Le corps eschyléen tragique: une concrétion difficile

Elena Théodoropoulou

► To cite this version:

Elena Théodoropoulou. Le corps eschyléen tragique: une concrétion difficile. Le Télémaque. Philosophie, Education, Société, 2022, Les lieux du corps, 25, pp.31-45. 10.3917/tele.025.0031 . hal-02907896

HAL Id: hal-02907896

<https://hal.science/hal-02907896>

Submitted on 27 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Télémaque

Philosophie - Éducation - Société

25

LES LIEUX DU CORPS

Presses
universitaires
de Caen

LE *TÉLÉMAQUE* de Fénelon fut composé entre 1694 et 1696 pour l'instruction du Duc de Bourgogne dont Fénelon avait été nommé précepteur en 1689. La forme emprunte aux Anciens, Homère, Virgile, mais l'ordre antique rythme une vision du monde et des préoccupations qui, en cette fin du XVII^e siècle, sont celles de la Modernité. Traité conçu pour l'éducation d'un prince, le *Télémaque* connut très rapidement un succès considérable en France et à l'étranger (des dizaines de traductions au XVIII^e siècle) et constitua jusqu'à la fin du XIX^e siècle une référence obligée pour toute réflexion sur l'éducation, de l'*Émile* de Rousseau (1762) au *Manuel de l'émancipation intellectuelle* (1841) de Joseph Jacotot, projet d'éducation sociale et populaire.

DOSSIER : LES LIEUX DU CORPS

Le corps eschyléen tragique : une concrétion difficile

Résumé : Dans le théâtre d'Eschyle, le corps est une préinscription fragile, terrifiée, abyssale, de l'être humain – dans un monde lui-même catastrophique. La scène incarne la limite à partir de laquelle le sens peut se faire jour et s'absente. Le corps tragique est cette intensification de l'existence : meurtre, transe, démesure, terreur ; il est un corps pédagogique en ce qu'il laisse apparaître ce qui passe à travers lui et qui le fait apparaître : autre et soi-même pourtant.

Le tragique avant le corps

DANS LA TRAGÉDIE ESCHYLÉENNE¹, le corps humain fonctionne comme une forte structure de sens, même (ou surtout) en s'écrasant sous le conflit des forces de l'univers venant se définir sur lui et à travers lui – il devient leur point terrestre. Le spectacle du corps se formant comme l'empreinte d'un monde en déchirement (mais également dans un processus intense de réconciliation laborieuse), au fur et à mesure que l'existence humaine découvre, scande, fonde son propre sens comme une plaie, est (en tant que représentation) un *pathos* (souffrir) et par là un *mathos* (apprendre). Un corps qui n'étant pas un "connaissant", crache des concepts comme des cicatrisations – de concepts-images, de concepts-métaphores de sa propre émergence en tant que témoignage fragmentaire de la frénésie universelle. Le corps est ce qui reste, ce qui reste à l'homme² préphilosophique eschyléen préparant par ce corps théologico-esthétique la naissance cruelle et hésitante de la philosophie et de la psychologie. Ce corps théâtral, abyssal et hyperbolique est une préinscription phantasmagorique de la construction du sens anthropologique, une sorte de *gesamtkunstwerk*³, qui, à travers la douleur, déploie, narre en quelque sorte la présence humaine comme un spécimen cosmologique. L'hypersensibilité corporelle accompagne les premiers pas d'une conscience en train de se former « pathétiquement » (le pathétique tragique signalant cette oscillation entre la passivité et la passion, oscillation qui permet à l'humain de garder sa dignité dans la résignation la plus emportée, délirante et épique). Le corps eschyléen émerge au point de convergence de tous les éléments collaborant pour former

1. Eschyle, *Tragédies*. Les références seront données dans l'édition « Les Belles Lettres », texte établi et traduit par P. Mazon, t. I (1972), *Les Suppliants, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné* ; t. II (1976), *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*.

2. Presque dans le sens beckettien : « Vieux linge ! Toi – je te garde ». S. Beckett, *Fin de partie* [1957], Paris, Minuit, 2001, p. 112.

3. « œuvre d'art totale » (n.d.l.r.).

le sens dans l'œuvre d'Eschyle, éléments faisant appel à la dramaturgie, au sentiment, au concept⁴.

La tragédie, en tant que mécanisme construisant et restituant incessamment son sens au sein de la dimension humano-divine, et en tant que représentation de l'indissoluble, se déploie à partir d'un manque (incomplétude, insuffisance, déséquilibre, désastre). Ce qui justifie par ailleurs la situation d'attente d'un renversement : de l'apparaître (l'apparement bien, prégnant le mal) à l'être (une plénitude prégnant l'annulation du mal, mais qui ne saurait mener à un accouchement du bien, à un état permanent de sérénité). Or c'est l'état de prégnance (suspçon / frisson) qui crée la terreur et sa volupté et c'est sur ce point que s'entrelacent le théologique et le philosophique à travers l'instance théâtrale (corps et masque). Autrement, cet état de manque correspond à la fragilité de l'être humain, coincé entre la priorité et la supériorité, un être du passé dans le présent, un être jeté, cloué sur l'incommensurable, sur une ligne temporelle, dont les deux extrémités se perdent, d'une part dans le temps théogonique et d'autre part dans le temps historique béant. Désormais, l'être appartient à un projet transtemporel qui tout en l'enracinant dans le présent (qu'il doit assumer), le projette dans l'infini de l'origine et de la fin. En ce sens, son présent (sa vie même) ne lui appartient pas et vice versa. C'est ainsi qu'une dilatation du temps tragique advient à travers l'élargissement du temps de la crise – or, l'enchaînement effrayant passé-présent-futur remplit, habite le temps, établit une unité intra-temporelle, une présence de sens. Le temps devient une concrétion, tandis que le souvenir ne saurait jamais signifier une absence.

C'est tout un système qui met au clair une tendance obstinée de la part d'Eschyle de préservation du tragique mais sur un fond métaphysique qui l'absorberait et qui pourrait l'exorciser dans un mouvement de compréhension (ce que Jaspers appellerait transcendance de l'être dans l'acte de succomber, face à la reconnaissance de ses limites). Or, la perspective d'une harmonisation finale des disproportions reste doublement ouverte (voire utopique) : à l'impossible et au possible (l'image tragique du monde est l'image d'un monde depuis toujours, imperceptiblement, fissuré – déjà loin de l'innocence). Le tragique devient une modalité ambivalente contenant tout aussi l'irrationnel et le rationnel, un lieu qui, tout comme l'existence humaine, est le milieu et toujours le milieu du milieu.

Dans ce cadre, on peut arriver à une série de conclusions telles que : i) la tragédie eschyléenne reflète la pensée philosophique étant déjà en train de se cristalliser ; ii) le corps humain y gagne sa valeur anthropologique dans le lit même de cette pensée, à savoir le tragique ; iii) l'aspect pédagogique de la conception eschyléenne du corps dérive justement de l'appropriation quasi esthétique et quasi métaphysique de tout élément naturel par le corps, de sorte que le physique devienne une catégorie de l'humain : au lieu d'être une singularisation, il devient une désingularisation

4. H. Théodoropoulou, *Le Sens et la Formation du sens chez Eschyle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Thèses à la carte), 1996.

sans pour autant sacraliser l'universalité ; iv) le corps agit comme une médiation entre tous les contraires, signalant de la sorte une humanisation du mouvement médiateur lui-même – il scande ainsi le retour de l'homme à lui-même à travers son autre, le divin (chaque rupture ou échec des médiations jette le monde dans le non-sens, car l'homme doit survivre dans l'absurde à travers la foi, l'*analogon*⁵ positif de l'irrationnel) ; v) le corps est dressé comme un concentré de souffrance, ce qui empêche la clôture définitive du tragique – en effet, Eschyle reste au plus près de l'humanisme comme du tragique, oscillant entre la souffrance et la conscience⁶, entre le divin et l'humain, entre une séparation totale et un mélange de l'humain et du divin (de toute façon, il y a une interpénétration des contraires, une tension entre la chute dans le tragique et son dépassement, entre l'effroi et l'espoir) ; vi) un tel corps est la différence non dite, la possibilité de rompre la réversibilité des contraires ou la différence qui permet la contradiction (le sens est double, physique et métaphysique, comme le sens qui va et vient de l'harmonie imaginée à la dispersion causée par les conflits incessants, entre l'être et le paratre) – c'est de l'étrange qui s'y produit, qui est le corps.

Humain et divin

La tragédie se dévoile de façon lente et saccadée, comme une interférence : entre le dieu et l'homme, elle s'ouvre telle une clairière herméneutique, une obsession de sens – c'est pourquoi elle est sanglante. Le sens est là, mais abyssal, vertigineux. Pour la tragédie eschyléenne, le concept est une plaie : il y a constamment un surplus conceptuel qu'il faut « porter au niveau de la raison »⁷. Si l'homme devait dompter la différence, c'est vis-à-vis d'un divin qui ne saurait se dissocier radicalement de l'humain, désormais erratique, sans repos en lui-même – l'errance du divin trouvant une racine dans les viscères, tréfonds de l'humain le reflétant. Dans la fulguration incessante l'homme souffre et le divin s'ouvre – le lieu humain est le lieu ouvert, traumatique de l'action : le « vertige de la faiblesse »⁸ (mortalité et *hybris*⁹) sous-tend le vertige de l'action. En fait, la sagesse eschyléenne, tout en s'évertuant à imposer le principe, ne cesse pas pour autant d'effleurer le délire : elle n'empêche pas l'excès car l'être doit récupérer son propre soi, à travers une reconnaissance douloureuse de l'essence en tant que vérité du principe – c'est une inquiétude qui pousse, mêlée à la peur, un mélange d'effroi supporté par la carence : pour que l'être rencontre son accomplissement, il doit pénétrer dans l'acte tragique, tandis que l'acte accompli met l'être en péril. Parce qu'il est foncièrement difficile

5. Étym. : « dans un rapport de proportion » (n.d.l.r.).

6. « Toute la gloire du triomphe à la fin des Euménides ne peut pas couvrir les cris de Cassandre ». W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 213.

7. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, t. II, *Finitude et Culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, p. 63.

8. *Ibid.*, t. I, *Le Volontaire et l'Involontaire*, p. 162.

9. « Dèmesure » (n.d.l.r.).

d'exclure ce facteur de l'intervention divine, Eschyle fonde son tragique sur ce double reflet entre le subjectif et l'objectif dont la distinction la plus claire est une distinction de pouvoir et de maîtrise : l'objectivité se définit par rapport à la vulnérabilité humaine. Mais le refus de la pétrification devant l'insupportable correspond à un corps tragique qui va transformant en mouvement ce qu'il subit mais aussi ce qu'il veut, ce qui est cause.

Or, la vérité n'est qu'un lent processus de sédimentation. L'attente est un piège qui fait glisser l'homme dans la brèche entre la possibilité – rapprochement de ce qui effraie (« Un fracas confus tout à l'heure a frappé mes oreilles, et, d'une fuite épouvantée, j'ai couru vers cette acropole... »¹⁰) – et la nécessité. Consistant en un dévoilement, elle fait partie de l'horreur étrange, de la peur proprement eschyléenne. D'autre part, l'intervention divine qui produit pour l'homme ce paysage (de l') absurde est la seule médiation pour que ce dernier « fatigue », éparpille l'absurde, justement en l'accueillant. Dans le cas d'Io, cette médiation divine culminera, à la fin de l'aventure, dans un acte érotique, par la « douce puissance » de Zeus, qui donnera naissance à un fils divin et humain (par un retour donc au Même, origine et terme, différence inépuisable : dans ce retour qui est un mélange, le premier terme, le divin, existe et n'existe pas). L'homme devra assumer son propre soi en tant que coïncidence de deux mouvements antithétiques ou en tant que lieu vivant de la différence. On verra donc Io se rapprocher d'une nouvelle compréhension du divin à travers des passages successifs : l'expérience effrayante du Principe suprasensible en tant que Norme qui, par son intervention sauve, adoucit la peine et bénit, délivre l'existence humaine de la douleur, mais en l'écrasant dans un éparpillement chaotique, pour la faire revivre, comme après un cauchemar. Un purgatoire sur terre où le réel se mythifie et l'irréel se réalise – cet emboîtement fascinant entre mythe, imaginaire, réalité et histoire qui est l'aventure d'Io, emboîtée dans l'aventure de Prométhée, ce vertige des ouvertures successives dans le temps et l'espace, ouvertures par lesquelles le corps humain passe et survit, scandent justement pour l'homme l'émergence d'une nouvelle appréhension de son propre être. Du sacrifice d'Iphigénie au massacre du peuple troyen, du carnage d'Agamemnon (« Hélas ! un coup mortel a déchiré ma chair ! »¹¹) au carnage imposé et subi par Clytemnestre, c'est une chaîne qui se déploie dans une coïncidence effrayante du positif (raison de l'acte violent) et du négatif (effet de la violence) – dualisme reflétant cette possibilité de l'effondrement de l'homme (« Le glaive aigu vise au cœur et le transperce, au nom de la Justice »¹²).

C'est dans ce sens aussi que le culte fonctionne : le surnaturel est destiné à la représentation. Le rituel représente ainsi ce jeu originnaire de successions de lumière et d'ombre illustrant la lutte de l'existence humaine dans un mouvement d'oscillation

10. *Sept.*, v. 239-241 ; « Or, le fond de notre être ne nous trompe jamais, et le cœur qui danse une ronde folle sur des entrailles... », *Agam.*, v. 994-1000.

11. *Agam.*, v. 1343.

12. *Choéph.*, v. 639-645.

par rapport au divin (« Ombre et lumière offrent des lots qui s'équivalent »¹³). Chez Eschyle

[...] un pur domaine de l'humain n'avait pas encore fait sécession du tout de la divinité. Eschyle nous fait signe vers le contraste, la plénitude, le partage, la répression, le déchaînement des forces¹⁴.

Le seuil

La limite scénique devient une coupure de sens ouvrant l'accès vers le monde représenté et rendant également possible la contemplation de son arrière-fond en tant qu'arrière-fond du monde réel. Les personnages sont aussi de tels seuils, celant ou décelant un fond préexistant sur lequel vient se projeter le présent, tandis que tout en étant une attache au réel, ils sont la structure flexible et transparente qui nous permet de passer outre, de sonder à l'envers des choses, de mesurer l'ouverture vers l'au-delà (l'axe idéal tracé par le coup – le « fer tranchant » qui, ayant transpercé les deux corps d'Étéocle et de Polynice, transperce de même leur maison¹⁵ : cette image stéréoscopique restitue la densité de la dramaturgie eschyléenne en tant qu'emboîtement qui mène du corps à la profondeur incommensurable – « Et sous les corps demeurera le trésor sans fond de la glèbe »¹⁶). La tragédie s'enracine difficilement, mais aussi difficilement se désincarne tout en flirtant avec une essence démonique (médiatrice).

Le corps, intensification perçante de la présence, au-delà de la corporéité elle-même, se propose comme une limite entre la vie et la mort, en même temps qu'une sensation de la mort (« vers mon cœur se précipite un flot aux teintes jaunâtres, pareil à celui qui, chez les guerriers abattus, accompagne les dernières clartés de la vie »¹⁷), un obstacle ainsi qu'un canal, pour un retour au soi, mais également pour une fuite vers le chaos, pour un renvoi à l'infini où guettent les causes qui définissent le déchirement tragique. Sur un tel corps convergent et s'interpénètrent le réel et le surréel : métamorphose et errance peuvent signaler le passage d'une dimension à l'autre (« Et aussitôt ma forme et ma raison s'altèrent à la fois [...] tandis que piquée du taon, je cours toujours sous l'aiguillon divin, chassée de pays en pays »¹⁸). La coupure scénique transpose donc, dans la dimension du spectacle, l'arrachement, l'expérience existentielle de la différence entre le divin et l'humain, elle renvoie au drame de cette différence (drame en tant que conflit et coactivité

13. *Choéph.*, v. 319-320 : « [...] la représentation se fonde dans la présence. Mais inversement, la présence est toujours hantée par la représentation [...] ». M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originnaire*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 281-282.

14. K. Reinhardt, *Sophocle*, Paris, Minuit, 1990, p. 26.

15. *Sept.*, v. 895-896.

16. *Sept.*, v. 949-950.

17. *Agam.*, v. 1121-1124.

18. *Prom.*, v. 673-682.

des deux pôles) ; ou même encore elle renvoie à l'expérience de la confusion et du mélange que l'être humain éprouve par rapport à son corps, en étant justement, selon la remarque cartésienne, cette confusion avant même de la penser, avant de lier sa subjectivité avec son corps. Ce que l'homme doit apprendre par la souffrance, ce n'est pas ceci ni cela, « mais la connaissance (*Einsicht*) des limites de l'existence humaine, la connaissance que la limite vers le divin ne peut être levée »¹⁹. Entre l'ombre et la lumière, le *heimlich* et le *unheimlich* heideggerien, entre l'action spirituelle et la violence physique passée derrière la scène (ce lieu d'arrière-scène / arrière-pensée pouvant être une souche d'effroi pour les héros), les êtres eschyléens circulent comme des aliénés, toute opposition venant se désagréger sur leur propre corps.

C'est la structure de seuil, littéralement et métaphoriquement, qui désignera en général le passage vers ce qui fera souffrir l'homme, en décrivant surtout le rapport de l'obscurité à la vulnérabilité humaine, et, par conséquent, à l'extériorité (« tout l'humain est dehors »²⁰) et à l'ouverture signifiant entre autres choses la dénudation de la peau exposée à la blessure et l'outrage²¹ (l'homme restant, selon Otto²², en oblation-exposition au divin) : d'une part, l'œil qui se met « à voir l'invisible » et d'autre part, le « passage du destin à travers le corps d'un homme, le poids des dieux et des ombres, en le paralysant ou en l'agitant »²³. C'est ainsi que la tragédie restera quasi suspendue, quasi enracinée, dans une région « démonique » à force d'être la région du mixte. Chez Eschyle, « même les manifestations sont toujours senties de l'intérieur », de sorte qu'on y pénètre la région de la folie et de l'hallucination (« Ah ! ah ! encore ! Un spasme soudain, un accès délirant me brûlent. Le dard du taon me taraude, tel un fer rougi. Mon cœur épouvanté piétine mes entrailles. Mes yeux roulent convulsivement. Emportée hors de la carrière par un furieux souffle de rage... »²⁴). Pareillement, dans le cas de la mort de Clytemnestre par Oreste : il sera comme une auto-infection, une autophagie, puisqu'elle a nourri de sa propre chair le fils qui va l'assassiner. Cette monstruosité est une endogénèse du mal fréquente, un mouvement viscéral qui marquera le tragique par la terreur de l'inexorable : « ... le Génie qui largement s'engraisse aux frais de cette race. C'est lui qui, dans nos entrailles, nourrit cette soif de sang »²⁵. Or, on parle ici de la dualité qui fonde la philosophie eschyléenne en tant que philosophie de l'appropriation du sens-sagesse par le corps-souffrance, dualité reflétant la structure duelle de l'interprétation du monde. C'est ainsi que l'homme eschyléen est

19. J. Greisch, *Herméneutique et Grammatologie*, Paris, CNRS, 1977, p. 172.

20. E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 86.

21. *Ibid.*, p. 92.

22. Z.F. Otto, *Das Heilige über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Munich, Beck, 1932, p. 15-22.

23. J. Lacarrière, « L'épouvante : théâtre et possession au temps d'Eschyle », *Cahiers Renaud-Barrault*, 3^e année, 1955, p. 63-65 : « Elle gémit, se frappe le sein, et aussitôt le sol se fend » (*Perses*, v. 683).

24. *Prom.*, v. 877-884.

25. *Agam.*, v. 1476-1480.

sauvé (pourtant, même s'il ne saurait être démolé dans la négativité pure, la tendance à l'objectivation est tellement forte qu'il risque constamment de se perdre dans la chose objectivée et se déraciner). Entre la douleur et la souffrance, entre la blessure et la brûlure (le feu intérieur), émerge une sorte de conscience. La tragédie arrive au paroxysme, quand l'antinomie creuse l'univers lui-même ; entre le chaos et l'harmonie, la tragédie ouvre le monde comme un terrain de chasse – l'homme mord sa propre âme, mais l'homme eschyléen ne s'immobilise pas – le comble du malheur revêt l'homme plutôt qu'il ne le dénude.

Le spectacle y sera l'ouverture (vers deux gouffres ou deux tourbillons s'interpénétrant : l'intériorité / extériorité humaine s'ouvrant à l'extériorité / intériorité divine) : il représente le trauma de l'existence humaine, la nécessité qui la fissure et la complète. L'intériorité se construit en pleine extériorité, dans un mouvement de référence constante à un extérieur qui la délimite et qui la falsifie (c'est pourquoi l'expérience de la parole, parole partagée, somatise en quelque sorte, concrétise, objective son propre sens surtout en forme de douleur – on n'y parle pas, on profère son corps, mais en même temps, dans une ironie, dans un *oxymoron*²⁶ proprement tragique / théâtral, l'être est depuis toujours retiré, quasi absent, selon un effet de masque). Rien n'y est pur, simple et nu, même pendant la représentation d'une cruauté, même pendant le temps du deuil révélant les corps et l'âme exposés aux coups de la douleur. Le temps même de l'attente s'avèrera être une surabondance, une clairière de sens effrayant, un possible qui saigne – Eschyle conduit lentement mais inévitablement vers le paroxysme, par des mouvements alternatifs d'attraction et de répulsion, de condensation et de détente.

Corps-objets-symboles / voir-ouïr

Si le spectacle des tourments de Prométhée et d'Io est un malheur qui constitue un enseignement, l'essence semble être déjà là, comme si rien ne s'était passé, même après des conflits si sanglants : tout le mouvement s'effectue autour de l'essence, et même au ras d'elle. Son centre quasi magique magnétise le corps et la pensée, et quand ce mouvement cesse, l'essence continue d'être là, vibrante, au centre du rythme universel. La douleur est transposée : il ne s'agit pas de la douleur due à la perte de la personne, mais d'une douleur physique concernant le geste arrachant la vie. L'esprit se fixe sur ce geste : pour Eschyle, objectiver la souffrance et le courroux²⁷ signifie représenter au sens de la *parousia*²⁸ platonicienne. Le geste meurtrier de Clytemnestre, le coup guerrier d'Étéocle, le matricide d'Oreste, l'entrée / sortie suicidaire de Cassandre, la décision des Océanides de suivre Prométhée dans son engouffrement, sont tous des gestes absolus, gestes de paradoxe, le point où se rencontrent la matière et le vide, le fini et l'infini, la forme et la vie,

26. Rhét. : « Alliance de deux mots incompatibles » (n.d.l.r.).

27. Holderlin, cité par E. Martineau, « Préface » à K. Reinhardt, *Sophocle*, p. 16.

28. « Présence » (n.d.l.r.).

selon Lucacs²⁹, il s'agirait de ce saut unique au moyen duquel l'absolu se transforme dans la vie en possible: dans le cas des Danaïdes et d'Io, c'est le désir de la mort à travers leur transfiguration: « Brûle-moi de ta flamme, cache-moi sous la terre, donne-moi en pâture aux monstres de la mer... »³⁰. Analogiquement, avec la parole: une fois lancée, la parole transforme le monde en témoin absolu – elle est le coup de dés irrémédiable, une « quoddité » dirait-on schellingienne:

[...] cet irrévocable qui résiste à l'usure temporelle et à l'oubli, qui survit à l'annihilation physique et à la suppression violente... cet inextricable, [...] est-ce tout simplement l'essence nue par opposition à l'existence³¹.

Pareillement, avec les taches de sang sur les mains de Lady Macbeth qui sont des taches pneumatiques:

[...] un projet hyperbolique qui prétend extirper la racine métaphysique de l'avoir-fait n'est pas lui-même une simple ambition métaphysique, mais une véritable ambition « métalogue »³².

Il y aura donc une surabondance sonore et visuelle, un excès de l'impression, un caractère « super-spectaculaire » du théâtre eschyléen signalant l'intensification de la peur. Du cri, cet intermédiaire déchirant entre l'intérieur et l'extérieur correspondant au caractère par excellence sonore et visuel de la passion tragique, au silence comme le symptôme de la mortalité, la limite de l'instant mortel laissant s'échapper la conceptualisation et la représentation, la torture de l'individu s'aiguise au fur et à mesure que son corps est obstinément offert à la vue publique. On assiste à une double transcription de la réalité en image et en parole (« Lamentable à rappeler, lamentable à regarder »³³) selon un « programme anthropologique »³⁴ de l'autopsie, organisé déjà par les présocratiques mais, tout aussi bien, selon le sens platonicien. Ainsi, le corps de Prométhée sera tout entier un sens qui s'alerte à la moindre approche, tandis que le monde y sera transformé en une série de fines impressions (le « bruit », le « parfum invisible », le « bruissement d'oiseaux », le « battement d'ailes légères »³⁵): toute une approche qui surenchérit à la tension, mais dont la crainte est anticipée et quasi neutralisée par un effort de clairvoyance.

Le symbole chez Eschyle deviendra le phénomène dans lequel seront médiatisés le temps et l'espace en tant que véhicules du transcendant: la symbolisation, avant d'être d'ordre didactique et idéologique, est « la médiation obligée de l'être

dans l'apparence vers son principe éternel et fondateur ». La tension y consiste en la coïncidence des contrastes dans « une intuition scénique concrète » – or, l'espace devient symbole³⁶.

D'une part,

dans l'intervalle entre la robe de safran d'Iphigénie qui tombe comme le sang, et la mort d'Agamemnon enveloppé dans sa robe, l'image de teinture et de tissu fluide apparaît comme un objet concret et devient une partie de l'action

(« ... La robe d'Iphigénie qui se répand... les habits étalés sur le sol par Clytemnestre... la mer "inépuisable" qui les teint... sont des facettes différentes d'un seul thème: le flux de sang [vitalisme du sang] qui ne peut pas être étanché... »)³⁷. D'autre part, contre l'immobilité des vents à Aulis, nous verrons proposé le « mouvement » de la mort, tel qu'il est entrevu dans le mouvement du vêtement d'Iphigénie tombé sur le sol, et sur son corps même se dirigeant vers la mort: entre mouvement et immobilité, entre vie et mort, l'image dénie la possibilité d'une rupture absolue. Or, corporéité et objectivité fonctionnent d'une manière supplémentaire: les objets liés avec les corps, des reliquats autonomisés d'une expérience excessive éternisent le temps et l'espace; l'action tragique est une gestation des contraires, un enchevêtrement des puissances qui se déchainent, une intensification des mouvements, une extension ou un débordement des images psychiques; objets et images surgissent à la limite entre leur propre signification et une autre signification, telle une surenchère de sens tragiquement chargé; l'espace-image détient une puissance de signification qui l'excède et les objets deviennent des objets transitoires, parties de deux mondes, deux temps, deux espaces assurant ainsi leur continuité – objets, concrétions et objets temporels installent l'imaginaire au sein d'une réalité explosive³⁸. Il en est de même pour les corps, si ce n'est que ces derniers se déchirent dans cette condensation vertigineuse. L'objet/corps-symbole (avec l'intensification produite par la fonction de la couleur presque comme une émanation des choses dramatiques) est chez Eschyle le concentré, l'implicite³⁹ – il forme le « sens visuel »⁴⁰. Mais d'une réalité trop réaliste touchant ses limites, seule l'issue ouvrant au transcendant peut « desserrer » ce réel écrasant. La surabondance de signification pour chaque élément produit un double effet: soit une fluidité, « imprécision conceptuelle extrême »⁴¹, soit une solidité, une densité,

29. Cf. G. Lucacs, *Die Seele und die Formen*, trad. grecque, Athènes, Themelio, 1986, p. 81-83 et 101-103.

30. *Prom.*, v. 582-587.

31. V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 242-244.

32. *Ibid.*, p. 242.

33. *Sept.*, v. 983.

34. R. Brague, « Le récit du commencement. Une aporie de la raison grecque », in *La Naissance de la raison en Grèce* (Actes du congrès de Nice, mai 1987), Paris, PUF, 1990, p. 25-27.

35. *Prom.*, v. 113-127.

36. K. Reinhardt, *Eschyle. Euripide*, Paris, Minuit, 1972, p. 107-108.

37. A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 86-87.

38. « L'essence de l'image est au milieu des deux extrêmes...: le pur renvoi qui constitue l'essence du signe, et la pure fonction de suppléance – *Vertreten* – qui est l'essence du symbole ». H.G. Gadamer, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976, p. 80.

39. K. Reinhardt, *Eschyle...*, p. 11.

40. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 19.

41. C.J. Herrington, *The Author of the Prometheus bound*, Austin – Londres, University of Texas Press, 1970, p. 50-51, 56-57.

un enracinement dus à la référence angoissée au transcendant dans une quasi-appropriation oblique et hésitante du conceptuel à travers une quasi-désappropriation du corps. C'est entre le sujet et l'objet que se joue le drame eschyléen ouvrant ainsi ce lieu intermédiaire accueillant le corps en train de s'objectiver.

La crainte et la souillure

Une magnification de la crainte, une évocation inlassable des « misères, des horreurs, des épouvantes, cruelles à voir autant qu'à subir »⁴², « des effrayantes souffrances des effrois », formeront toute une « philosophie de la crainte »⁴³. C'est l'insistance d'ordre physiologique (« avec une rigueur presque médicale ») sur la description de l'émotion et la matérialité de ses symptômes, son intensité urgente, sa spontanéité physique, sa brutalité incontrôlée, qui impliquent que la « crainte éclate dans le corps même avant toute prise de conscience »⁴⁴. En même temps, il faudrait relier cette crainte en paroxysme avec la réflexion, le jugement moral, le problème du « raccord entre le physique et le spirituel »⁴⁵ devenant désormais d'importance majeure chez Eschyle. En plus, la peur de la violence qui mène à la mort fait de la mortalité un phénomène fondamental, là où, selon Levinas, l'interaction du psychique et du physique acquiert sa forme originale (« En route ! en route... on verra des cheveux arrachés, oui arrachés, des corps marqués au fer, des têtes coupées, d'où gicle à flots le sang du massacre »⁴⁶). Or, « consumer le périssable pour assurer sa survie, accomplir le sacrifice du sensible »⁴⁷, tel est le destin de l'homme tragique, né pour mourir dans le tissu d'une œuvre inextricable, qui est justement l'œuvre de la vie déployant, comme Clytemnestre, son projet de mort :

Gisant, il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé m'inonde de ses noires gouttes, aussi douces pour mon cœur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton⁴⁸.

Cette description de la part de Clytemnestre nous renvoie au concept de la vulnérabilité, « de l'exposition à l'outrage, à la blessure, bref à l'autre qui est vulnérable »⁴⁹.

42. *Prom.*, v. 591-592.

43. J. de Romilly, *La Crainte et l'Angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 14-17.

44. *Ibid.*, p. 40-41.

45. *Ibid.*, p. 60.

46. *Suppl.*, v. 836-841.

47. D. Janicaud, « Essai d'une phénoménologie de la conscience grecque », in *Hegel et la Pensée grecque*, Paris, PUF, 1974, p. 148.

48. *Agam.*, v. 1388-1392.

49. « [...] c'est l'autre qui attaque ma vulnérabilité – ou par contre, je sens un autre corps sous ma main et j'entends le cri de la douleur de l'autre... : ici, le sujet est actif et c'est l'autre qui est vulnérable ». T. Hisashige, *Phénoménologie de la conscience de la culpabilité. Essai de pathologie éthique*, Tokyo, Presses de l'Université Senshu, 1983, p. 223.

Or, sur ce nœud de la rencontre de deux corps dans l'acte de mortification, c'est un point culminant pour la corporéité : « Et je frappe – deux fois – et, dans un geste, en deux gémissements, il laisse aller ses membres »⁵⁰ ; c'est comme une « intercorporéité »⁵¹ qui se forme ici, dans laquelle est diluée (ou accentuée) l'altérité comme ipséité. On n'y pense pas la mort, on est dans la mort, on se dirige à la mort (*Sein zum Tode*). L'aigle de Zeus venant tous les deux jours tailler féroce le foie de Prométhée introduit l'image de la répétition éternelle de la torture du corps et de la régénération du mal qui survit « aux dépens » du corps qui le nourrit – la nature humaine est un lieu de pâture inconsommable (« C'est toi qui, en revanche, dois, tout vif, fournir à ma soif une rouge offrande puisée dans tes veines. Qu'en toi je trouve à m'abreuver de cet atroce breuvage »⁵²). C'est un mélange de cruauté, de désillusion et d'optimisme païdétique, un « chemin vers le centre » selon Éliade – ce centre qui est le « sang impossible à laver »⁵³, cette « blessure qui ne se ferme pas »⁵⁴ ; la mort est la différence enfoncée aux flancs de la vie.

Du corps suppliant à la posture assise ou prostrée évoquant l'idée de la force contraignante, du corps d'Hélène se transformant en « fantôme », une « vision qui glisse rapide entre les bras », à la cruauté extrême d'un homme ressemblant à un « croquis léger » que le malheur, tel une éponge humide efface (un homme serait destiné à périr sous la manie des Erinyes, « délaissé de tous, l'âme à jamais désertée par la joie – ombre vidée de sang qui aura repu des déesses »⁵⁵). De « la sandale teinte de safran qui enferme » le pied de Darios, le monarque mort qui émergera du fond de la terre à la lumière terrestre. Du corps se battant et se déchirant au rythme voluptueux et rituel du thrène⁵⁶ (« ... d'un battement de bras rapide. Voyez : sur ma joue aux entailles sanglantes l'ongle a tracé de frais sillons [...] et faisant crier le lin des tissus, ma douleur a mis en lambeaux les voiles drapés sur mon sein »⁵⁷) à la souillure dont le caractère est l'imperméable, l'enracinement, la permanence (source intarissable de mal, un précédent négatif justifiant la prolongation du mal : « pour purifier l'homme aux mains sanglantes, tous les fleuves ensemble [...] tenteraient en vain de laver sa souillure »⁵⁸) et le miasmatique (« le sang sur ma main s'endort et s'efface »⁵⁹). C'est toujours le corps qui s'entremet en tant qu'arc-boutant de sens.

Tant que la souillure (une médiation entre ce qui est posé et ce qui est ôté) reste et que sa purgation est différée, les personnages demeurent comme dans un piège, enfoncés dans l'incomplétude, dans ce qui doit se compléter sur le corps, ce

50. *50. Agam.*, v. 1384-1385.

51. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 213.

52. *Eum.*, v. 264-226.

53. *Agam.*, v. 1460.

54. *Agam.*, v. 1467.

55. *Eum.*, v. 379-372.

56. Chant funèbre accompagné de danses en l'honneur d'un défunt illustre (n.d.l.r.).

57. *Choéph.*, v. 23-30.

58. *Choéph.*, v. 72-74.

59. *Eum.*, v. 280-281.

qui doit être fait pour obliger le monde tragique à affronter ses propres résidus (consommer la souillure pour préserver ou restituer la pureté de l'intérieur). La difficulté de trancher entre le niveau de la culpabilité et de l'innocence et celui de la souillure et de la purgation, porte en avant l'expérience du double / lieu de *tremendum*⁶⁰ dont la scission est douloureuse. Les mains d'Oreste font appel à la culpabilité et à la conscience mais surtout, elles sont le signe de ce mouvement d'oscillation au-dessus du seuil du soi : sombrer dans la conscience serait un réconfort pour Eschyle. Mais c'est nous, décidément du point de la conscience, qui relevons le terrible. Eschyle, en représentant les Erinyes que seul Oreste voit, lance le défi en produisant le terrible (en tant qu'intrication de l'intériorité et de l'extériorité). Cet élément quasi matériel, quasi moral qui infecte, *ce quelque chose* entrave la réflexion et c'est ainsi que nous sombrons dans la terreur, la souillure psychique, et à la fois corporelle, puisqu'il s'agit ici d'un monde antérieur à la scission entre l'éthique et le physique ; la souillure est une tache symbolique que l'on supprime aussi symboliquement et qui appartient aux sources non philosophiques de la philosophie. Dans ce sens, elle peut fonctionner comme un *analogon* du corps tragique lui-même.

Corps pédagogique

La conscience de la durée est conscience de la torture (« Si cet homme avait reçu autant de blessures que, par des canaux divers, le bruit en arrivait à sa maison, son corps aurait maintenant plus de plaies qu'un filet de mailles »⁶¹). La souffrance enchaîne le passé, le présent et le futur dans un enracinement dans l'oscillation ; l'individu reste médusé par le gouffre béant de sa propre destruction, avec des appels paroxystiques à l'accomplissement, avec des exorcismes de l'origine des maux, une origine survenue bien avant lui. L'élément païdeutique consiste en une traversée obstinée du *pathos* mais dans un sens progressif-régressif vers une culmination de la plénitude et en même temps de la vacuité – *derrière le mathos se cache le sarcasme d'un oxymoron*⁶². C'est l'éveil déchirant de la subjectivité et de son humanisme à travers la question :

Quel corps entre le divin et l'humain ? Ah ! ah ! quel bruit, quel parfum invisible a volé jusqu'à moi ? Vient d'un dieu ? d'un homme ? d'un être tenant de tous deux ? [...] Toute approche m'emplit de crainte⁶³ !

60. « La transe » (n.d.l.r.).

61. Agam., v. 866-868.

62. « Pour interpréter Eschyle du point de vue philosophique, il faut lui reconnaître une poétique du tragique et une pleine conscience de ce concept comme catégorie métaphysique qui pénètre la réalité de l'Être conçu comme contradiction ». M. Untersteiner, *Interprétation philosophique d'Eschyle* (VII^e Congrès d'Aix-en-Provence, 1^{er}-6 avril), Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 332.

63. Prom., v. 113-127.

Mais le corps tragique devient un corps pédagogique au fur et à mesure qu'il est représenté de telle sorte que nous soyons amenés à le comprendre comme ayant un sens. Néanmoins, il ne saurait nullement être le corps sain, le corps socialisé, civilisé de la classe scolaire – le tragique ne saurait être une valeur scolaire. D'autre part, il n'est pédagogique qu'en étant tragique, limite charnelle sur laquelle retentit le mystère viscéral du mouvement de la vie entrelacé avec le mystère métaphysique. La chair humaine accueille / est le bruissement de l'interpénétration de l'empirique et du transcendant, une interpénétration pourtant qui ne conclut pas à un état de paix mais, à cause des secouements anthropomorphiques, déchire la chair et brouille le sens de la représentation de la réalité. Le corps est une projection ainsi qu'un enracinement. En même temps et d'un autre point de vue, « l'expression et la perception des émotions [font] sans doute partie intégrante des mécanismes de la faculté de raisonnement »⁶⁴. Le corps semble fournir la « référence fondamentale »⁶⁵. Ce qui est plus, « l'esprit respire par le biais du corps, et la souffrance, qu'elle ait sa source au niveau de la peau ou d'une image mentale, prend effet dans la chair »⁶⁶. Dans la mesure donc où « l'esprit humain est incorporé dans un organisme biologiquement complexe, mais unique en son genre, fini et fragile », « la prise de conscience de cette fragilité, cette finitude et cette unicité » représente une tragédie⁶⁷. Il ne s'agit pas d'inférer la situation psychologique de l'individu, du langage du corps, ni non plus d'une connaissance culturelle⁶⁸, d'une approche scientifique ou d'une distinction entre le « corps réel » et le « corps perçu »⁶⁹, car le corps eschyléen n'est pas perçu en tant que tel, ni la corporéité humaine n'est une leçon inauguratrice sur la spiritualité.

Il paraît que le corps eschyléen fonctionne paradoxalement : d'une part, il est l'écran pour la projection des puissances extérieures à lui (un corps « sans corps »), d'autre part, un spécimen prépsychologique et préphilosophique : il s'agit d'une « raison incorporée »⁷⁰, un corps au fond du corps – jamais une conscience de soi, aucune formule d'une notion de moi, aucune pensée de l'esprit comme dénu(d)é de corps⁷¹ –, de la description de la nature humaine en processus douloureux de conceptualisation. Or, le corps épelle la parousie de ce qui n'est pas corps. Le corps, comme tel, est pédagogique et philosophiquement pro-païdeutique ; il est métaphorique mais il dément sa réduction en un simple moyen d'ordre rhétorique pour

64. A.R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 8.

65. *Ibid.*, p. 14, 11, 13.

66. *Ibid.*, p. 15 et 121.

67. *Ibid.*, p. 314.

68. La reconnaissance de la « représentation sociale que l'on se fait du corps », puisque « la société le traverse de part à part ». M.-A. Descamps, *Le Langage du corps et la Communication corporelle*, Paris, PUF, 1989, p. 220-221.

69. M. Bruchon-Schweitzer, *Une psychologie du corps*, Paris, PUF, 1990, p. 69.

70. G. Lakoff, M. Johnson, « Embodied reason », in *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 97.

71. *Ibid.*, p. 563.

la manifestation de l'essence ou du sens transcendant. Mais encore, il ne s'agit pas d'un corps remarqué pour lui-même. Il n'y pas conscience corporelle ou importance corporelle⁷², il n'y a pas un observateur intérieur – « image du corps » – mais pas non plus extérieur, dirigeant un regard aiguë vers lui; ni même un corps idéal: c'est comme si ce corps était vu de l'extérieur par lui-même; c'est un corps « pour autrui » étant soi-même. On voit à travers un corps emphatique quelque chose d'autre qui passe à travers lui, pour devenir plus clair, et, ainsi, par ce même passage, pour faire que le corps apparaisse. Or, malgré tout, ce corps n'est pas inaperçu par le sujet, par le poète et par la conscience spectatrice, en lui-même. Il se trouve plutôt dans une connexion empathique avec l'environnement⁷³, n'étant pas « autre » par rapport à la personne tragique⁷⁴ qui, de cette façon, développe une attitude quasi esthétique, ou synesthésique à l'égard du monde, parce qu'il n'y a pas le plaisir esthétique, mais la volupté de la douleur: transformation du corps en une œuvre d'art de la douleur – et on peut ici se souvenir de Merleau-Ponty. Un corps souvent nietzschéen dans le sens d'une philosophie de l'incorporation qui met l'existence et l'essence sur le même plan, dans le cadre de la réconciliation tragique du dionysiaque et de l'apollinien⁷⁵. Cette sorte d'immanence qui permet donc de parler d'une « philosophie dans la chair »⁷⁶ est la conception tragique du corps.

Inversement, le corps tragique mobilise dramaturgiquement la notion de frontière⁷⁷ entre ce corps et l'environnement, sans pour autant permettre au regard de le connaître: même s'il se laisse être dévoilé à travers ses descriptions, cette sorte de réceptivité absolue, de nudité, ne permet nullement une vraie connaissance, encore moins une intimité. Ce corps-signé reste foncièrement lointain, inconnu, non familier, solitaire, sauf le meurtre qui l'embrasse et témoigne de son existence. Ici, le souci de soi est le souci du corps, en tant que souci pour la survie et le salut; on sombre dans le souci-inquiétude de la perte et dans l'espoir de la fuite, dans une sorte de conversion à soi proprement tragique liée au modèle de transfiguration et d'enfouissement relatif au modèle de la dispersion dans la nature, une conversion

72. M. Bruchon-Schweitzer, *Une psychologie du corps*, p. 206.

73. Cf. le modèle visuel et tactile de la connaissance, l'identification par les Grecs du savoir avec la perception sensible dans J. Brunswig, G. Lloyd, *Le Savoir grec, dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 115-118.

74. P. Schilder, « L'image du corps n'existe pas en soi, elle est une partie du monde... », in M. Bruchon-Schweitzer, *Une psychologie du corps*, p. 173.

75. Et même, dans une exagération en guise d'essai, ce corps appelle le regard posthume (préparé, par exemple, dans les descriptions physiologiques de la terreur eschyléenne) d'une philosophie médecine, d'une philosophie qui émerge par l'expérimentation à partir du corps (savoir incorporé, P. Montebello, *Vie et Maladie chez Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2001, p. 90-91). Et c'est ainsi aussi que ce corps en tant qu'état vécu n'est ni du « subjectif » ni de « l'individuel », ni « un signifiant », ni « un signifié », mais « le flux et la coupure de flux », une « désignation d'intensité » (G. Deleuze, cité par P. Montebello, *ibid.*). Et par là, effleurer la pensée.

76. *Ibid.*, p. 566.

77. On pourrait se référer au concept du « moi-peau »: D. Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985.

méritant l'étude⁷⁸. Or ainsi, il résiste à sa pédagogisation, à son domptage éducatif. Il est tragique; flottant et échappant, il brouille la dualité entre l'intériorité / immanence et l'extériorité / transcendance; il montre, il concrétise le sens, mais en même temps, il retire ce sens derrière son voile charnel qui, lui aussi, se retire laissant une tache qui redevient pédagogique herméneutiquement et phénoménologiquement (la chair redevient tragiquement et panoramiquement l'être et l'apparaître).

Dans ce monde voué au sang, l'homme ne meurt pas; il disparaît dans une lumière cruelle, et avant de disparaître il gagne la connaissance de l'abysse – comme cette mer Égée qui, quand « se leva la radieuse lumière du matin, foisonnait de cadavres »⁷⁹.

[...] *trattando l'ombra come cosa salda*⁸⁰.

Hélène THÉODOROPOULOU

Université d'Égée, Grèce

78. Cf. l'analytique de la conversion par M. Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France*, 1981-1982, Paris, Hautes Études – Gallimard – Seuil, 2001, p. 199-204.

79. *Agam.*, v. 658-659.

80. Dante, *Purg.* XXI, v. 136: « [...] traitant les ombres comme corps solides » (trad. fr. J. Risset).