



N° 19, 2025

RILUNE – Revue des littératures européennes

“Littérature classique et littérature européenne :
influence, réception, métamorphose”

José Pedro Serra

(Centre d'Études Classiques, Université de Lisbonne)

Introduction

La longue tradition de la tragédie et la résurgence du tragique

Pour citer cet article

José Pedro Serra, « Introduction. La longue tradition de la tragédie et la résurgence du tragique », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 3-15 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Après les XIX^e et XX^e siècles, la tragédie est notre *destin*, envisagé non pas nécessairement comme le port d'arrivée de notre parcours personnel et collectif, mais comme un moment inévitable de réflexion et de *crise*, où s'enracinent nos préoccupations les plus profondes et les plus vives, notre quête de *sens*, la question du visage le plus authentique de l'homme, du monde et de la vie. Ce qui peut résulter de ce questionnement est imprévisible et indomptable. Dans cette réflexion, nous essayons d'abord de reparcourir le moment où naît la tragédie et d'esquisser les principales questions qui en découlent, dans le contexte religieux, social, politique et philosophique de l'Athènes du V^e siècle avant J.-C. Nous tentons ensuite d'analyser le « retour du tragique », à partir de l'annonce de la « mort de Dieu ». L'annonce de la « mort de Dieu » est un événement philosophico-culturel auquel on ne peut se soustraire, quelle que soit notre position religieuse. Pour s'y plonger ou la dépasser, nous croyons qu'essayer de percevoir comment l'écho de ce meurtre effréné s'est fait entendre à travers notre modernité représente une *authentique fatalité* et une *vérité existentielle*.

Mots-clés : tragédie/tragique, Athènes, « mort de Dieu », absurdité/espoir, modernité.

EN After the 19th and 20th centuries, tragedy is our *destiny*, not necessarily as the final port of our personal and collective journey, but as an inevitable moment of reflection and *crisis*, in which our deepest and most vibrant concerns are rooted, our quest for *meaning*, the question of the most authentic face of man, the world and life. What can result from this questioning is unpredictable and indomitable. In this reflection, we first try to follow the moment of the birth of tragedy and outline the main issues that emerge from it, in the context of the religious, social, political, and philosophical environment of Athens in the 5th century BC. We then try to analyse the « return of the tragic », based on the proclamation of the « death of God ». The announcement of the « death of God » is a cultural and philosophical statement that cannot be avoided, whatever one's religious position. To plunge into it or to overcome it, it is, I believe, an *authentic fatality* and an *existential truth* to try to see how the echo of this unbridled murder has been heard throughout our modernity.

Keywords : Tragedy/Tragic, Athens, « Death of God », Absurdity/Hope, Modernity.

JOSÉ PEDRO SERRA

Introduction

La longue tradition de la tragédie et la résurgence du tragique¹

« **T**ragédie » et « tragique » sont des mots denses et lourds qui, au fil des siècles, dans la littérature, la philosophie et les arts, ont donné lieu à une vaste chaîne de variations sémantiques évoquant davantage un frisson émotionnel qu'un sens rigoureux. En les écoutant, un sentiment de douleur s'éveille dans nos cœurs en même temps qu'une terrible menace plane sur nous. Et contrairement à ce qui se passe souvent, le sens étymologique ne nous aide pas à cerner le contenu, à délimiter le sens : « τράγος » + « ᾠδή », « τραγωδία », signifie le chant du bouc, étymologie qui renvoie certainement aux circonstances rituelles et religieuses de l'origine du théâtre, plus précisément aux fêtes en l'honneur du dieu Dionysos, mais qui ne nous éclaire pas sur la spécificité de la vision tragique du monde et de la vie². Le but de cette réflexion n'est pas d'analyser un texte précis ou une tragédie particulière, mais celui d'observer les circonstances dans lesquelles la tragédie est née et aussi d'observer comment elle se présente aujourd'hui à nos yeux. Se demander aujourd'hui ce qu'est le tragique, c'est, je crois, approfondir la conscience

¹ This work is financed with National Funds through FCT (Foundation for Science and Technology), through the project UID/00019 – Centro de Estudos Clássicos (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00019/2020>).

² Voir « Τραγωδία », dans Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968. Pour l'origine du théâtre grec et les fêtes dionysiaques, outre les ouvrages classiques de Ludwig Deubner, *Attische Feste*, Berlin, Akademie-Verlag, 1956, et d'Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second ed. revised by John Gould and David M. Lewis with new supplement, Oxford, Clarendon Press, 1988, voir Albin Lesky, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, Kröner, 1964 ; Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970 ; Andrew Brown, *A New Companion to Greek Tragedy*, London, Croom Helm, 1983 ; Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 ; Patricia Elisabeth Easterling (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; Justina Gregory (dir.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden (MA)-Oxford, Blackwell, 2008 ; David Stuttard (dir.), *Looking at Greek Drama. Origins, Contexts and Afterlives of Ancient Plays and Playwrights*, London, Bloomsbury, 2024.

de notre condition contemporaine, non pas en dressant un portrait définitif et pessimiste, mais en l'acceptant comme un moment de crise, c'est-à-dire un moment d'examen, par lequel nous devons nécessairement passer³. En ce sens, je crois que penser le tragique est notre destin, notre tâche incontournable. Pour affirmer la puissance insurmontable de la tragédie comme demeure ultime et irrévocable de nos espoirs et de nos aspirations, ou pour la comprendre comme le moment d'où surgit quelque chose de plus qui la dépasse, la tragédie est pour moi une étape obligatoire pour la victoire de l'esprit.

La naissance de la tragédie a lieu en 534 avant J.-C., à Athènes. La meilleure explication de l'origine de la tragédie reste celle d'Aristote qui voit son origine dans le dithyrambe dionysiaque, chant choral en l'honneur du dieu Dionysos. Avec Thespis, un nom qui n'est pour nous qu'une ombre matinale, un élément (le « protagoniste » – le premier acteur), un membre du chœur, devient autonome et se sépare des autres membres, tout en pouvant dialoguer avec eux. Le germe de la situation dramatique est ainsi créé, c'est-à-dire l'action, le « drame ». Avec Eschyle et Sophocle, respectivement, un deuxième membre (le deuxième acteur, le « deutérageoniste ») et un troisième élément (le troisième acteur, le « tritagoniste ») deviennent également autonomes. D'un point de vue formel, la tragédie grecque ne fera jamais appel à plus de trois acteurs – il ne faut pas confondre les acteurs avec les personnages, qui peuvent être multiples ; c'est-à-dire que sur la *skene*, il n'y a jamais plus de trois personnages, tandis que le chœur exécute ses mouvements, en chantant et en dansant dans l'espace circulaire, appelé « orchestre ». Cette explication de la genèse de la tragédie permet de comprendre d'abord la structure littéraire de la tragédie et, ce qui est bien plus important encore,

³ Le texte fondamental qui marque l'ouverture de la modernité au tragique et à la tragédie est sans doute l'œuvre de Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, dans *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, t. I, Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag-De Gruyter, 1980, p. 9-156. Pour sa profonde dimension existentielle, on pourrait ajouter Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Folio, 2002. Sur le concept de tragédie à travers l'histoire et aussi dans la modernité, voir George Steiner, *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1961 ; Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy*, New York, New York University Press, 1961 ; Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, Chatto & Windus, 1966 ; Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967 ; Clifford Leech, *Tragedy*, London, Methuen, 1969 ; Charles R. Beye (dir.), *La Tragedia Greca. Guida Storica e Critica*, Roma-Bari, Laterza, 1991 ; Richard H. Palmer, *Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide*, Westport (CT)-London, Greenwood, 1992 ; Michael Stephen Silk (dir.), *Tragedy and the Tragic : Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, 1996 ; Alain Beretta, *Le Tragique*, Paris, Ellipses, 2000 ; Vassilis Lambropoulos, *The Tragic Idea*, ed. Paul Cartledge and Susanna M. Braund, London, Bloomsbury, 2006 ; Rita Felski, *Rethinking Tragedy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008 ; Joshua Billings and Miriam Leonard (dir.), *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015 ; Claire Lechevalier, *Actualité des tragédies grecques : la tentation mélancolique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

la tension qui anime la relation entre les personnages et le chœur. Formellement, la tragédie est composée d'interventions entrecoupées par le chœur et par les acteurs. Ces interventions sont clairement distinctes, tant du point de vue du contenu que du point de vue de la métrique. Les acteurs représentent l'action ; le chœur, par des interventions lyriques, accompagnées de musique et de danse, commente l'action. Seul le jeu des acteurs fait réellement avancer le « drame », l'action ; le chœur n'est pas exactement un acteur parmi les acteurs et sa fonction, amplement discutée par philologues, historiens et philosophes, n'est pas tant de développer le mythe, c'est-à-dire, de faire avancer l'action, mais plutôt de la commenter et d'y réfléchir, d'en rehausser le caractère et le sens. La tension qui s'établit entre les acteurs et le chœur est extraordinairement féconde, permettant une sorte de retour critique sur le sens de l'action et donnant l'occasion d'une « réflexion », d'un double regard sur l'action, une action perçue au fur et à mesure qu'elle se déroule. C'est d'ailleurs la grande différence entre l'épopée et la tragédie. Par le contenu qui les anime, le lien qui unit la tragédie à la tradition mythique est bien sûr l'épopée homérique. Comme Platon l'a très bien compris, et pas seulement pour des raisons formelles, lorsqu'il a inclus Homère parmi les poètes dramatiques qu'il faudrait expulser de la cité idéale, et aussi comme l'a très bien compris Aristote lorsqu'il en a tiré la *mimesis* tragique de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*⁴, un souffle mythico-poétique essentiel anime la tragédie, sans lequel la tragédie s'évanouirait dans le néant. Sans l'épopée, la tragédie n'existerait pas, n'aurait pas pu exister. À tort, on pourrait penser que les récits mythiques et l'épopée homérique ne feraient qu'offrir à la tragédie le cadre culturel superficiel, une sorte d'argile primordiale amorphe, d'où la tragédie émergerait indépendamment et gagnerait son identité autonome. C'est un pur malentendu. Le rythme épique détermine la tragédie et une flamme héroïque essentielle illumine le théâtre tragique. En quoi consiste ce souffle ? Porter le regard vers les horizons les plus lointains, élever la parole jusqu'à la pure résonance d'un dire authentique, tendre les bras vers les étoiles, risquer la vérité de l'honneur, de la gloire et de la mort, et comprendre que dans ce geste large et généreux peuvent se glisser la violence mesquine et aveugle, la barbarie cruelle et insensée. Peu importe que cette figuration du geste épique se retrouve dans les larmes chaudes d'Achille pleurant le mort Patrocle, alors que lui-même plonge lucidement dans la mort, atteignant ainsi une immortalité empruntée – je dis « empruntée » car aucun mortel ne peut réellement échapper à l'Hadès –, ou que cette figuration se retrouve dans le héros aux mille ruses, qui surmonte tous les obstacles, qui refuse l'offre

⁴ Aristote, *Poétique*, 1448b.

de Calypso et préfère retourner à Ithaque, vers Pénélope, vers Télémaque. Peu importe, car le visage de l'aspiration épique est transfiguré selon la nature de la conscience qui marque l'intentionnalité du geste. Ce que l'on retrouve toujours dans l'expression épique, c'est un appel à quelque chose de plus que soi, un désir lancé vers un au-delà qui déchire le cours de notre vie et de notre condition. L'aspiration à l'infini qui brode le tissu de notre finitude, la résistance effervescente de la conscience à la mort et au néant, la blessure de l'Absolu lacéré par la relativité de la vie et la limitation de l'amour, voilà l'étincelle tragique qui, recueillie dans l'épopée, éclaire le sens profond du tragique. Ce que la tragédie ajoute à l'épopée, c'est un recul, un regard qui se voit regarder, et donc l'écho d'une étrangeté fracturante, étrangeté dans les rapports des hommes entre eux, parce qu'elle est aussi étrangeté dans leurs rapports avec les puissances qui les déterminent : les dieux, le destin, la Nécessité. Mais ici, nous abordons déjà le deuxième aspect auquel j'ai fait allusion ci-dessus.

Il est courant de parler des racines politiques de la tragédie, une forge sans laquelle la tragédie perdrait son intelligibilité. Cela est vrai, mais ces mots peuvent donner lieu à des malentendus. Pour de multiples raisons, nous aimons voir la *polis* comme un lieu de revendication collective, de pèlerinage commun, malgré les accords et les désaccords, un lieu de polémique, une métamorphose civilisée non moins héroïque que le combat guerrier ; et nous avons ainsi pris l'habitude de considérer la politique comme le maillon essentiel pour la réalisation d'un idéal d'homme. La conquête du pouvoir et l'exercice de la domination, avec tout ce que cela implique, oblitèrent souvent cette perspective. Mais avant tout, dans la construction de notre parcours historique, la politique se fonde toujours sur une idée de l'homme – de ce qu'il est –, de sa vie publique et privée, des multiples possibilités de sa relation avec les autres, de la récolte des charmes les plus sublimes et des douleurs les plus amères. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la présence de la tragédie à Athènes au Ve siècle avant J.-C. Comprendre la tragédie comme un simple reflet des différents problèmes factuels qui traversaient la société athénienne serait réducteur, au point d'être faux. La tragédie les reflète, mais plus que la passivité d'une image reflétée, la tragédie les provoque, les forge, les projette, leur donne plus d'écho et d'ampleur. Une dissonance nous place au bon portique pour une juste compréhension. Comme nous l'avons vu, ce sont les récits mythiques et épiques qui nourrissent les textes des auteurs tragiques. Mais ici, loin du contexte de la société héroïque originelle, ces récits sont déplacés dans le contexte très différent de l'Athènes démocratique d'Éphialtès, de Périclès et de Cléon, où l'ancienne *paideia* et l'ancienne vision du monde n'ont plus cours. Ce décalage déchire et révèle une crise, une crise énorme et inquiétante, presque

inimaginable, à la base de laquelle se trouve l'architecture d'une nouvelle intelligibilité de la réalité. Pour suggérer et résumer, je dirais que nous assistons à une provocation rationnelle du mythe⁵. En quoi consiste cette provocation ? Quelles questions soulève-t-elle ? Sur quelles questions la tragédie s'affirme-t-elle ? Tout d'abord, en réfléchissant sur la liberté et le libre arbitre. Dans l'épopée homérique, la *Moira*, le destin, et le pouvoir des dieux gouvernent l'homme et déterminent ses actes. Pour résumer – la question est complexe – je dirais qu'une excentricité totale caractérise l'homme homérique et son action. Dans la tragédie, la question est déjà celle de l'autonomie de l'action humaine, c'est-à-dire de la capacité à affirmer une action, et donc tout un horizon, qui lui est propre. La lutte contre l'*ananke*, contre la nécessité, est donc un thème central de la tragédie, étroitement lié à l'autonomie de l'action humaine. Jean-Pierre Vernant parle du moment historique de la tragédie, moment où l'homme n'est pas entièrement dépendant du destin et des dieux, mais où il ne se comprend pas encore comme un être libre qui affirme de manière autonome ses propres actions⁶.

Étroitement liée à ces *quaestiones* se trouve aussi la question de la culpabilité, souvent enracinée dans des conflits, c'est-à-dire dans des situations où il y a une opposition insurmontable, irréconciliable, irrémédiable entre deux pôles ou principes irréductibles l'un à l'autre, situation dont le développement a toujours des conséquences dévastatrices. À côté de ces thèmes, mais toujours en relation avec eux, il y a aussi la grande question de la connaissance et de l'ignorance, comme on le voit dans *Œdipe roi*. L'énigme du Sphinx peut être interprétée comme une synthèse de tout cela. Et bien qu'il ne soit pas possible, à mon avis, de définir la tragédie, de trouver l'essence de la tragédie grecque (il n'y a pas non plus de dénominateur commun entre les nombreux drames tragiques), ce sont les grands thèmes à travers lesquels la tragédie et le tragique émergent et s'élèvent. Liberté/Nécessité, culpabilité/innocence, connaissance/ignorance, conflit, telles sont les catégories de la tragédie grecque. Par « catégories tragiques », j'entends les différentes notions à travers lesquelles le tragique s'exprime, ou, en d'autres termes, les manières les plus génériques de dire le tragique⁷.

⁵ La crise a plusieurs visages. D'un point de vue philosophique, la mort de Socrate est un moment privilégié dans l'émergence d'une nouvelle intelligibilité (la philosophie) qui prend le pas sur la tradition mythique. La bibliographie sur Socrate et les sophistes est infinie. Pour intégrer la comédie *Les Nuages* dans la crise de tradition, voir Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2018, surtout p. 25-275.

⁶ Voir Jean-Pierre Vernant, « Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (dir.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1981, p. 13-17.

⁷ Voir José Pedro Serra, *Pensar o Trágico. Categorias da tragédia grega*, Lisboa, Abysmo, 2018.

Je pense que, même si on les assimile différemment, la validité troublante de ces thèmes demeure jusqu'à l'époque moderne – le tragique émerge toujours de l'une ou l'autre de ces catégories. Mais si l'on veut choisir une perspective modélisante à partir de laquelle se constitue le tragique contemporain, je n'hésiterais pas à invoquer Nietzsche et à citer le fameux fragment 125 de *Gai Savoir*⁸ :

L'insensé – N'avez-vous pas entendu parler de cet homme insensé qui, ayant allumé une lanterne en plein midi, courait sur la place du marché et criait sans cesse : « Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! » – Et comme là-bas se trouvaient précisément rassemblés beaucoup de ceux qui ne croyaient pas en Dieu, il suscita une grande hilarité. « L'a-t-on perdu ? » dit l'un. « S'est-il égaré comme un enfant ? » dit un autre. « Ou bien se cache-t-il quelque part ? A-t-il peur de nous ? S'est-il embarqué ? A-t-il émigré ? » – ainsi ils criaient et riaient tous à la fois. L'insensé se précipita au milieu d'eux et les perça de ses regards. « Où est Dieu ? » cria-t-il, « je vais vous le dire ! *Nous l'avons tué* – vous et moi ! Nous tous sommes ses meurtriers ! Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier ? Qu'avons-nous fait, de désenchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-elle à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? Loin de tous les soleils ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ? Ne fait-il pas plus froid ? Ne fait-il pas nuit sans cesse et de plus en plus nuit ? Ne faut-il pas allumer les lanternes dès le matin ? N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui ont enseveli Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la putréfaction divine ? – les dieux aussi se putréfient ! Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous, les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde avait possédé jusqu'alors de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous nos couteaux – qui essuiera ce sang de nos mains ? Quelle eau lustrale pourra jamais nous purifier ? Quelles solennités expiatoires, quels jeux sacrés nous faudra-t-il inventer ? La grandeur de cette action n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne nous faut-il pas devenir nous-mêmes des dieux pour paraître dignes de cette action ? Il n'y eut jamais d'action plus grande – et quiconque naîtra après nous appartiendra, en vertu de cette action même, à une histoire supérieure à tout ce que fut jamais l'histoire jusqu'alors ! » – Ici l'homme insensé se tut et considéra à nouveau ses auditeurs : eux aussi se taisaient et le regardaient sans comprendre. Enfin il jeta sa lanterne au sol si bien qu'elle se brisa et s'éteignit. « J'arrive trop

⁸ Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Pierre Klossowski, t. V, Paris, Gallimard, 1982. Sur la « mort de Dieu », voir Martin Heidegger, « Le mot de Nietzsche “Dieu est mort” », dans *Id.*, *Chemins qui mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 253-322 ; José Pedro Serra, « O anúncio da morte de Deus », dans Manuel Costa Freitas (dir.), *Falar de Deus Hoje*, Lisboa, Didaskalia, 1992, p. 65-75 ; Paul Valadier, « Nietzsche : Mort(s) de Dieu », *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 57, n° 1, 2001, p. 47-59 ; Dany-Robert Dufour, *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures de la mort de Dieu*, Paris, Denoël, 2005 ; Sofiane Meziani, *L'homme face à la mort de Dieu*, Paris, Les Points sur les i, 2016.

tôt, dit-il ensuite, mon temps n'est pas encore venu. Ce formidable événement est encore en marche et voyage – il n'est pas encore parvenu aux oreilles des hommes. Il faut du temps à la foudre et au tonnerre, il faut du temps à la lumière des astres, il faut du temps aux actions après leur accomplissement, pour être vus et entendus. Cette action-là leur est encore plus lointaine que les astres les plus lointains – *et pourtant ce sont eux qui l'on accomplit !* ». On raconte encore que ce même jour l'homme insensé serait entré dans différentes églises où il aurait entonné son *Requiem aeternam Deo*. Jeté dehors, et mis en demeure de s'expliquer, il n'aurait cessé de répartir : « À quoi bon ces églises, si elles ne sont les caveaux et les tombeaux de Dieu ? »⁹.

Proclamées sous la forme d'une annonce lucide et visionnaire, et donc traversées d'une saveur volontairement prophétique, ces paroles de Nietzsche, déjà soumises à l'érosion du temps, mais encore neuves dans les conséquences dont elles sont les messagères, nous placent certainement sur l'un des chemins les plus décisifs de la formation de la conscience contemporaine. Si je les cite, c'est parce que nulle part ailleurs, sous une forme aussi fructueusement condensée et lumineusement sombre, le portique et le profil de l'âme contemporaine n'ont été culturellement dessinés. « Gott ist tot », « Dieu est mort » ! Ainsi, comme sur une scène, comme dans une tragédie, le XIX^e siècle a fait ses adieux, laissant la place à l'aube du XX^e siècle. C'est chez Nietzsche, dans sa formulation austère et claire, inversement calquée sur la Bonne Nouvelle chrétienne, que l'annonce prend l'aura du crépuscule d'un coucher de soleil, d'une épiphanie agonisante. Et sur l'horizon déchiré, tantôt joyeux et séduisant, tantôt lourd et bouleversant, mais toujours dominant, se dresse le large dessein de la tragédie, cette pulsation profonde d'un sentiment de vie tragique, qui marque le rythme cardiaque de notre temps. D'autres se joignent à la voix de Nietzsche ; Marx et Freud, ces sculpteurs de ce que nous sommes aujourd'hui, prolongent et complètent la dénonciation, car c'est d'une dénonciation qu'il s'agit – la différence entre eux n'a pas d'importance ici. En effet, c'est d'une dénonciation qu'il s'agit, une dénonciation généalogique, la dénonciation de la genèse illusoire de l'idée de Dieu, non pas en termes psychologiques, mais en termes ontologiques, une idée de Dieu qui a toujours été affirmée de manière intéressée par les habiletés cyniques de la raison. C'est dans cette dénonciation que se sculpte le tombeau de Dieu et que commence la spécificité de notre tragédie. Il y a eu des siècles où les hommes reconnurent dans le souffle de Dieu le souffle qui les animait ; maintenant une brise glacée nous atteint et un ciel vide de dieux nous embrasse. C'est, je crois, le bateau spécifique de notre tragique voyage contemporain. Et je ne pense pas, à moins de

⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, op. cit., p. 148.

souffrir d'aveuglement, d'insouciance ou de néo-hédonisme déformé, que nous puissions échapper à la géographie tragique de notre manière d'habiter la terre. La « mort de Dieu » et la résurgence du tragique ne sont pas des événements lointains et étranges ; le lien qui les unit, la main qui les conduit, déchire un chemin de pensée, un chemin que nous parcourons encore et d'où émerge, renouvelée, notre vision tragique du monde. Que signifie donc la nouvelle de la « mort de Dieu », l'aube d'un sens renouvelé du tragique ? Sans la développer, mais aussi sans l'abandonner, je laisse en suspens la question selon laquelle nous nous demanderions si la négation de Dieu correspond au moment culminant d'un processus historique, à la fin d'un cycle qui commence avec l'exigence printanière de l'intelligibilité d'un *logos* qui ordonne la réalité, qui se développe à travers l'affirmation mûre des capacités de la raison discursive et qui s'achève dans le dépérissement d'un rationalisme épuisé, méfiant et incrédule à l'égard de lui-même et de ses capacités. D'une manière ou d'une autre, la question du nihilisme serait soulevée ici. Je laisserai également en suspens la question selon laquelle nous nous demanderions si le néo-hédonisme libéral et désorienté qui triomphe aujourd'hui, et qui a suivi de deux pas la « mort de Dieu » – l'effritement des idéologies étant l'étape intermédiaire – n'est pas le signe, à la manière de Spengler, de l'inévitable, fatale et inéluctable décadence de notre culture, éteint le principe faustien dont elle est issue, et dont il ne reste que les réalisations matérielles de la civilisation, un geste vidé de son sens, un écho déformé privé de sa voix essentielle d'origine. Concentrons-nous sur le cœur de l'annonce et suivons la gestation du visage tragique de notre époque. Dans une première lecture, qui n'est pas moins juste, le Dieu qui meurt est le Dieu biblique, le Dieu de la révélation, le Dieu vivant d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, le Dieu incarné, crucifié puis glorifié, en un mot, le Dieu de la chrétienté. Dans l'annonce de l'insensé, et par une ironie inverse et oblique, on dénie la résurrection au Dieu de la mort rédemptrice et ainsi, arraché au point décisif de l'Histoire du Salut, Il se retrouve, à la mutilation des espérances humaines, dompté par le temps qui réduit tout en cendres. Ce qui est en jeu n'est pas une question de foi personnelle. Le caractère dénonciateur de la nouvelle, le démasquage qui l'accompagne comme une vocation, l'intention de déconstruire et de dissiper l'ancienne et lourde illusion, confèrent à l'annonce du crépuscule de Dieu une inéluctabilité confiante, une sorte de sourire prophétique que l'histoire devra tôt ou tard accomplir. Mais que signifie cette « mort » et quelles en sont les conséquences ? La « mort de Dieu » est un déicide de la pensée, une mort culturelle qui consiste à se rendre compte de la nature illusoire du principe d'intelligibilité qui sous-tendait, soutenait et ordonnait la réalité, principe lumineux à partir duquel, par suite de sa

splendide diffusion, tout ce qui « vaut la peine », les « valeurs », principe qui, en assurant une téléologie, donnait un sens et une finalité à nos actions, à notre vie. Ayant découvert la tromperie du principe, « Dieu étant mort », c'est ce fondement, cet ordre, cette source de valorisation, ce *telos* et ce sens ultime et décisif qui l'accompagnent jusqu'à la tombe. D'où un enchevêtrement de chemins et de carrefours, d'impulsions et de contradictions, de valeurs opposées dont l'éclat et l'obscurité se mélangent confusément et qui, plutôt qu'une opposition ou un conflit de valeurs, illustrent la disparition du principe à partir duquel les valeurs ont été établies. Le destin, compris comme un point d'arrivée, s'est métamorphosé en une partie mortelle et finie du voyage. Ithaque n'est plus le port à trouver, elle est devenue un prétexte au départ¹⁰ ; et le bateau du voyage, un voyage errant que l'on retrace le plus noblement possible, est désormais dirigé par la main effrontée d'un rêve aveugle ou d'un idéal arbitraire. La vertu est devenue un caprice. Il est facile de voir, d'après les mots précédents, que la « mort de Dieu » englobe plus que le requiem pour le Dieu chrétien. Le déicide englobe l'idée du Bien de Platon, ainsi que, par exemple, la Raison universelle du stoïcisme ; dans la même tombe se trouvent, en fin de compte, les causes premières et les principes premiers à partir desquels la métaphysique occidentale a été construite. Enveloppés dans le manteau métaphorique et oraculaire qui les caractérise, on entendra les mots de Zarathoustra : « Avec du sang écrits et tu apprendras que sang est esprit »¹¹. Mais quel est le visage profond de ce sang spirituel qui apparaît ainsi dans notre écriture la plus authentique ? Est-ce la tempête dionysiaque, innocent devenir indifférent aux catégories du Bien et du Mal ? Est-ce la mâchoire prédatrice, le souffle chaud de l'animal dans ses premières pulsations frémissantes ? Est-ce la voix sourde d'une détermination biologique qui nous guide ? Qui sommes-nous, après tout, et quelle est la nature de notre lieu d'habitation, de notre demeure, après qu'un ciel nuageux se soit abattu sur la terre, mélangeant les éléments et brouillant les pistes ? La portée, le risque et l'ampleur de la question sont immenses. En témoignent les tentatives agitées, rebattues, moralisatrices et infructueuses d'affirmation de l'humanisme,

¹⁰ Voir le poème de Constantin Cavafy, *Ithaca*, dans *Id.*, *Before Time Could Change Them, The Complete Poems of Constantine P. Cavafy*, transl., with introduction and notes by Theoharis Constantin Theoharis, New York-London, Harcourt, 2001, p. 11. Voir également Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy. 1863-1933*, suivie de Constantin Cavafy, *Poèmes*, trad. intégrale par Marguerite Yourcenar et Constantin Diramas, éd. mise à jour, Paris, Gallimard, 1978.

¹¹ Friedrich Nietzsche, « Du lire et de l'écrire », *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans *Id.*, *Œuvres philosophiques complètes*, op. cit., t. VI, p. 52-53.

cri plus révélateur de la peur qui nous traverse que du trait irréductiblement humain sur lequel se fonde l'aspiration humaniste¹².

Celui-ci est le cadre, l'arrière-plan sur lequel s'ancre de manière transfiguratrice le sentiment tragique qui nous transperce ; telle est la source de la vision tragique qui nous submerge. On pourrait dire que les échos, déjà centenaires, ont assombri encore plus la scène et donné à l'annonce un caractère encore plus tragique. Du ciel vidé, on ne peut distinguer l'émergence de ce héros aristocratique qui, bénissant l'innocence tragique de la vie au vent frais de la haute montagne, offre l'*amor fati*, le chant et la danse. On ne voit pas non plus comment « l'éducation à la réalité » (je reprends les mots de Freud dans *L'Avenir d'une illusion*) et le dépassement de l'infantilisme religieux ont pu s'épanouir en un immense progrès, dans un enrichissement incontestable de la civilisation. Des violences aux limites du possible de la pensée et du langage ont semé les graines du XX^e siècle. Des millions de morts couronnent les ruines de promesses décevantes, voire d'espoirs sincères et généreux. Le puissant « retour du tragique » n'est certainement pas indifférent à tout cela. L'annonce de la « mort de Dieu » est la pierre angulaire de la recreation contemporaine du tragique. Elle déchire une crise analogue, mais désormais de signe opposé – symétriquement inverse, en quelque sorte – à celle qui a entouré l'émergence de la tragédie grecque. Nous ne pouvons ni la déguiser, ni l'oublier, ni la minimiser. Elle est arrivée, elle est là. Mais établir cette relation, se placer sur le même chemin et revendiquer l'appartenance à une même tradition (la tradition tragique, en Grèce, telle qu'elle est née, autrement dit) nécessite d'expliquer et de revisiter le moment fondateur.

À la crise de l'émergence du tragique, que j'évoquais tout à l'heure, succède aujourd'hui une autre crise, en quelque sorte symétrique à celle-ci, à travers l'annonce de la « mort de Dieu » ouverte. Le tragique contemporain s'épanouit différemment de la manière dont, avec des résonances multiples, ces deux crises sont enlacées. C'est à la manière contemporaine de présenter le tragique que je veux consacrer le dernier souffle de cette réflexion.

La « mort de Dieu » a entraîné un sentiment d'ennui, un sentiment diffus de la vacuité des choses, de l'inutilité des gestes, de l'absurdité de la vie. Ce voile sombre qui nous recouvre depuis plus d'un siècle est si proche de nous, si familier, qu'une lassitude, une lassitude épuisée

¹² Voir le texte indispensable de Freud sur cette question : Sigmund Freud, « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse », *Imago*, vol. 5, 1917, p. 1-7 (Sigmund Freud, « A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis », dans *Id.*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, with Anna Freud, Alix Strachey and Alan Tyson, vol. 17, London, Hogarth, 1973, p. 135-144).

accompagne les mots qui l'expriment. Parfois, il me semble que la tragédie n'est même pas dans l'absurdité et le vide que les mots expriment, mais dans le silence oublié et flétri, fait d'habitudes et de conformisme, qui n'a même pas le courage ou la conscience de crier au tragique. *En attendant Godot* de Beckett est une expression exemplaire de cette expression radicalement nouvelle et contemporaine du tragique. Je laisse en suspens la question de savoir si le terme « tragédie » est approprié pour ce texte, étant donné, entre autres, la différence formelle par rapport au modèle littéraire consacré par le genre tragique. Puisque la réponse à cette question dépend en grande partie des paramètres – plutôt fluides – que nous attribuons aux termes « tragédie » et « tragique », il suffira de dire que, de mon point de vue, non seulement nous trouvons de la tragédie dans ce texte, mais que nous la trouvons exprimée au plus haut degré.

C'est peu dire qu'il se dégage de *En attendant Godot* une maladie dérision, une souffrance pétrifiée, un désespoir immobile, une solitude insoluble qui s'entend à voix basse. Dans le cadre de cette réflexion, il importe d'établir le lien entre ce texte et la nouvelle de la « mort de Dieu », et de vérifier la manière (tragique) dont se construit la vision désenchantée d'une attente qui n'attend que la mort. Que le texte fait vibrer le froid d'un ciel vide, c'est ce que l'on peut – et doit – conclure des nombreuses références, plus ou moins voilées, à Dieu (le Dieu de la Révélation) et au champ sémantique qui lui est associé, à savoir la Bible. Couronnant cet ensemble de références significatives, on trouve cette attitude prolongée, évidemment non dénuée de résonances religieuses, qui donne son nom à la pièce : l'attente de Godot – paradoxalement, Godot, contre toute attente des critiques littéraires, était en fait le nom d'un cycliste toujours très en retard dans les courses ... Un soupçon de la tragédie la plus profonde traverse cette attente, inassouvie, creuse, vide. Et c'est précisément pour l'architecture de cette attente qu'il faut une nouvelle grammaire et une nouvelle syntaxe, forgées ici par Beckett, et qui constituent l'une des manifestations les plus flagrantes du tragique à l'époque contemporaine. Cette nouvelle grammaire et cette nouvelle syntaxe sont immédiatement perceptibles dans la forme et l'apparence du langage théâtral, mais elles les dépassent. Elles sont perceptibles dans la forme et l'apparence parce que le style élevé de la tragédie s'est transformé en vie quotidienne ordinaire, parce que le statut élevé du héros s'est transformé en statut infirme de vagabond, parce que la grandeur de l'action s'est transformée en la pratique mesquine d'un passage amorphe des jours. La tragédie de la banalité, dit-on, pour désigner cette nouvelle forme d'expression de la tragédie. Cette transformation avait déjà eu lieu dans *Woyzeck* de Büchner et se retrouve aussi, par exemple, dans *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller. Dans *En attendant Godot*,

cependant, cette nouvelle grammaire va plus loin et se caractérise, si je puis dire, par une désubstantialisation des êtres, c'est-à-dire par une vidange de ce qui est substance en eux, de ce qui, en tant qu'essence, les sous-tend. Une fois que les entités sont dé-substantialisées, elles apparaissent comme de simples ombres, des simulacres passagers d'un monde spectral dont on ne peut dire qu'il est réellement. Et ce portrait est réalisé en vidant l'idée d'« attente ». En rendant l'attente vaine, ou plutôt en retirant le sens de l'attente elle-même – ce qui est différent de l'affirmation de sa non-réalisation – Beckett atteint le cœur de notre tradition la plus vitale. Au pied d'*En attendant Godot*, s'effondrent le messianisme juif, l'eschatologie chrétienne et, aussi, leur reflet séculier, la confiance dans le progrès et l'espoir d'une société meilleure. Il nous reste alors une immobilité déserte et pétrifiée, héritière d'une attente épuisée et assignificatrice. Et pourtant, me semble-t-il, un foyer de lumière résiste à ce scénario dévasté et refuse de s'éteindre. Avec son éclairage et son intelligence habituels, George Steiner, dans *Tragédie absolue*¹³, affirme que la « tragédie absolue », difficilement supportable parce que tout en elle penche vers le néant, est très rare. Elle repose sur le postulat que l'homme est voué à une perte imméritée mais irréparable, et se nourrit d'une « ontologie négative » (expression qu'il utilise lui-même), selon laquelle le plus grand crime est d'exister. « La tragédie absolue conduit au suicide, elle n'admet ni analyse rationnelle ni thérapie discursive, qu'elle soit philosophique ou esthétique »¹⁴. La tragédie conduirait donc à un lourd silence de plomb. Il me semble cependant que les propos de Steiner ne sont pas à la hauteur des conséquences qu'ils impliquent. Si je vois bien, il n'y a pas de tragédie absolue, et il ne peut y en avoir. Elle correspondrait à un silence chaotique, à un non-être inimaginable et impensable. Qu'il s'agisse d'une inspiration esthétique, éthique, philosophique ou religieuse, il y a dans l'énonciation du tragique une traînée de lumière contradictoire qui refuse de s'éteindre. Une graine de lumière habite les scénarios les plus terribles, comme une perle noire qui, bien que noire, reste une perle. Dans la plus terrible des scènes tragiques, il reste une voix, peut-être faible, très faible, qui dit : « Je suis encore ! »¹⁵. Cette aspiration à être est très grecque, comme si le char d'or de l'Aurore ouvrait, dans le sourire safrané avec lequel il déchire la nuit, un immense et profond désir d'être, un désir ontologique d'être, d'être plein, entier ; un désir qui peut ou non se

¹³ Voir George Steiner, « Tragédie absolue », dans *Id.*, *Passions Impunies*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1997, p. 189-206.

¹⁴ *Ibid.*, p. 190.

¹⁵ Cf. José Pedro Serra, « Agamémnon, *En attendant Godot* : da heróica palavra trágica ao trágico silêncio do exílio », *Philosophica. International Journal of the History of Philosophy*, vol. 15, n° 30, 2007, p. 183-202 ; Karl Jaspers, *Tragedy is Not Enough*, trans. Harald A. T. Reiche, Harry T. Moore and Karl W. Deutsch, London, Victor Gollancz, 1953.

réaliser, mais qui est glorieux et authentique dans l'immense désir qui le soutient. La tragédie, je crois, a toujours la main tendue vers les étoiles.

Proclamer cette nostalgie de l'absolu n'en garantit pas l'accomplissement, pas plus qu'elle ne masque le choc provoqué par les questions évoquées. C'est déjà beaucoup d'essayer de maintenir une noblesse d'esprit dans des temps sombres. Mais les bonnes manières ne suffisent pas à guérir les blessures ouvertes par l'absence d'absolu, la douleur d'une solitude radicale ressentie dans la chair et dans l'âme, un désarroi du monde qui blesse les aspirations élémentaires à la Justice. Ce point de lumière, trouvé dans la tragédie, m'oblige à la regarder et à ne pas l'oublier.

Et il me semble que c'est un privilège – et je le ressens et le vis comme un privilège – d'avoir une terre comme celle-ci, une terre qui regarde le ciel, dans laquelle j'enracine ma, peut-être tragique, fidélité.

José Pedro Serra
(Centre d'Études Classiques, Université de Lisbonne)