

Transgression ou l'extension du domaine de la tragédie
Tragédie et théâtre dramatique Tome I : Théorie/Théâtre/Le tragique de Hans-Thies Lehmann

Gilbert David

Number 275, Spring 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96138ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

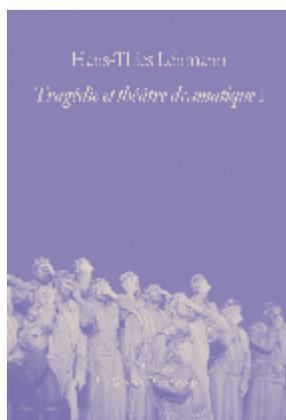
Cite this review

David, G. (2021). Review of [Transgression ou l'extension du domaine de la tragédie / *Tragédie et théâtre dramatique Tome I : Théorie/Théâtre/Le tragique* de Hans-Thies Lehmann]. *Spirale*, (275), 96–98.

TRANSGRESSION OU L'EXTENSION DU DOMAINE DE LA TRAGÉDIE

TRAGÉDIE
ET THÉÂTRE
DRAMATIQUE
TOME I :
THÉORIE/
THÉÂTRE/
LE TRAGIQUE

HANS-THIES LEHMANN
TRADUCTION DE
JEAN-LOUIS BESSON
Paris, L'Arche, 2019
[2013], 284 p.



Devenu célèbre avec *Le théâtre postdramatique* (L'Arche, 2007 [1999]) – ouvrage traduit en quelque vingt langues –, le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann s'est penché plus récemment sur le phénomène du tragique dans la dramaturgie occidentale depuis son émergence en Grèce au V^e siècle avant notre ère, poursuivant en cela une longue tradition germanique des études philologiques, littéraires et philosophiques sur les corpus d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, auxquels l'auteur ajoute le tragédien latin Sénèque. Il s'agit cette fois d'un triptyque, coiffé du titre *Tragédie et théâtre dramatique*, dont le premier volet met en perspective la notion de tragique depuis son avènement, à partir des réflexions ou théories qui ont cherché à en rendre compte, d'Aristote jusqu'à nos jours.

TRAGÉDIE ET THÉÂTRALITÉ SPÉCIFIQUE

Dans son introduction générale, Lehmann énonce clairement son objectif central, qui vise l'examen critique de l'emprise qu'auraient eue la philosophie et la littérature sur la théâtralité propre à l'expérience tragique. Suivant cette approche, il pose d'emblée l'hypothèse à l'effet que « *les motifs tragiques, qui traversent toutes les époques du théâtre européen, s'expriment [...] dans le cadre d'une théâtralité à chaque fois spécifique* », en inférant une distinction entre « *tragédie prédramatique, dramatique et postdramatique* », du fait que « *le tragique est étroitement lié à une réalité performative* ». L'accent mis sur celle-ci le conduit aussitôt à s'interroger sur la place que peut revendiquer l'expérience esthétique du tragique lorsqu'on la réduit à une diffraction interne (immersion/réflexion) telle que manifestée à diverses époques. Or pour l'auteur, l'essentiel se jouerait plutôt à même le caractère transgressif du tragique – une fois entendu que cette transgression ne loge pas tant dans ce qui est représenté, mais toujours dans les mécanismes de la représentation théâtrale en tant que forme et pratique, ce qui constitue un phénomène transhistorique. J'arrêterai ici la présentation détaillée du projet global de l'auteur pour m'en tenir à son premier tome, qui est consacré au tragique dans sa forme dite prédramatique, à l'époque hellénistique, puis sous l'Empire romain naissant.

PHILOSOPHIE ET BIAIS LOGOCENTRIQUES DU TRAGIQUE

Il allait sans doute de soi qu'au chapitre I, qui porte sur « *une vieille querelle* » entre théorie philosophique et théâtre, Aristote serait le premier philosophe à faire l'objet d'un questionnement critique, alors que, dans sa *Poétique*, l'*opsis* (ce qui est visible ; le spectacle) est tenue pour négligeable au profit du *muthos* (agencement des actions), qui convoque pitié et frayeur, capables de produire la *catharsis* en une ultime conscience libératrice à l'égard des passions. Pour Lehmann, dès l'origine, la philosophie se méfie de la représentation tragique en y détectant une « *association d'éléments hétérogènes (corps, langage, espace, rythme) à une réalité sensible et mentale, illogique selon les critères de la raison* ». Mais c'est quand même d'abord avec Platon que l'*opsis* s'est vue écartée en tant qu'illusion fallacieuse, dès lors qu'on y succombait au plaisir douteux des sens. Et l'auteur, dans la foulée, n'hésite pas à affirmer que « *la haine du théâtre est un fil rouge qui traverse toute l'histoire de la philosophie, de la théologie et de la théorie théâtrale européennes* ». Soit. Mais on peut penser qu'une déclaration aussi péremptoire mériterait quelques nuances ; heureusement, Lehmann s'en montre lui-même capable par la suite en faisant appel entre autres à Adorno, à Deleuze ou à Derrida. Accordons également à l'auteur la pertinence de son point de vue lorsqu'il défend la dimension *unheimlich* du tragique, dans la mesure où, selon lui, « *la tragédie a pour objet la terreur, l'étrangéité, la peur, l'ambivalence et l'ambiguïté, l'expérience de la défaite impuissante, la vulnérabilité, l'incertitude, le hasard désastreux qui défie la pensée* ». Lehmann n'aura de cesse d'approfondir cet argumentaire au fil des chapitres suivants.

Ainsi, au chapitre II, « *Essais sur le tragique* », l'analyse va toucher à ce qui apparaît comme la pierre d'assise de la conception du tragique en tant que transgression, ce que l'auteur préfère au « *modèle du conflit* », comprenons la confrontation de deux principes également légitimes, modèle qui s'est imposé dans une majorité de travaux jusqu'à maintenant, Hegel en tête. Sans nier tout intérêt à celui-ci, Lehmann plaide pour une reconfiguration de l'expérience tragique qui suppose à la fois la transgression des limites et, forcément, la contrainte d'une limite (tabou, interdiction) qui fait planer la menace de conduire à sa propre perte quiconque s'y soustrait. De la sorte, Lehmann reproche à Hegel d'ignorer la part sombre du personnage tragique, faite de folie, d'aveuglement ou d'impuissance à agir, pour lui substituer un concept

dramatique par lequel est mis à l'épreuve un personnage pleinement conscient et nullement livré au hasard ou à l'excès, car « *l'excès des héros tragiques antiques est bien plus que l'affirmation d'une position "éthique", d'un droit, d'un objectif* », au-delà, précise l'auteur plus loin, « *des considérations et des catégories de la raison* ». Ce faisant, il s'agit de réhabiliter dans l'analyse du tragique la notion centrale de l'*hubris* en tant que manifestation de la démesure et de l'orgueil du héros, alors même que « *la pulsion (l'impulsion, le désir) de dépasser les limites, d'accéder à ce qui est au-delà des limites du possible, est en soi dépourvue de contenu et/ou il faut la remplir d'objectifs arbitraires* ».

Lehmann propose ensuite de considérer l'hyperbole comme la figure du tragique par excellence puisqu'elle exprime « *la prévalence de la démesure et de l'excès sur le sens, l'identité et la ratio* ». Tout discours hyperbolique aurait dès lors la faculté d'excéder la pensée de celui qui le profère, littéralement hors de ses gonds et livré à la jouissance de sa fureur toute-puissante, fût-ce au prix de son anéantissement ou, pensons à Médée, en refusant obstinément de se soumettre à la loi humaine par son ensauvagement irréductible et souverain. Avant de conclure ce chapitre, Lehmann va passer en revue les observations de quatre penseurs qui ont abordé la question de la transgression : Nietzsche, Heidegger, Bataille et Lacan. Pour s'en tenir ici aux réflexions hautement spéculatives de l'auteur de *La littérature et le mal* (1957), Lehmann y puise matière à étayer la notion de transgression par celle de « *dépense* », « *sous le signe de la perte que l'excès apporte ou menace d'apporter* ». À cela se rattache le thème important de l'autodestruction à laquelle s'expose l'être tragique, que ce soit, entre autres, « *en rivalisant de manière absurde avec les dieux* » ou en faisant sien « *le désir absolu d'une chose impossible à atteindre* ». Lehmann conclut ce chapitre en un tournemain par une attaque frontale de la conception hégélienne du tragique, à laquelle il substitue ce qu'il appelle une « *théorie icarienne* » du tragique qui traverserait toutes les époques : « *c'est parce que le sujet veut être un sujet et qu'il le revendique qu'il se perd, se disloque, se délite, s'effondre* ».

Je me permettrai de laisser ici de côté le chapitre III, consacré aux tragédies de Sénèque, sinon pour souligner que Lehmann, rejoignant en cela les travaux de Florence Dupont (*Les monstres de Sénèque*), y trouve des exemples probants en faveur de sa thèse concernant la monstruosité qui déstabilise le spectateur et, partant, la terreur qu'engendre « *l'hyperbole de la vengeance* ».

THÉORIE DE L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE DU TRAGIQUE

C'est au chapitre IV, « Théâtre/expérience et le tragique », que Lehmann entend tirer toutes les conséquences de ses analyses précédentes en proposant une synthèse. Il revient d'abord à bon droit sur le concept phénoménologique d'expérience, qu'il considère « *moins comme une chose que l'on recherche activement ou que l'on crée que comme une chose qui nous arrive* ». En tant que telle, « *l'expérience est essentiellement un mode de confrontation à soi-même, [...] elle commence par une rencontre soudaine avec quelque chose d'étranger qui se dérobe à la récupération conceptuelle* ». Or, et ce point est crucial pour comprendre l'expérience tragique, celle-ci n'est pas réductible à un malheur « privé », mais bien à « *quelque chose qui surpasse l'individu* », puisque « *[I]à où la dimension privée s'impose au premier plan, là où il n'y a qu'une réaction individuelle de pitié ou d'émotion sans la césure d'un moment de réflexion ou de distance, il ne saurait être question d'expérience tragique* ».

Par ailleurs, ladite expérience est nécessairement construite par le « *spectateur implicite* », qui seul a la possibilité de nommer, à la place du héros, ce qui l'a mené au pire. Lehmann prend soin de préciser que la plupart des études sur la tragédie ancienne, moderne et postdramatique font l'impasse sur la dimension proprement théâtrale du tragique, car « *l'expérience tragique et la tragédie ne s'accommodent plus du cadre de la poétique des genres* ». La prééminence dans l'analyse du texte sur la représentation théâtrale en tant qu'« exposition », et tout particulièrement la « situation de réception » qu'elle installe, empêcherait ainsi, selon lui, de bien saisir les enjeux spécifiques du tragique au théâtre : « *Le théâtre est le lieu d'une communication fondamentalement corporelle, ce qui limite ipso facto toute réduction à une compréhension purement conceptuelle* ». À la suite d'un long développement sur ce qui constitue l'expérience tragique en tant que transgression, Lehmann peut affirmer que celle-ci « *laisse éclater au grand jour le potentiel de périls destructifs et autodestructifs qui est en elle* » et qu'en même temps, elle « *implique nécessairement une césure de l'expérience esthétique* ».

Ce premier tome se termine non pas sur une conclusion à proprement parler, mais sur une sorte d'annexe consacrée à l'*Antigone* de Sophocle. Sans le nommer, Lehmann prend nettement ses distances à l'égard de George Steiner et son étude canonique *Les Antigones*. Ce dernier s'appuie sur une herméneutique qui s'emploie à dégager le discours originel en grec ancien de ce chef-d'œuvre, en suivant les déclinaisons ultérieures de la pièce, notamment dans sa traduction littérale en allemand par Hölderlin en 1804. Steiner avance ainsi que, par sa littérarité même, cette tragédie exprime « *la totalité des principales constantes des conflits inhérents à la condition humaine* », dont il énumère les cinq manifestations, soit « *l'affrontement entre les hommes et les femmes, de la vieillesse avec la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et de(s) dieu(x)* ». On se doute qu'une telle interprétation rationalisée du tragique, à partir de la juxtaposition d'entités voulues stables, est contraire à l'organicité transgressive qui, pour Lehmann, loge dans l'action extrême d'un sujet, menaçante ou, à tout le moins, douloureuse, qui vise à déstabiliser un public en chair et en os.

Par son ample plaidoyer, souvent polémique, en faveur d'une réinterprétation de l'expérience tragique au théâtre, Lehmann retourne en effet plusieurs pierres théoriques en convoquant un large éventail de conceptions historiques ou contemporaines, qu'il n'hésite pas à mettre en cause en leur opposant des critères fondamentaux de l'expérience théâtrale plutôt que strictement littéraire. Il faut toutefois se résoudre à suspendre notre jugement à ce stade-ci de la proposition du théoricien : comme il s'agit là du premier volet d'un triptyque, on ne peut que souhaiter que la traduction des autres opus nous parvienne plus tôt que tard et qu'elle permette alors d'en évaluer les tenants et aboutissants en toute connaissance de cause.