qui ouvrent au XX^{ème} siècle. En effet, nous envisagerons la forme insulaire comme point de départ aux formes tragiques dans les drames du XX^{ème} siècle, comme prémices de ces formes. Nous commencerons par l'analyse d'une pièce d'Ibsen publiée en 1867, *Peer Gynt*.

*

L'insularisation progressive de *Peer Gynt* dans *Peer Gynt*

On observe une tendance à l'insularisation dans le *Peer Gynt* d'Ibsen. Entre la première et la dernière scène, ce n'est plus Åse (la mère) qui demande à son fils: « Où l'as tu rencontré, ce bouc ? ² » ; c'est Peer lui-même qui se demande : « Où étais-je, moi-même, moi tout entier, moi vrai ? ³ ». Se fait jour un mouvement d'intériorisation : le sujet (le « je ») du récit fabulé n'est plus un animal étranger (sorti d'une histoire de village) mais Peer « soi-même ». Ce dernier en vient à se poser à son propre sujet la question que sa mère lui avait posée au sujet du bouc. L'interrogation de la mère quant à l'animal est devenue celle du fils quant à lui-même.

En outre, entre la première et la dernière scène l'usage des adjectifs possessifs est pareillement transformé. Il n'est plus question de « ta mère ⁴ », mais de « ma mère ⁵ ». Le passage de la deuxième personne à la première

¹ *Intervention de Freud sur L'Eveil du printemps à la Société Psychologique du Mercredi* à la suite de Frank Wedekind, *L'Eveil du printemps*. - p. 104.

² Ibsen, *Peer Gynt*. - p. 7.

³ *Ibid.* - p. 186.

⁴ *Ibid.* - p. 7. C'est nous qui soulignons.

⁵ *Ibid.* - p. 186. C'est nous qui soulignons.

résulte d'une prise de possession. La fonction de « mère » n'est plus donnée de l'extérieur, elle est auto-assignée de l'intérieur. Dans les deux exemples ci-dessus (celui de la question, et celui de l'adjectif possessif), il y a va d'une sorte d'assimilation : Peer absorbe Åse¹. Et cette assimilation est l'un des aspects, et non des moindres, de l'*insularisation* progressive du drame dans la psyché de Peer Gynt.

Poursuivons encore un peu l'explicitation de ce point. A la fin de l'Acte III, c'est-à-dire, cette fois, à peu près au milieu du drame, la mère meurt. Entre alors la femme du journalier. Et, à quelques répliques de distances, les mots de Peer à la femme du journalier font étrangement écho à ceux de Åse à son fils. Nous présentons les deux dialogues en vis-à-vis :

PEER GYNT	LA FEMME
Allonge-toi, je vais te tenir.	Et tu vas faire un long voyage ?
ÅSE (<i>inquiète</i>)	PEER GYNT
Non, Peer, je veux partir !	Vers la mer.
PEER GYNT	LA FEMME
Partir ?	Si loin !
ÅSE	PEER GYNT
Oui, partir ; j'en ai tout le temps envie.²	Encore plus loin.³

L'envie de partir exprimée par la mère dans le premier extrait (« je veux partir ! ») est exprimée, dans le second extrait, par le fils et pour son propre compte (« faire un long voyage vers la mer, encore plus loin »). Le désir de Åse est devenu le désir de Peer.

¹ Cette possibilité était déjà annoncée dans la première scène, une inversion de rôles, quoiqu'alors le héros était distancié de lui-même : il était le bouc, et Åse était Peer. Peer Gynt : « Nous allons jouer à Peer et le Bouc. Je suis le bouc, et toi tu es Peer ! » - p. 7.

² *Ibid.* - p. 81.

³ *Ibid.* - p. 84.

Séparent ces deux extraits, nous l'avons dit, quelques répliques au cours desquelles Peer assiste à la mort de Åse. Une fois cette mort advenue, Peer « *presse sa joue contre la bouche de Åse*¹ », c'est-à-dire, symboliquement, qu'il fait siens ses mots. En effet, il dit aussitôt : « ça, c'est merci pour le voyage » - la femme du journalier entre alors et débute le dialogue précédemment cité. A peine la mère est-elle morte, que la volonté de voyager est énoncée par Peer. C'est que, dès lors, Åse est présente dans Peer à l'état de Surmoi - quoiqu'en un sens plus vaste que celui assigné par la psychanalyse freudienne. La mère est maintenant l'une de ces multiples pelures de soi qui composent, tel un oignon, le moi gyntien².

De fait, Åse n'est pas la seule à *entrer* de la sorte dans Peer, à être comme absorbée par lui. Et, c'est la raison pour laquelle, il y va bien ici d'une insularisation progressive du drame dans la psyché du personnage éponyme: on peut répéter l'analyse pour l'ensemble des figures qui traversent le « poème dramatique », toutes à l'exception d'une seule - Solvejg. Nous reviendrons sur ce point par la suite.

*

L'insularisation comme enfermement (*Peer Gynt*)

Nous voulons insister pour l'instant sur ce fait que l'insularisation progressive du drame dans la psyché de Peer constitue un enfermement. En effet, la position de Peer au commencement est identique à la position qu'il occupe à la toute fin du drame³ : face à une « mère », Peer fabule. Cela ne fait aucun doute pour la scène 1 de l'Acte I. Quant à la scène 10 de l'Acte V, c'est une réplique entendue peu avant, lors de la scène de l'oignon, qui en éclaire la portée. Peer, justifiant son retour au pays, disait : « le vieil enfant

¹ *Ibid.* - p. 84.

² La fameuse scène de l'oignon (Acte V, Scène 5) confirme que l'assimilation est générale. Il y sera fait référence plus loin.

³ C'est d'ailleurs une grande différence de facture avec la forme des douze dernières pièces du dramaturge norvégien qui se concluent toutes sur une ouverture (*Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*) ou une fuite (*Maison de poupée*).

est revenu se réfugier vers sa mère.¹ » Ce qu'il confirme ensuite lorsque, s'adressant à Solvejg dans la scène qui nous intéresse, il s'écrie : « De l'enfant en moi tu es donc la mère !² ».

L'insularisation des figures du drame dans la psyché de Peer conduit aussi à son immobilisation. Un point qu'a souligné avec génie Luca Ronconi lors de sa mise en scène aux Bouffes du Nord en décembre 1997 - le spectacle avait pour titre *Verso Peer Gynt*. Une même comédienne y interprétait les rôles de la mère et de la jeune fille. Peer Gynt a beau entamer un long périple (Acte IV) sur la côté sud-ouest du Maroc (une palmeraie [Scène 1], une plage [2], un camp marocain [3], un bosquet d'acacias et de palmiers [4], un site pierreux [5], la tente d'un chef arabe dans une oasis [6], un bois de palmiers [7], le chemin des caravanes [8, 9]), puis en Egypte (près du colosse de Memnon [11], près du village de Gizeh [12], au Caire [13]), il ne s'en retrouve pas moins dans une position similaire à celle qu'il connaissait à l'ouverture du drame. L'insularisation progressive est aussi, ici, enfermement progressif. A ce propos, le terme d'immobilisation que nous avons précédemment employé n'a de pertinence qu'*in fine* : on en fait le constat à la fin.

C'est que, dans le même temps, le positionnement respectif des agents a évolué: la conclusion donne aussi à voir l'inverse de l'introduction. La valeur attribuée au rêve (ou à la fable) par l'agent qui possède la fonction de « mère » dans la scène 1 de l'Acte I est à l'opposé de celle accordée par l'agent-mère à la scène 10 de l'Acte V. Åse dénonce l'affabulation, la taxe de mensongère (« Peer, tu mens. ³»), en fait le reproche à Peer, alors que Solvejg en reconnaît la nécessité et invite son amant à rêver davantage (« Rêve, mon enfant. ⁴»). C'est que l'enfermement auquel on assiste est interne à une psyché. Certes, il est d'une certaine façon extériorisé sur la scène, mais cette extériorisation ne finit pas par être extérieure à la psyché. Ce que, dans *Verso Peer Gynt*, la présence d'un voile entre la scène et la salle rendait plus

¹ Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. - p. 158.

² *Ibid.* - p. 186.

³ *Ibid.* - p. 7.

⁴ *Ibid.* - p. 186.

manifeste encore. L'enfermement est celui d'une psyché parce qu'il est enfermement *dans* une psyché. De ce point de vue, les menaces de Åse ont la même valeur et la même fonction que les encouragements de Solvejg. Ce dont l'agent ne parvient à sortir, ce qui constitue pour lui l'impasse, c'est lui-même. Et les figures qui, parce qu'il les a intégrées, composent sa psyché, sont autant de propositions pour lui impossibles à réunir, impossibles et pourtant réunies.

*

L'aporie du moi (*Peer Gynt*)

Dans *Peer Gynt*, on observe, aux niveau des répliques, des superpositions paralogiques. Le célèbre monologue dit de l'oignon (Acte V, Scène 5) débute ainsi :

Ici, c'est encore un point de vue. Où est le suivant ? Il faut les essayer tous, et choisir le meilleur.

Et c'est ce que Peer Gynt s'est, semble-t-il, essayé à faire. Le poème dramatique peut se lire alors comme une succession d'événement extérieurs les uns aux autres, et, pour ce qui est de Peer, comme une tentative d'endosser différents points de vue, pour ne garder que le meilleur. Or, quelques répliques plus bas, l'agent du tragique ajoute :

Ce qui compte dans la vie, c'est de se remplir le ventre. ¹

Cette fois, il ne s'agit plus de faire se succéder les points de vue, sinon de les superposer les uns aux autres, de les décliner simultanément, de s'en remplir le ventre. Le tragique insulaire se construit par paralogie. Et, le caractère d'impossibilité de l'aporie apparaît précisément parce qu'il y a insularisation du drame dans la psyché du personnage.

¹ *Ibid.* - p. 158.

Le monologue de l'oignon ne traite pas, en premier lieu, de la question de l'être (qui suis-je ?) mais de la question du *devenir* de l'être. Ce que Peer s'efforce de raconter ce n'est pas tant ce qu'il *est* que sa difficulté à *être* ce qu'il *devient*. Il est « l'empereur des autres bêtes ¹ » parce qu'il est devenu, ou il deviendra, toutes les bêtes à la fois². La relation fonctionnelle entre Åse et son fils n'est pas unique en son genre ; elle présente, bien au contraire, l'archétype du lien qui s'établit entre le héros et tous ceux qu'il est amené à rencontrer. A chaque pelure correspond une figure, une figure *devenue*, par ce mouvement d'assimilation dont nous parlions tout à l'heure, partie intégrante de Peer :

Et une pelure pour le passager, lamentable, étriqué. A y goûter pourtant, il sent un peu son Peer Gynt. ³

Le tragique réside en ceci que Peer n'est aucune des pelures. Il est toutes les pelures ensemble, sans que jamais cette somme n'atteigne à sa fin. « On ne peut pas deux fois rire ! » parce que l'on n'est jamais deux fois le même. L'aporie touche à l'impossible saisie du moi par le moi. La comparaison entre ce monologue de Peer et celui de Cincinnatus dans le roman de Nabokov *Invitation au suicide*, est, bien que complètement anachronique, riche d'enseignements. En effet, au chapitre VIII du roman, Nabokov fait noter au narrateur ceci : « Cette nuit, il m'est arrivé quelque chose de particulier : je me dénudais, enveloppe après enveloppe et enfin... je ne sais comment le décrire, mais ce que je sais, le voici : à force de déshabillages successifs je parvenais au point ultime, indivisible, solide, resplendissant, et ce point

¹ *Ibid.* - p. 158.

² Dans *Peer Gynt*, il est interdit à l'agent de s'arrêter et de confier : « voilà, je suis ceci », toujours il doit s'attacher à décrire ce qu'il devient, donc ce qu'il n'est pas encore, ou ce qu'il n'est déjà plus. La difficulté vient de ce qu'il faut actualiser le devenir, former une vision figée de ce qui n'est que mouvement. La saisie du mouvement (le devenir) comme moment (le présent) est impossible. Le devenir est étranger au présent. Une parenté de pensée est manifeste entre la situation de Peer et l'illusion nécessaire des *cas identiques* telle que la décrit Nietzsche. Il est cependant hasardeux d'assurer qu'Ibsen avait lu, dès 1867, le livre de Lou Andreas-Salomé. On ne peut que constater la présence de questions nietzschéennes dans l'œuvre du dramaturge norvégien - notamment dans *John Gabriel Borkman*, qu'Ibsen publia peu de temps après avoir pris connaissance de l'étude de Georg Brandes sur Shakespeare, une étude très influencée par la notion de *volonté de puissance*. Cf. plus loin dans ce chapitre.

³ *Ibid.* - p. 158.

affirmait : j'existe ! - pareil à une bague sertie d'une perle dans la graisse sanguinolente du requin - et ce point me suffit.¹ » C'est l'exact inverse qui se produit chez Peer : le questionnement (si Cincinnatus cherche à éprouver qu'il existe, Peer cherche qui il est, l'un cherche à constater, l'autre à qualifier) ; le mouvement (l'un se déshabille, l'autre assimile une à une les couches de son moi) ; la conclusion (« j'existe », « je ne sais qui je suis »). Pour Peer, il n'y a pas de noyau, alors que c'est précisément ce qu'il recherche. Le questionnement est ontologique, et l'absence de réponse confirme la nature aporétique de ce questionnement. Cette absence de réponse est liée au fait qu'au désir de réponse s'ajoute un désir de trouver la réponse à l'intérieur du moi. Or, comme la réponse ne se trouve précisément pas là, le caractère d'impossibilité de la question est maintenue.

Comme le note fort justement Jean-Pierre Sarrazac dans *Théâtres intimes*, «chez Ibsen, le tragique n'est pas relié à un événement ou à une fatalité extérieurs au personnage mais déterminé par un état et une évolution psychiques internes qui, à la limite, n'ont d'existence que pour ce seul personnage²». L'insularisation progressive du drame dans la psyché de Peer est aussi un mouvement d'enfermement de cette psyché en elle-même. Lorsque cet enfermement est total, apparaît l'aporie. Celle-ci peut être dite aussi *aporie du moi* dans la mesure où elle concerne le devenir de l'être.

La radicalité de l'enfermement est due à la cécité de l'agent à l'endroit du monde - à l'endroit de tout ce qui n'est pas, directement, le moi. La fin de *Peer Gynt* en fait l'éclatante démonstration. Le noyau que Peer cherchait au dedans se trouve au dehors ; c'est Solvejg.

PEER GYNT

Où étais-je, moi-même, moi tout entier, moi vrai ?

Où étais-je, le sceau de Dieu sur mon front ?

¹ Nabokov, *Invitation au supplice* in *Œuvres Romanesques Complètes I* - p. 1303.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*. - pp. 15-16.

SOLVEJG

Dans ma foi, dans mon espérance, dans mon amour. ¹

La recherche de repos qui anime Peer tout au long des actes IV et V ne pouvait jusqu'alors (c'est-à-dire jusqu'à cette réplique de Solvejg) trouver de fin parce qu'en assimilant chacune des situations auxquelles il prenait part, l'agent principal du tragique restait incapable d'être contenu par l'une d'entre elles. La question du lieu, plus encore que la question de l'identité, était aporétique parce que sans réponse : le positionnement du drame dans le « soi gyntien » interdisait à celui-ci toute localisation. Peer est absolument perméable aux situations qu'il rencontre, dès lors, le drame finissant par être en lui, il ne pouvait finir par être dans le drame.

Peut-être doit-on en déduire que le tragique de Peer est un tragique de façade : la question quant au devenir de l'être (vouloir faire passer le contenu du devenir dans la forme de l'être est une tâche ontologiquement impossible à accomplir) n'y est aporétique que dans la mesure où elle est mal posée... *In fine*, Peer est tout entier contenu dans la « foi », l'« espérance » et l'« amour » de Solvejg, l'autre absolue, celle qui, à la question du « qui suis-je en tant qu'être qui devient ? » peut répondre : « voilà ce que de toi je perçois. » L'aporie qui s'installe peu à peu est, preuve de son manque de consistance, réduite à néant par la dernière réplique de Solvejg.

*

Le mouvement d'auto-entretien de l'aporie (*Mademoiselle Julie*)

Une autre façon de mettre en doute la portée tragique de *Peer Gynt*, c'est de s'interroger sur la réelle présence d'un (ou de plusieurs) mouvement(s) paralogique(s) d'auto-entretien de l'aporie. Il y a certes, dans le drame d'Ibsen, mouvement - à commencer par le mouvement d'insularisation progressive - mais celui-ci ne conduit-il pas simplement à installer l'aporie,

¹ Ibsen, *op. cit.* - p. 186.

sans jamais la déborder ? La faiblesse de cette aporie (son aspect avant tout *artefactuel*) n'est-elle pas directement due à l'absence d'un mouvement qui l'entretienne ? L'étude de *Mademoiselle Julie* de Strindberg va nous permettre d'avancer sur ce point.

Strindberg écrit à Karl Otto Bonnier, le 10 août 1888 : « je prends la liberté de vous proposer la première tragédie naturaliste de la littérature dramatique suédoise. ¹ » Cette « première tragédie naturaliste », c'est *Mademoiselle Julie*. Le temps d'une fête paysanne, la fille d'un conte flirte avec un valet dans les cuisines du château, couche avec lui, et convaincue par lui qu'il n'y a pas d'autre issue, se suicide.

Plus que « tragédie », il faudrait dire *drame tragique* - au sens où nous l'avons défini. Car, *Mademoiselle Julie* n'est pas, à strictement parler, une tragédie. La liberté formelle que s'octroie cette fois Strindberg interdit d'y constater le respect d'un genre théâtral particulier. Il n'y a pas de division en scènes. Des astérisques (« * ») marquent le passage d'une séquence à l'autre : preuve d'une plus grande discontinuité (*Mademoiselle Julie* se rapproche de la dramaturgie en tableaux de Diderot) et d'une plus grande fluidité (le lecteur ou le metteur en scène peut librement choisir d'effectuer immédiatement ou de retarder le passage d'une séquence à l'autre). Ce montage en séquences favorise le mouvement. Celui-ci surgit dans l'à-côté de l'action. Car, d'actions proprement dites, il n'y en a que deux - l'acte sexuel et le suicide de Julie, mais pas une n'a lieu sur le plateau : Jean et Julie font l'amour dans la chambre de Jean, et Julie sort des cuisines pour se suicider. D'autant encore que, lorsqu'ont lieu ces actions, il se produit autre chose sur la scène : lors de l'acte sexuel, c'est un ballet qui s'organise dans la cuisine, lors de l'acte de mort, la pièce est finie... les acteurs saluent. D'ailleurs, le ballet, une note du traducteur le souligne, fait aussi office d'entracte. C'est-à-dire que, comme lors du suicide de Julie, il n'est plus alors demandé au spectateur une attention soutenue. Il y a donc ici superpositions et, pour mieux dire, *paralogie*.

¹ Cité à la suite du texte. Strindberg, *Mademoiselle Julie* in *Théâtre Complet 2*. - pp. 560-565.

JEAN

(Julie, qui a pris la fleur, la laisse tomber sur la table.)

Donc, je tombe sur mes talons, et puis je plonge dans une haie de framboisiers, je m'élançai à travers des planches de fraisiers et j'arrive sur la terrasse aux roses. Là, j'ai aperçu une robe rose.¹

Ce subtil décalage, puis ce léger redoublement entre parole proférée et indication scénique (la fleur tombe de la main de Julie alors que Jean raconte qu'il tombe dans un parterre de fleur puis un autre qui a la couleur de la robe de Julie), attestent qu'une insularisation a déjà eu lieu : ce que Jean voit en Julie, c'est la matérialisation d'un rêve, l'explicitation au dehors d'une figure déjà présente au dedans. Nous reviendrons là-dessus par la suite. Qu'il suffise pour l'instant de relever que dès le presque commencement du drame, les forces à la racine des mouvements sont intérieurs.

C'est dans un tel contexte - celui d'une insularisation effectuée - que Jean et/ou Julie proposent sept formulations d'une même aporie.

1. JEAN (*à Julie*)

Vous étiez pour moi le symbole de l'impossibilité de sortir du cercle où j'étais né.

2. JULIE

Sortir est impossible !

3. JEAN

Alors, tout s'écroule...

JULIE

Et...

JEAN

Tout reste comme c'était.

¹ Strindberg, *Mademoiselle Julie*.- pp. 294-295. C'est nous qui soulignons.

4. JEAN

Il faut partir seule, à l'étranger, n'importe où !

JULIE

Seule ? Où ? C'est impossible !

Je ne peux pas partir ! Je ne peux pas rester ! Mettez-moi en mouvement ! Je ne peux plus ni penser, ni agir...

5. JULIE

Quel bonheur de mettre fin à tout cela ! Si seulement ça pouvait être la fin !

6. JULIE (*lasse*)

Voyez-vous un moyen d'en sortir ?

JEAN (*réfléchit*)

Non.

7. JULIE

Je n'ai la force de rien faire ! Je ne peux pas me repentir ; je ne peux pas partir, je ne peux pas rester, je ne peux pas vivre... ni mourir ! Je ne peux pas vouloir... Il faut le vouloir, vous, et m'ordonner de le faire...

JEAN

Il n'y a pas d'autre issue... Allez !

Julie sort d'un pas ferme [le rasoir à la main].¹

Jean dit encore à Julie : « nécessité n'a pas de loi ». Pas de loi car nous sommes en plein dans la paralogie : tout s'écroule *et* tout reste comme avant [3.] ; Julie ne peut pas partir *et* ne peut pas rester [4.]. Nécessité : c'est l'aporie qui s'impose avec une telle force à la fille du Comte et à son valet qu'elle est nécessité : « Sortir est impossible ! » [2.] et « Il n'y a pas d'autre issue... » que sortir [7.]. Jean continue : « Vous pouvez vous fier à moi, car je suis un ami fidèle, sincère, et respectueux. » Il promet alors. Il y a ici quelque chose d'une drôlerie terrible, car personne n'est dupe, pas même le spectateur : Jean est un ami fidèle, sincère et respectueux du désir de Julie. S'il jure, c'est, en substance, d'honorer ce désir. De consommer l'aporie [1.].

Lorsque les amants reviennent dans la cuisine à nouveau déserte, l'aporie tragique apparaît alors toute entière : le mouvement paralogique qui avait conduit à la produire a maintenant pour intentionnalité implicite d'entretenir celle-ci, c'est-à-dire de la répéter jusqu'à épuisement du drame [5. et 6.] Rappelons notre hypothèse à ce propos : sans creusement réitéré de l'aporie, il ne saurait être question d'apposer le qualificatif *tragique* au terme d'aporie. Les passages 4., 5., 6. et 7. sont alors comme la crête visible, dans le discours des amants, de ce bouclage de l'impossible sur lui-même. « Tout s'écroule » du fait que Julie et Jean sont devenus amants et « tout reste comme avant » en même temps car le valet est encore valet et l'aristocrate est encore aristocrate. C'est de cela qu'il est impossible de sortir, et c'est cela qui est impossible mais advenu. Il faudrait partir, mais « seule », et cela, Julie ne le peut pas. Elle est comme dépossédée de son vouloir, prise d'une grande lassitude, une lassitude qui n'a pas d'autre raison d'être que celle d'être là, justement. Car, à bien y réfléchir, Jean et Julie pourraient s'enfuir ensemble, comme ils en ont fait le projet. Mais le grand talent de Strindberg c'est précisément d'être parvenu à nous faire croire à l'impossibilité de la fuite. L'oiseau sort de sa cage pour être tranché sur le billot, prélude symbolique au suicide de Julie.

Mademoiselle Julie est tout à fait un drame tragique naturaliste parce que l'impossible union des classes est maintenue conjointement à sa disparition (l'acte sexuel l'ayant abolie). Et l'effet produit par le tube acoustique (le Comte exige ses bottes), effet presque boulevardier², ne fait qu'accroître encore cette tension tragique. Jean ne peut se départir de ce qu'il est un valet. Alors que Julie est tout entière broyée, il reste, quant à lui, indemne. Julie ne peut rester sous le toit de son père, Jean ne peut en partir, et les deux *veulent* fuir. Cette paralogie aporétique est maintenue jusqu'à la fin du drame car le suicide n'a pas lieu dans le drame mais après : il n'y a pas

¹ Strindberg, *Mademoiselle Julie* : 1. p 295 ; 2. p 297 ; 3. p 301 ; 4. p 309 ; 5. p 315 ; 6. p 319 ; 7. pp. 320-321.

² On se souvient de l'extrait d'*Une chaîne anglaise* de Labiche. Cf. ci-dessus, *De la dissonance à la paralogie*.

« d'autres issues » au tragique que la fin du drame. Tant que dure celui-ci, l'aporie est répétée, et, de par cette répétition, s'auto-entretient.

Attention toutefois. Certes on observe dans *Mademoiselle Julie* un mouvement d'auto-entretien de l'aporie, un mouvement qui n'apparaît certainement pas avec autant d'ampleur et de prégnance dans *Peer Gynt* ; et, si l'on poursuit cette comparaison, il est vrai que la supériorité quantitative et qualitative du mouvement paralogique dans *Mademoiselle Julie* semble directement lié au fait qu'il y a *deux agents* - c'est aussi ce que laisse à penser la première formulation de l'aporie : « vous étiez pour moi le symbole de l'impossibilité de sortir du cercle où j'étais né. » Mais, l'altérité en question n'est que « le symbole », l'extériorisation d'une « impossibilité » qui, quant à elle, est absolument circonscrite à un seul agent. Dans la formulation « je ne peux partir / je ne peux pas rester », le « je » prime. A ce titre, Julie est le miroir dans lequel Jean trouve à se regarder, et Jean, le miroir dans lequel Julie peut se voir. Ni l'un, ni l'autre ne joue pour l'un, ou pour l'autre, le rôle que joue Solvejg pour Peer. Ce n'est pas la réunion Jean/Julie qui est aporétique, mais le maintien, chez chacun des agents, de la conjonction de l'identité de l'être et du devenir qu'introduit le désir. Le rapport Jean/Julie n'est que la formule explicitée de cette impossible conjonction, l'écran sur lequel apparaît l'aporie ontique propre et intérieure à chacun des deux agents. Pareillement, les impossibilités sociales que nous relevons tout à l'heure ne sont pas à prendre littéralement. Elles font aussi office de masques. Le caractère « valet » n'est pas la cause de l'impossibilité *existentielle* qu'éprouve Jean, il en est la formulation.

Bref, nous voulons souligner ici que, malgré l'apparente différence d'explicitation de l'aporie dans *Peer Gynt* et dans *Mademoiselle Julie*, il y va, dans les deux drames, d'un *tragique insulaire*. Dire de Julie, comme nous venons de le faire, qu'elle est le miroir de Jean, c'est convenir qu'il y va d'une projection de l'intérieur d'une psyché vers l'extérieur, et qu'une telle construction ne modifie en rien la constitution intérieure de l'aporie. La première explicite la seconde, la rend visible, perceptible, c'est tout.

Ce qui est tragique dans *Mademoiselle Julie*, c'est l'insularisation de l'aporie dans la psyché de chacun des agents. Et, s'il existe davantage de jeu dans *Mademoiselle Julie* que dans *Peer Gynt*, ce n'est pas parce que deux psychés se font face, mais parce que l'aporie est constituée dès le commencement du drame : la première formulation est entendue au quatrième tableau. Il n'y a pas de réelle altérité, il y a deux points de vue, exactement symétriques, sur une même aporie. Au contraire du retour vers Solvejg qui installe de l'absolue altérité et met fin au tragique insulaire, les intentionnalités des agents Jean et Julie ont pour visée, tout au long du drame, le creusement répété de l'aporie, et par là, son impossible débordement.

Dans *Mademoiselle Julie*, l'aporie est bel et bien tragique parce que, outre le mouvement d'enfermement qui a conduit à sa constitution, il existe un second mouvement, paralogique, qui la creuse, la tourne et la retourne sans cesse sur elle-même. On note au passage qu'ici, ce second mouvement n'est pas seulement intérieur à la psyché auto-enfermée en elle-même : il est aussi, et à un certain degré seulement, explicitation de l'aporie du moi ; ce qu'il pénètre au dedans, il en rend compte au dehors. C'est en ce sens qu'il faut envisager la formulation sept fois reprise de l'aporie. A ce titre, on vérifie que le mouvement d'auto-entretien de l'aporie (ultime condition à la constitution d'une aporie tragique¹) est une répétition du mouvement initial, celui d'insularisation.

*

¹ Si cette condition n'est pas remplie, il ne peut être question d'aporie tragique. On se souvient par exemple de *Père* de Strindberg : il y a certainement insularisation progressive du drame dans la psyché du capitaine, mais ensuite, l'enfermement ontique n'est pas creusé sinon simplement explicité. Et l'explication psychologique donnée aux spectateurs ne peut faire office de mouvement paralogique d'auto-entretien de l'aporie.

Le primat du faire (*Mademoiselle Julie*)

Hannah Arendt remarque que la révolution de 17 coïncide avec l'anéantissement de la sphère politique au profit de la sphère privée depuis laquelle existe la seule chose qui fasse exister : le travail. Et avec le travail, arrive *la primauté du faire* sur l'agir : « seule la chose que je vais faire sera réelle. ¹ » Cette remarque sur la condition de l'homme moderne, bien qu'anachronique, s'applique parfaitement à *Mademoiselle Julie*. En effet, s'il cesse de travailler, Jean, le prolétaire (en valet) et le bourgeois (il se rêve en gérant d'un hôtel de luxe) n'existe plus. S'il échappe à la catégorie du *faire*, il n'est plus rien. *In fine*, les impossibilités sociales fonctionnent comme projections dramatiques des impossibilités ontiques - telles qu'elles surgissent intrapsychiquement dans le drame, elles sont le reflet de ce qu'elles déterminent socio-anthropologiquement. « Les meilleures conditions sociales sont celles dans lesquelles il est possible de perdre son identité² », poursuit Hannah Arendt, car l'uniformisation par le travail conduit à l'interchangeabilité des travailleurs, et si c'est là une des conditions sociales les meilleures, c'est que l'interchangeabilité favorise le confort. Donc, ou bien l'on reste dans le faire, et l'on perd son identité par uniformisation ; ou bien l'on en sort, et l'on n'existe plus, donc on perd encore son identité. A ce titre, les positions occupées respectivement par Jean et par Julie sont semblables, parce que semblablement sans issue.

Szondi propose l'expression de « dramaturgie du moi³ » à propos de Strindberg. Jean-Pierre Sarrazac va plus loin, et voit dans la facture des pièces de Strindberg un « passage d'une dramaturgie de l'intersubjectivité (de la relation catastrophique avec la femme et, plus généralement, avec l'autre)

¹ Hannah Arendt, *Conditions de l'homme moderne*. - p. 375. « Seule la chose que je vais faire sera réelle : cette idée, parfaitement juste et légitime dans le domaine de la fabrication, est perpétuellement démentie par le cours des événements tels qu'il a lieu et où il n'y a rien de plus fréquent que l'inattendu. » Et, plus loin : « Agir dans le style du faire, raisonner dans le style du « calcul des conséquences », c'est laisser de côté l'inattendu, l'événement lui-même, puisqu'il serait peu raisonnable ou irrationnel de s'attendre à ce qui n'est qu'une « improbabilité infinie ». » *Ibid.*- p. 375.

² Hannah Arendt, *op. cit.* - p. 276.

³ Peter Szondi, *op. cit.* - p. 39.

à une dramaturgie de l'intrasubjectivité et de la solitude visionnaire¹ ». L'observation nous paraît extrêmement juste. Et notre hypothèse à ce sujet est que *Mademoiselle Julie*, la pièce qui suit immédiatement *Père* dans la production de Strindberg, participe déjà, au moins en partie, d'une « dramaturgie de l'intrasubjectivité », alors que *Père* n'y participait pas encore. Et cette « dramaturgie de l'intrasubjectivité » est liée ici à l'aporétique du moi.

Il importe peu de déterminer alors s'il s'agit de la subjectivité de Jean ou de celle de Julie, il s'agit de la psyché moderne dont la demoiselle éponyme et son valet sont les extrémités visibles. Non plus le sujet mais le moi, non plus le public mais le privé, non plus l'agir mais le faire. Et c'est presque le destin de l'intrasubjectivité que d'être alors tragique : car sa position est intenable. « Comme l'événement constitue le tissu même du réel dans le domaine des affaires humaines où « l'impossible arrive régulièrement », il est extrêmement peu réaliste de n'en pas tenir compte : de ne pas tenir compte d'une chose sur laquelle personne ne peut compter.² » Le régime du faire c'est la normativité du quotidien (moderne) ; c'est à l'aune de celle-ci que l'on évalue l'impossible, et que l'on dit aussi, comme Julie et Jean le disent parfois, que tel possible est impossible. Dans le même temps, la normativité du quotidien conduit à souffrir, terriblement, de l'aporie dans laquelle elle place l'homme : « si je reste dans le faire, je n'existe plus, si j'en sors, je n'existe plus... », dirait-on. Et pourtant, il est évident pour les agents enfermés que leur enfermement n'est pas le seul mode d'être qui soit : ils savent, avec raison, que *l'impossible arrive régulièrement...*

Ainsi, l'aporie du moi et le devenir tragique de celle-ci n'ont d'existence et de réalité que pour l'agent (tragique *in fine*) dont la psyché a internalisé les éléments au départ externes du drame (dans *Peer Gynt*) et projette la donne aporétique vers l'extérieur (dans *Mademoiselle Julie*).

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*. - p. 31.

² Hannah Arendt, *op. cit.* - p. 375.

*

Les mouvements intérieurs de l'angoisse

Répéter l'aporie du moi, c'est là un mouvement qui, pour celui qui en est l'agent, produit un sentiment particulier. Peer s'écrie : « O angoisse ! - C'était là mon empire ! ¹ ». De même, le qualificatif le plus adéquat pour qualifier l'état de Julie après l'acte amoureux, c'est l'angoisse.

Or, rappelons que l'angoisse est la force de mouvement par laquelle la peine s'enfonce dans le cœur, et, s'y enfonçant, fait naître la douleur. Et, comme l'observe Hannah Arendt, il n'y a que la douleur qui soit complètement indépendante de l'objet, seul l'homme qui souffre ne perçoit réellement que soi-même. « La douleur est le seul sens interne découvert par l'introspection qui puisse rivaliser d'indépendance par rapport aux objets d'expérience avec la certitude évidente en soi du raisonnement logique et arithmétique. ² » L'effet, c'est la douleur, la souffrance, et celui-ci donne une autonomie propre à ce qu'il produit : l'angoisse. Par là même, la souffrance donne d'authentifier l'aporie. Elle fait du mouvement de l'angoisse le soubassement d'un drame.

Ce que nous écrivions de l'Antigone moderne proposée par Kierkegaard³ peut très exactement être repris ici : le drame de Julie est intérieur, et il faudrait que la jeune femme se pose au dehors d'elle-même pour le neutraliser ironiquement ; restant à l'intérieur d'elle-même, elle donne à l'angoisse les moyens de son auto-entretien. L'angoisse est le mouvement tragique et le terme de ce mouvement, son horizon et son devenir. L'enfermement aporétique n'est tragique que parce que Julie se le répète à elle-même, et souffre de cette répétition.

¹ *Ibid.* - p. 159.

² Hannah Arendt, *Conditions de l'homme moderne*. - p. 386.

³ Cf. *Kierkegaard : l'angoisse*.

L'angoisse radicalise l'aporie du moi, en ce qu'elle isole la psyché encore davantage. Il n'y a plus directement de rapport au monde, toute relation au dehors est médiatisée par le rapport du moi au moi. A l'insularisation du drame dans la psyché répond, par l'angoisse, une réécriture du drame depuis la psyché. Au temps de la constitution (de l'aporie) par assimilation (dans la psyché) se surajoute un temps de la déclinaison (de l'aporie) par expansion (depuis la psyché). Ce n'est pas tant que l'agent du tragique voit tout depuis l'intérieur de son moi, c'est plutôt que tout ce qu'il voit est contenu au dedans de son moi. Comme le note Hannah Arendt dans *Condition de l'homme moderne* : « en cherchant ce qui n'est pas nous, nous ne trouvons jamais que les schémas de notre esprit. ¹»

Mais, un tragique aussi intérieur est-il communicable ? Comment le spectateur peut-il en sentir l'effet ?

¹ Hannah Arendt, *op. cit.* - p. 360.



9 782284 041993

Prix : 40 Euros