

La danse tragique

George STEINER

Ce que nous appelons « tragédie » est une rubrique largement théorique et très tardive, peut-être inventée par Aristote, qui n'aimait pas le théâtre du tout, qui n'a probablement vu qu'une seule pièce, *Œdipe*. Nous ne savons rien de ses origines. La fameuse théorie selon laquelle ce serait le « chant du bouc », est aussi une invention très tardive. Et la floraison est extrêmement brève : à peu près entre 480 av. J.-C. et la mort de Socrate à la fin du siècle. Décennies que marquent les œuvres quasi contemporaines d'Eschyle, Sophocle et Euripide, que le monde antique estime être strictement incomparables. Puissance énorme d'implosion qui se reproduira très étrangement par la synchronie des élisabéthains autour de Shakespeare, par la coïncidence Corneille-Racine, par la constellation Goethe, Schiller, Kleist et Büchner.

En quoi la tragédie dépend-elle d'un système d'interaction presque planétaire ? Hasardons une hypothèse : serait-il concevable que la tragédie grecque et *a fortiori* tout ce qui s'ensuit représentent une décadence profonde, une chute, et précisément une chute dans le langage ? Que le langage et la textualité soient des intrus dans une structure déjà millénaire ? Les sources premières de l'acte tragique précéderaient – et de très loin – l'oralité même que nous devinons être sous-jacente aux fragments épiques les plus anciens

Avant la parole, fût-elle entièrement orale, avant tout *logos* parlé, énonciation raisonnée du dire syntaxique, il y a les dire du corps humain. Nous sommes corps longtemps avant d'être esprit. Le corps possède des moyens sémiotiques d'une extrême puissance, que viendra amoindrir et partiellement étouffer la puissance logique du discours. Et

le français n'a pas le mot qu'il nous faut, mais l'anglais l'a, *body language*, le « dire du corps », l'« énonciation du corps ». Avec quatre moyens en particulier : le masque, et le déguisement dont témoigne magnifiquement l'art des cavernes, le génie des peintres de Lascaux. Imiter, rendre figurale la condition très humaine, puis très lentement humaine, et les émotions qu'elle suscite. Deuxièmement, le mime, les idiomes du silence, très riches et formidablement nuancés. Le corps qui devient ce qu'il imite, le corps qui devient ce qu'il communique. C'est de là que vient la puissance transcendante de la jeune femme muette dans la *Mère Courage* de Brecht, qui domine la pièce sans jamais dire un mot, et le cri assourdissant et totalement silencieux de Helene Weigel, à la fin de la même pièce : la bouche qui s'ouvre, et c'est le hurlement total de la condition tragique de l'homme, sans un son. Le corps prend la démarche muette, le cri est silencieux aussi dans le film muet : nous n'étudions pas assez les relations entre le film muet et l'histoire du pré-tragique – le corps, chez Charlot, chez Buster Keaton, chez combien d'autres. Et avec la parole qui entre dans le cinéma, c'est là aussi une chute profonde. Troisième instrument, la danse, inépuisable par ses moyens d'articulation, de suggestion. Les vocabulaires, les grammaires, les rhétoriques, les jargons de la chorégraphie, tout cela est résumé par la maxime nietzschéenne capitale du *Zarathoustra* : « *Man muss ein Gedanken tanzen* », « il faut danser une pensée ». Quatrième instrument : « musique avant toute chose » – le précepte de Verlaine résume une anthropologie entière et une théorie du sens humain. Mode de signification, de *Bedeutung* : la musique, universelle, intraduisible, mais capable au-delà de toute linguistique d'éveiller, de moduler au-delà de toute langue corporelle la gamme des émotions humaines. Dérivation immédiate de l'inconscient, des angoisses et violences primordiales d'une part, et des intuitions religieuses, métaphysiques, d'autre part. Musique, parole de l'altérité, de la transcendance, totalement universelle. Seules les mathématiques et la musique représentent un langage de l'humanité entière – étant strictement intraduisibles. Toute parole est un fragment partiel – et jamais universel.

Masque, art du mime, danse, musique : les quatre voies maîtresses du non-dit, d'où surgit et se perpétue pendant probablement des milliers

CONCLUSION

d'années ce qui devient dans le rituel tardif le théâtre de Dionysos, le drame parlé tel que nous le connaissons. Après des millénaires probablement d'évolution. N'oublions jamais : Homère est très proche d'aujourd'hui, de Soljenitsyne, de Faulkner ou de Hemingway. Avant Homère, vingt mille ans, trente mille ans peut-être d'oralité, d'évolution des grandes légendes, dont nous ne savons strictement rien. Homère est ultramoderne, c'est très tard que vient cette notion curieuse et que ne partagent pas toutes les cultures : littérature.

Théâtre que transmue, que recouvre, que diminue par certains côtés – primordiaux – la parole du dramaturge, de l'écrivain. Car inévitablement le langage, avec ses impératifs logiques, sa séquence au fond très primitive, rétrécit les totalités des données immédiates du corps, des totalités en mouvement. Et avant tout la grammaire, par ses subjonctifs et ses temps au futur, parce qu'elle possède toujours la possibilité de dire : « demain », « si c'était autrement », insinue dans le drame tragique la subversion de l'espoir, l'intuition qu'il pourrait être autrement. D'où l'extrême rareté de la tragédie absolue. Peut-être est-ce grâce à une évolution pour ainsi dire génétique, à la constance des exigences religieuses et rituelles, mais peut-être aussi grâce au génie d'un Eschyle – c'est ce que pensait Aristote –, que la tragédie grecque incorpore dans sa miraculeuse poétique ces quatre composantes non linguistiques. La musique a ponctué les paroles pendant toutes les parties chorales, peut-être pendant les interludes. La musique est absolument essentielle à la représentation d'une tragédie grecque. Que nous en reste-t-il ? Cinq notes sur un codex, qui accompagnent l'*Oreste* d'Euripide. Deuxièmement, la danse est intégrale à l'action dramatique. Ce n'est pas un interlude, ce n'est pas quelque chose qui accompagne le *polémos*, l'*agôn*, le grand conflit. On danse le conflit, on danse l'action tragique. Les peintures sur les vases nous révèlent un art du mime, une riche et précise tradition de gestes, une chorégraphie dont nous ne devinons quasiment rien. Pour la danse comme pour le masque, on essaie à chaque génération d'expérimenter à nouveau. Car le masque n'est pas du tout un accident. Dans la tragédie grecque, il définit la *persona*, pour employer le mot latin, la typologie et peut-être l'attitude. Nous ne savons rien, je regrette de répéter cette triste phrase. Qu'est-ce que les acteurs portent au très grand moment où les

Érinyes, les Furies, sans quitter la scène, se transforment en Euménides, en Bienveillantes? L'idée qu'ils aient pu enlever le masque et en prendre un autre est une absurdité totale. Comment alors? Les Japonais dans le drame Nô proposent une solution possible : qu'on change l'angle dans le masque. Les Érinyes tournent le dos. Et il y a un changement de masque : elles tournent la tête, elles sont souriantes et dorées. C'est capital dans la pièce car les mots disent « ô vous maintenant, les rayonnantes », mais comment a-t-on joué cela?

Il s'agit d'une combinatoire unique, dont la seule analogie possible pourrait être celle du Nô japonais, chanté, parlé, dansé avec des masques magnifiques. Mais il nous est quasiment impossible de nous faire une idée exacte de la représentation dans la fête de Dionysos. Présenté pour la première fois en 467, l'*Hepta épi Thébas*, les *Sept contre Thèbes*, est probablement le plus ancien de nos textes. La constellation des modes expressifs s'y révèle avec un éclat à la fois archaïque et pur. Chants funèbres, cris éperdus, vocalises, chorégraphie cérémonielle et cruciale, pathos et terreur des masques guerriers. Seule parmi les drames grecs conservés – et c'est dire, on a presque tout perdu –, la pièce d'Eschyle agence un système qui pourrait remonter à la nuit des temps. Nous avons affaire à un système totémique au sens plein du terme. Je me réfère bien sûr à la narration si célèbre du messager pour décrire les sept assaillants aux sept portes de la ville. À chaque adversaire correspond le blason, la devise qu'il affiche sur son bouclier. Et le messager, le narrateur, commente chaque image, chaque bouclier. L'image totémique au sens strict du mot : figurations de violence meurtrière telles que nous les retrouvons sur les majestueux boucliers des guerriers africains. Si l'on veut comprendre les *Sept contre Thèbes*, les photos des Achantis prises par Leni Riefenstahl, des guerriers noubas avec leur bouclier, leur lance et leurs danses totémiques, donnent une idée très forte de ce que ce spectacle a pu être. Totem, auquel répondent les chants effarés, suppliants, des chœurs de femmes et le ballet, chorégraphié avec un soin exquis, des défenseurs partant chacun à son tour vers la bataille, à l'une des portes. Ce spectacle aurait une puissance, une évidence formidables, même si on le jouait dans un silence complet, ou seulement avec la musique et les masques. Ce serait immense. Il n'y aurait aucun besoin d'explication. Mais

il est imbriqué dans l'incomparable souveraineté, précise et abondante, métaphorique, du langage d'Eschyle. Langage qui marque le passage de l'épopée homérique, de l'oralité au dire scénique. En dépit de tout son génie langagier, parmi les sémantiques du masque, de la musique, de la danse et du geste, le langage est un élément auxiliaire, dont la stylistique fait appel à une oreille millénaire, à une oralité d'avant les siècles, et dont le texte, pour rayonnant qu'il soit, signale aussi peut-être une déchéance et un épilogue. Peut-être nos tragédies viennent-elles après quelque chose de très différent et de plus puissant.

Le langage apporte une impureté, une contamination par le potentiel, par ce que Sartre va appeler le « sale espoir ». Par son registre verbal infini de conditionnels et de futurs, le langage tient ouvertes les portes sur demain. Beaucoup trop rarement, dans nos vies quotidiennes, nous essayons d'éprouver, de saisir le miracle étrange, le *skandalon*, pour utiliser le mot grec, qui correspond à une sorte de rupture dans la logique des choses, le *skandalon* du fait que nous pouvons parler du lundi matin qui suivra notre mort, que nous pouvons parler d'une phénoménologie cosmologique et physique nucléaire située dans un milliard d'années – on en parle tout le temps dans les grands laboratoires –, qu'il n'y a aucune limite temporelle aux possibilités des futurs verbaux. Rien dans notre langage ne nous dit « halte ». Au contraire : des portes sont infiniment et scandaleusement ouvertes. De là le fait que la plupart des œuvres que nous appelons « tragédies » s'ouvrent sur une méta-aurore, une sorte d'aurore. L'île de Chypre sera bien mieux gouvernée par Cassius après l'atroce mort de Desdémone et d'Othello. Fortinbras nous fait comprendre avec une certaine rudesse que le pauvre Hamlet n'aurait eu aucune valeur comme roi. Maintenant, il y aura de l'ordre au Danemark, et Shakespeare insiste sur ce point. Même dans *Le Roi Lear*, il y a une étrange ambiguïté, à la fin : plus jamais les jeunes ne vivront d'atrocités. Le Faust de Goethe monte au Ciel.

La tragédie absolue est celle qui dit, d'après un dicton grec du VI^e siècle, attribué au philosophe-poète Théognis : « La meilleure chose, c'est de ne pas être né ; ensuite, c'est de mourir très jeune ; le pire, c'est de vivre longtemps. » La tragédie absolue incorpore cette ontologie de la nullité, du rien : elle nous dit que nous ne sommes pas les bienvenus sur cette

terre, que l'homme est un intrus, que l'existence même est une sorte de provocation et de blasphème. Un petit nombre de pièces sont des tragédies absolues. Je crois, sans en être totalement certain, que *Le roi Lear* en est une. Racine y tend. Tragédie absolue, effarante, le *Wozzeck* de Büchner : l'horreur de vivre, d'être né. Même l'enfant doit périr. Le guignol de Beckett, qui explore les modalités possibles : nous passons de la parole humoristique nihiliste au monologue puis au silence, et, tout à la fin, à une bouche immense ouverte. Et il y a cette pièce des pièces, *Les Bacchantes* d'Euripide, la dernière des tragédies qui nous aient été transmises, peut-être la plus grande de toutes, mais dont les répliques ultimes sont perdues – le manuscrit est déchiré à la dernière page. Dans *Les Bacchantes*, la mère tue son fils, saisie de folie. Dionysos, atrocement en colère, dit : « Cette ville va être détruite, et vous allez tous vous trouver en exil et mourir dans la misère. Et vous allez semer la terre des dents du dragon. » Et les hommes ont le courage d'interroger le dieu et de dire : « Comment subir pareille sentence, toi qui es un dieu et nous pauvres mortels ? » Réponse : « Non, vous m'avez insulté au-delà de tout. » Répliques suivantes : « Mais un dieu devrait savoir pardonner. — Non, les dieux sont là pour punir. » Et puis le manuscrit nous délaisse. Y a-t-il eu à la fin un cri d'angoisse ? Un silence ? Un « évoé » ? Nous ne le savons pas. C'est, je crois, la plus merveilleuse des tragédies grecques et celle dans laquelle l'échange des masques, le mime de l'animal qu'on chasse – elle croit que son pauvre fils est devenu un lion sauvage, et elle le met en pièces de ses mains –, la danse – les Bacchantes sont des danseuses –, le chant – les chœurs sont magnifiques – sont le plus présents. Comme si la tragédie grecque s'adressait un adieu suprême à elle-même – nous sommes à une date très tardive, Athènes est presque détruite, Euripide est en exil, probablement dans les grandes forêts barbares du Nord de la Thessalie, ce qui lui permet de revenir aux sources, que l'on appelle parfois orphiques, pré-orphiques plutôt, du drame grec. Vision d'un noir absolu.

J'ai commencé à écrire ce texte à Londres, devant les Rothko, à la Tate Gallery. Rothko a donné au musée ses huit dernières toiles. La Tate a construit une salle spéciale où les huit tableaux immenses sont exposés. On entre et on se dit : « Il est minuit, c'est noir, il n'y a rien à

voir.» Et puis on recule lentement, et cela commence à luire. Rothko étudiait la kabbale et il y a dans celle-ci des pages merveilleuses sur la lumière noire, la lumière qui sort du noir. Vous êtes devant des Rothko et quelque chose vous enveloppe, et vous n'arrivez pas à le définir. C'est une pulsion, le noir devient vivant. On a dit qu'il y avait là une flamme. C'est plus qu'une flamme : une espèce de lever de soleil, qui est aussi le lever de minuit. Les tragédies absolues, qui sont très rares, cinq ou six, participent de cette vision.

Une dernière indication : dans *Bérénice*, la plus grande pièce française, point n'est besoin de bouger. Le fait que Bérénice ait peut-être besoin d'une chaise définit l'horreur finale – parce qu'un personnage tragique ultime ne s'assied pas, il est debout. Si on commence à deviner ce que c'est que de quitter l'être que l'on aime le plus au monde, tout en sachant qu'il va vivre autre part, c'est une terreur, une menace que l'âme supporte à peine. Mais Racine, qui le sait exactement, trouve le seul mot possible : le mot « adieu ». C'est là le sommet de la tragédie classique française, immensément difficile à jouer. Comparé à cela, *Phèdre* est un mélodrame, un magnifique mélodrame. *Bérénice*, c'est la distillation d'un stoïcisme, d'un respect de soi dans la femme et dans l'homme comme il n'y en a pas d'autre exemple. C'est aussi une tragédie absolue, sans un moment de violence physique, sans un instant de sang ou de tam-tam, mais cela reste pour ainsi dire unique. Je mettrai côte à côte *Les Bacchantes* – parce que c'est la forme totale, wagnérienne, claudélienne, le *Gesamtkunstwerk*, musique, danse, mime, masque et parole – et *Bérénice*, parce que c'est l'abstention totale. Vous ne pouvez pas toucher à un vers de *Bérénice* sans que la structure entière s'écroule. Ces œuvres reposent plus que toutes autres sur l'hypothèse de l'inhumain, l'hypothèse que nous sommes pour un bref temps sur cette malheureuse planète, que nous sommes des intrus, que personne vraiment ne nous a invités. Image de l'invitation que l'on retrouve chez Dostoïevski, ce maître suprême de la tristesse, quand Dimitri Karamazov déclare : « je rends mon billet d'entrée ». Qui nous a donné un billet d'entrée à la vie ? Qui nous a dit de salir cette planète ? Qui nous a dit d'être meurtriers et tortionnaires au dernier degré ? Il y a un petit nombre de pièces qui osent vivre cette hypothèse. Pour la plupart des hommes, Dieu merci, le langage dit

« non », le langage dit « *speriamo* », « essayons d'attendre demain, cela ira peut-être un tout petit peu mieux ». Hypothèse immense, mais qui est profondément enracinée dans le verbe – au sens le plus puissant. Avant nous se sont ouverts les millénaires des composantes non verbales, prélinguistiques, vertiges d'extase et de damnation, où l'âme semble rentrer dans sa demeure originelle, qui est le corps silencieux.