

COLLECTION « CRITIQUE »



ANDRÉ GREEN

UN ŒIL EN TROP

LE COMPLEXE D'ŒDIPE DANS LA TRAGÉDIE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

UN ŒIL EN TROP

OUVRAGES D'ANDRÉ GREEN



UN ŒIL EN TROP. LE COMPLEXE D'ŒDIPE DANS LA TRAGÉDIE, 1969.
PSYCHANALYSE D'UN ENTRETIEN : L'ENFANT DE ÇA, LA PSYCHOSE BLANCHE, 1973
(en collaboration avec J.-L. Donnet).
NARCISSISME DE VIE, NARCISSISME DE MORT, 1983 (« Reprise », n° 14).
LE TRAVAIL DU NÉGATIF, 1993 (« Reprise », n° 16).
LE TEMPS ÉCLATÉ, 2000.
LA DIACHRONIE EN PSYCHANALYSE, 2000.

Chez d'autres éditeurs

LE DISCOURS VIVANT, LA CONCEPTION PSYCHANALYTIQUE DE L'AFFECT, PUF, 1973 ; « Quadriga », 2004.
HAMLET ET HAMLET, UNE INTERPRÉTATION PSYCHANALYTIQUE DE LA REPRÉSENTATION, Balland, 1982 ; Bayard, 2003.
HÉPHAÏSTOS OU LA LÉGENDE DU MAGICIEN, Les Belles Lettres, 1982.
« Le langage dans la psychanalyse », *in* LANGAGES, Les Belles Lettres, 1984.
LE COMPLEXE DE CASTRATION, PUF, « Que sais-je ? », 1990.
LA FOLIE PRIVÉE, PSYCHANALYSE DES CAS-LIMITES, Gallimard, 1990 ; « Folio », 2003.
LA DÉLIAISON, Les Belles Lettres, 1992 ; Hachette, « Pluriel », 1998.
RÉVÉLATIONS DE L'INACHÈVEMENT, À PROPOS DU CARTON DE LONDRES DE LÉONARD DE VINCI, Flammarion, 1992.
UN PSYCHANALYSTE ENGAGÉ, CONVERSATIONS AVEC MANUEL MACIAS, Calmann-Lévy, 1994 ; Hachette, « Pluriel », 2001.
LA CAUSALITÉ PSYCHIQUE. ENTRE NATURE ET CULTURE, Odile Jacob, 1995.
PROPÉDEUTIQUE, LA MÉTAPSYCHOLOGIE REVISITÉE, Champ Vallon, 1995.
LES CHAÎNES D'ÉROS, ACTUALITÉ DU SEXUEL, Odile Jacob, 1997.
L'AVENIR D'UNE DÉSILLUSION (dir. avec Otto Kernberg), PUF, 2000.
COURANTS DE LA PSYCHANALYSE CONTEMPORAINE (dir.), PUF, 2001.
IDÉES DIRECTRICES POUR UNE PSYCHANALYSE CONTEMPORAINE, MÉCONNAISSANCE ET RECONNAISSANCE DE L'INCONSCIENT, PUF, 2002.
LA PENSÉE CLINIQUE, Odile Jacob, 2002.
LE TRAVAIL PSYCHANALYTIQUE (dir.), PUF, 2003.
JOUER AVEC WINNICOTT, PUF, 2004.
LA LETTRE ET LA MORT, Entretiens avec Dominique Eddé, Denoël, 2004.
SORTILÈGES DE LA SÉDUCTION, LECTURES CRITIQUES DE SHAKESPEARE, Odile Jacob, 2005.
ASSOCIATIONS (PRESQUE) LIBRES D'UN PSYCHANALYSTE. Entretiens avec Maurice Corcos, Albin Michel, 2006.
POURQUOI LES PULSIONS DE DESTRUCTION OU DE MORT ?, Panama, 2007.
JOSEPH CONRAD : LE PREMIER COMMANDEMENT, In press, 2008.
L'AVENTURE NÉGATIVE, Hermann, 2009.
ILLUSIONS ET DÉSILLUSIONS DU TRAVAIL PSYCHANALYTIQUE, Odile Jacob, 2010.
DU SIGNE AU DISCOURS, PSYCHANALYSE ET THÉORIE DU LANGAGE, Ithaque, 2011.
LA CLINIQUE PSYCHANALYTIQUE CONTEMPORAINE, Ithaque, 2012.
PENSER LA PSYCHANALYSE AVEC BION, LACAN, WINNICOTT, LAPLANCHE, AULANGNIER, ANZIEU, ROSOLATO, Ithaque, 2013.

COLLECTION « CRITIQUE »

ANDRÉ GREEN

UN ŒIL EN TROP
LE COMPLEXE D'ŒDIPE DANS LA TRAGÉDIE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

« Que quelqu'un voie dans le miroir, un homme,
Voie son image alors, comme peinte, elle ressemble
À cet homme. L'image de l'homme a des yeux, mais
La lune, elle, de la lumière. Le roi Œdipe a un
Œil en trop, peut-être. Ces douleurs et
D'un homme tel, ont l'air indescriptibles,
Inexprimables, indicibles. Quand le drame
Produit même douleur, du coup la voilà. Mais
De moi maintenant, qu'advient-il, que je songe à toi ?
Comme des ruisseaux m'emporte la fin de quelque chose là,
Et qui se déploie telle l'Asie. Cette douleur
Naturellement, Œdipe la connaît. Pour cela oui naturellement.

.....
Vivre est une mort, et la mort elle aussi est une vie. »

HÖLDERLIN

« En bleu adorable »

(traduction André du Bouchet)

Ce livre doit beaucoup à beaucoup. La découverte de la tragédie *vivante* date des années que j'ai passées au Groupe de théâtre antique de la Sorbonne. Sans cette expérience concrète de la tragédie antique, rien ne m'aurait été communiqué de vrai à son sujet. D'autres groupes ont eu leur part dans la suite. Ainsi, celui des participants du séminaire que je dirige à l'Institut de psychanalyse de Paris. Ils m'ont fourni l'occasion d'un échange, dont je tiens à souligner ce qu'il m'a apporté.

Des amis ont contribué par leur soutien à la naissance de cet ouvrage. Michèle et Christian David en premier. Ma gratitude va également à Claude Monod pour l'assistance précieuse qu'elle m'a prodiguée sans compter. Bernard Pingaud et Catherine Backès m'ont aidé de leurs conseils. Muguette Green a droit à une reconnaissance infinie pour l'inlassable patience dont elle a fait preuve devant les tâches souvent fastidieuses qu'a nécessitées l'établissement du texte définitif.

Je remercie enfin Jean Piel pour la confiance qu'il m'a faite, d'abord à *Critique*, ensuite dans cette collection qui porte le même nom.

Les références à l'œuvre de Freud lorsque la traduction n'en aura pas été indiquée seront tirées de l'édition anglaise « *The complete psychological works of Sigmund Freud* » dite *Standard Edition* que nous désignerons par le sigle *S. E.*

prologue

la lecture psychanalytique
des tragiques

« Le jeu n'est en fait ni une question de réalité psychique interne, ni une question de réalité externe.

.....

« Le lieu où l'expérience culturelle s'établit est dans l'*espace potentiel* entre l'individu et son milieu environnant (originellement, la mère).

.....

« Je présume que les expériences culturelles sont en continuité directe avec le jeu, avec le jeu (*play*) de ceux qui n'ont pas encore entendu parler des jeux (*games*). »

D. W. WINNICOTT,
« La localisation de l'expérience culturelle »,
Nouvelle Revue de psychanalyse, n° 4, 1971.

I. UN TEXTE EN REPRÉSENTATION : DES VOIES DE L'IGNORANCE À LA CONNAISSANCE

Il y a entre la psychanalyse et le théâtre un lien mystérieux. Lorsque Freud cite les œuvres les plus grandioses de la littérature : *Œdipe-Roi*, *Hamlet*, *Les Frères Karamazov*, il constate qu'elles ont toutes les trois le parricide pour objet ; on a attaché moins d'importance au fait que deux sur trois sont des œuvres de théâtre. Il faut se demander si le théâtre, parmi les divers genres artistiques, ne jouit pas pour Freud d'une faveur particulière, malgré tout ce qui a retenu son attention dans les autres. Plus que les expressions plastiques, malgré le Moïse de Michel-Ange ou la sainte Anne de Léonard, plus que la poésie, malgré Goethe, Schiller ou Heine, plus que le conte, malgré Hoffmann, plus que le roman, malgré Dostoïevski et Jensen. Sophocle et Shakespeare sont à part, ce dernier surtout, puisque Freud reconnaît en lui un maître dont il analyse les textes comme s'il avait affaire aux découvertes d'un illustre précurseur. Mais cette affection semble porter sur le genre tout entier.

Scène et Autre scène.

À quoi cela est-il dû ? Le Théâtre n'est-il pas la meilleure incarnation de cette *autre* scène qu'est l'inconscient ? Autre scène, c'est encore une scène où la rampe matérialise la coupure, la ligne de séparation, le bord à partir duquel jonction et disjonction pourront remplir leur office entre la salle et la scène pour la représentation, comme le barrage de la motricité est la condition du déploiement du rêve. Mais la texture de la représentation n'est pas celle du rêve, et on pourrait être tenté de la rapprocher du fantasme. Ce dernier doit beaucoup à la reprise par le processus secondaire d'éléments que leur appartenance rattache aux processus primaires, ceux-ci subissant alors une élaboration comparable à celle à laquelle répond le cérémonial, la mise en ordre des actions et des mouvements dramatiques, la cohérence de l'intrigue théâtrale. Cependant, entre la structure du fantasme et celle du théâtre, les différences restent

nombreuses. Résumons-les en disant que le fantasme serait à la rigueur à rapprocher d'une certaine forme de théâtre comportant un récitant qui parlerait d'une action se déroulant en un lieu qu'il désignerait en lui restant extérieur, tout en n'y étant pas étranger. Le fantasme évoque davantage le conte, voire le roman. Ses attaches avec le roman familial renforcent cette comparaison. Au théâtre, par contre, nous retrouvons comme dans le rêve cette égalité, de droit sinon de fait, qui règne entre les divers protagonistes se partageant l'espace de la scène. À tel point que, dans le rêve, lorsque la représentation du rêveur se charge d'un poids excessif, celui-ci la dédouble et charge un autre personnage de représenter, à l'état isolé, un ou quelques-uns de ses traits ou de ses affects. Contentons-nous de ce jugement qui malgré son caractère approximatif nous paraît le plus juste : la situation du théâtre est à placer *entre* rêve et fantasme.

Peut-être faut-il aller au plus simple, au plus évident. La résonance du théâtre ne vient-elle pas de ce qu'il est un échange de langage, une suite d'énoncés *nus* sans autre inférence ? Entre les répliques, entre les monologues, rien ne vient s'ajouter qui dise l'état d'âme du personnage (ou alors c'est lui qui le dit), rien ne vient compléter ces énoncés en se référant à la description des lieux, à la situation historique, au contexte social ou à la réflexion intérieure. Rien que le texte des énoncés, dont aucun développement ne peut décoller.

Ainsi l'enfant est-il le témoin du drame familial quotidien. Rien que des attitudes, des mouvements, des énoncés des parents pour l'infans qu'il demeure bien après son acquisition du langage. S'il y a un reste, *c'est à sa charge de le prendre*. À lui d'en assumer l'interprétation. Le père et la mère disent telle ou telle chose et agissent de telle ou telle manière. Ce qu'ils en pensent vraiment, comme ce qu'il en est de la vérité, c'est à lui de le découvrir à ses risques et périls. Toute œuvre théâtrale est énigme, comme toute œuvre d'art, mais énigme d'une parole articulée, énoncée, dite et entendue, sans qu'aucune plénitude étrangère à elle ne remplisse ses intervalles. C'est pourquoi l'art du théâtre est l'art du mal-entendu.

L'espace de la scène : le spectateur au spectacle.

Mais cette structure forme espace, ne se conçoit que dans un espace qui est celui de la scène. Le théâtre définit son propre espace et le jeu théâtral n'est possible qu'en tant qu'on peut occuper des positions dans un tel espace. Le spectacle présente

moins une vision globale et univoque à comprendre qu'une série de postes qu'il invite le spectateur à occuper afin que celui-ci se place « en vue de » ce que le jeu propose à sa participation. Ce qui oblige à considérer, avec Jacques Derrida, la clôture de la représentation. De même que le rêve dépend de la clôture du rêveur, celle du sommeil — au-delà de laquelle il n'y a plus de rêve, mais le réveil ou le somnambulisme —, les limites du théâtre sont celles de la scène.

L'espace théâtral est celui que définit la clôture ayant subi un double retournement, dans les échanges qui se déroulent entre le spectateur et le spectacle, de part et d'autre de la rampe — qu'on essaye vainement de supprimer, sans que cela l'empêche de se reconstituer ailleurs. Celle-ci est la limite invisible où le regard du spectateur bute comme sur une barrière qui l'arrête et le renvoie — premier retournement — au destinataire du spectacle, c'est-à-dire lui-même en tant que source du regard. Mais, comme le but du spectacle n'est certainement pas d'enfermer ses participants dans une solitude solipsiste, ni non plus d'en restreindre les effets par une extériorité mutuelle de ses parties, il faut en rendre compte par une autre opération. Ce renvoi à la source a mis néanmoins celle-ci en rapport avec l'objet du spectacle que le regard a rencontré en outrepassant la barrière de la rampe. La rampe conserve toutefois sa fonction de séparation entre la source et l'objet. Le spectateur ne pourra manquer de faire le rapprochement avec l'expérience d'une rencontre analogue où le même rapport de conjonction et de disjonction s'établit, liant l'objet du spectacle avec les objets du regard qu'une autre barrière, celle du refoulement, rend insaisissables. Comme s'ils ne devaient pas s'offrir à une pleine vue et, par un paradoxe incompréhensible, acculaient celui qui les perçoit à ne jamais en être délivré, l'obligeaient à se trouver soumis à leur retour vécu dans la contrainte de leur manifestation, et en même temps sommaient leur destinataire de prendre acte de leur existence dans leur effet immaîtrisé et leur évanescence. La permanence de l'objet du regard au spectacle est l'appât qui permet de penser que la sollicitation pourra cette fois être l'occasion d'une capture jusque-là refusée, en laissant d'abord le spectacle suivre son cours — peut-être dans l'espoir que sera livré le secret qui entoure le moment de l'évanouissement des objets refoulés — pour mieux être à même de surprendre son secret.

Ce retournement sur soi va s'accompagner d'un deuxième renversement — retournement en son contraire — qui est d'une signification plus difficile à saisir. Le premier renversement a, pour ainsi dire, donné la mesure de l'altérité fondamentale du

spectacle à l'égard du spectateur. Si le spectateur consentait à cette altérité, il s'en irait ou s'endormirait et ce serait la fin d'un spectacle qui n'aurait jamais commencé. Mais cette altérité le convoque. Sans qu'il puisse en venir à bout en la rejetant comme étrangère à soi, le regard se détache en partie de son objet, sans quoi la participation totale du spectateur avec les forces du spectacle les fondraient sous l'œil d'un Dieu veillant d'en haut à l'unification de la salle et de la scène. Le regard explore la scène du point où le spectateur est lui-même regardé par son objet. La bipartition entre la salle et la scène est redoublée par la bipartition entre la scène, espace visible, et l'espace invisible de ses coulisses. À son tour, l'ensemble de ces deux espaces s'oppose à l'espace du monde dont la pression contraignante confine l'espace du théâtre entre ses murs.

La contradiction subie par le spectateur est telle qu'alors que le *projet* d'être au spectacle initialement réalisait une coupure entre le théâtre et le monde, le *fait* d'être au spectacle remplace la confrontation entre l'espace du théâtre et celui du monde (devenu invisible et dont la perte de tout repère l'exclut de la conscience du spectateur) par celle entre l'espace théâtral visible et l'espace théâtral invisible. Le monde est la limite du théâtre et, dans une certaine mesure, sa raison d'être. Mais au rapport d'altérité entre le sujet et le monde fait place l'altérité du spectateur avec les objets du regard qui n'est plus seulement fondée par une limite (l'enceinte du théâtre ou la barrière de la rampe) mais par un autre espace, comme espace dérobé au regard. Il se produit en conséquence un report des relations entre l'espace théâtral et l'espace du monde sur l'espace théâtral, lui-même scindé en espace théâtral visible (espace de la scène) et espace théâtral invisible (espace des coulisses). Ce dernier espace suscite l'exploration, car il n'est pas seulement l'espace par lequel se traduit l'expression de l'illusion, mais celui de la fabrication du faux. L'espace de la scène est l'espace de l'intrigue, de l'énigme, du secret, mais l'espace des coulisses est celui de la manigance, de la suspicion, du complot. Toutefois, cet espace est cernable puisqu'il est confiné entre les murs de cette grande chambre qu'est le théâtre¹. Ainsi la limite de la rampe se trouve reportée aux limites de l'espace de la scène, celui-ci se donnant comme espace à transgresser, par son lien avec l'espace invisible des coulisses.

1. Son caractère illimité au cinéma — la chambre est la caméra mais en elle peut s'engouffrer le monde entier — interdit tout projet d'une exploration de ces moyens comme appât pour le spectateur de cinéma.

Cette transgression est donc appelée par ce qui constitue sa deuxième limite, radicalement infranchissable celle-là, qui interdit au regard du spectateur l'accès à l'espace invisible des coulisses. Le deuil devant se faire de cette deuxième transgression impossible, seule reste possible l'incorporation la plus large de l'espace scénique connotée de la qualification d'illusoire et selon laquelle ce qui est incorporé est le *contraire* de la vérité. Ce sera le sens de ce deuxième retournement. Par un glissement de plan qu'on pourrait nommer de la véracité à la véridicité, ce qui est affecté par cette dénonciation va toucher au non-dit de l'espace de la scène, à sa problématique invisible inconsciente qui, en tant que non véridique, sera prise dans le mouvement de retournement en son contraire, venant se suturer avec le premier renversement du retournement contre soi².

Ainsi, tandis que le spectacle est tenu hors de soi, étranger à soi, vient se constituer l'*hallucination négative* du non-dit de la scène sur laquelle tout le dit vient s'inscrire. La valeur hallucinatoire de la représentation, que la rampe a matérialisée par le rapport d'altérité, à la fois conjointe et disjointe, s'inscrit sur l'opacité des coulisses où s'est machiné le faux, où le spectateur se retrouve en un lieu aussi métaphorique que celui auquel renvoyait l'apparition des objets dont le refoulement ne laissait filtrer que les rejets évanescents. Eux aussi étaient susceptibles de se grouper en un scénario construit. Mais cette construction bouchait, pour ainsi dire, la vue sur leur foyer d'origine où le sujet aurait eu à reconnaître ses propres contours, comme dans l'*hallucination négative* où celui qui se regarde dans le miroir voit tous les éléments du décor qui l'environne, hormis la propre image de sa personne. Plus fragmentairement dans l'espace onirique, cette impression se retrouve où l'on voit sans voir, où l'on entend sans entendre, où l'on parle sans se faire comprendre. Ce n'est pas là l'effet d'une carence qui anémie le tissu vivant du rêve le rendant pareil à un corps exsangue. Témoin, l'effet de sur-réalité de certains d'entre eux contrastant avec l'inintelligibilité de leurs messages. L'espace des coulisses encadre ce « blanc » de la scène sur laquelle l'action s'inscrit.

La saturation de ce double retournement « fait le jeu » de ce qui est renvoyé au spectateur comme son regard non admis à pénétrer dans l'au-delà de la scène. De cette impossibilité se constitue l'espace théâtral où dehors et dedans n'ont plus de sens dans la clôture des deux renversements, mais où

2. Pour plus de détails sur la construction de ce modèle appliquée à un autre problème, cf. « Le Narcissisme primaire », *L'Inconscient*, n^{os} 1 et 2, P.U.F.

leur bifacilité — comme dans la figure constituée par la suture du double retournement —, qui renvoyait à l'opposition du théâtre et du monde, est devenue l'opposition dont le spectateur est le théâtre, comme celle entre le dit et le non-dit.

Texte et représentation.

Tel est le mouvement de cette opération de lecture par le spectateur, lecture jamais explicitée, sollicitée à partir d'un autre point situé dans l'espace potentiel entre texte et représentation.

Cet espace définit ses objets — les mots et les personnages. Les personnages, héros et hérauts, n'existent qu'à travers leur dire. Leur dire ne peut se dire en leur absence, nul ne peut le dire en dehors d'eux. Nous voilà encore renvoyés au texte. Même la destruction du texte est encore un texte. Même son effacement dans la valorisation d'un théâtre privilégiant l'action nous renverra au texte absent que l'action infère. De quoi parle-t-il ? D'une raison qui est la cause des personnages et qui doit être la nôtre, par implication. Et pourtant, si nous sommes intéressés à ce qui se parle, c'est qu'en ce point joue un effet, non de raison, mais de vérité. D'où parle-t-elle ? Elle parle d'un point où une autre raison, une Raison-Autre, se dit.

Cette vérité s'entend comme le saisissement inattendu devant ce qui est d'avance rejeté, désigné à une vocation de contingence, de dénigrement, d'artifice ou de déchet. « C'est du théâtre ! » « C'est théâtral ! » indiquent le mépris qu'on se doit d'éprouver devant les feintes outrancières de la contre-vérité. Les raisons pour lesquelles un spectacle réussit ou échoue à produire son effet, est aimé ou exécré, sont obscures. Mais lorsqu'elle est là, la vérité, ce n'est pas au milieu de la scène qu'elle se tient, mais dans les cintres d'où le spectacle est éclairé. Le spectacle le plus tragique est, aux yeux du machiniste qui en a vu d'autres, un montage, pour lui qui perçoit les acteurs de haut et de derrière le rideau. Lorsqu'elle est là, la vérité — lorsque le texte parle et lorsque le héros le dit vraiment —, alors le machiniste écoute. Aurait-il à en rendre compte, tout comme le spectateur des premiers rangs d'orchestre, mais ni plus ni moins, on le verrait dans le plus grand embarras. Les propos de l'initié et du connaisseur ne sont pas plus convaincants. La littérature sur le théâtre est, le plus souvent, phraséologie ou paraphrase. Le spectateur à la lire n'est guère plus éclairé sur les raisons de sa participation au spectacle.

On peut supposer que l'effet du théâtre n'opère qu'en

tant que ses voies sont méconnues par le spectateur. Et elles sont de fait impossibles à ne pas méconnaître tant par la structure du sujet que par le déroulement du spectacle. La minute de vérité y est prise dans une fulgurance telle qu'elle est déjà passée quand on l'attend encore, ou qu'elle trompe si bien l'attente qu'on la croit déjà passée, alors qu'elle est encore à venir. Un enchaînement mutuel lie les termes d'un procès qui se tient sur un double plan : celui de la participation du spectateur au regard de ce qui se déroule devant lui et qui semble pousser l'action constamment hors d'elle-même par le seul effet du témoin qui y assiste, et celui de l'articulation interne des parties constitutives du drame qui engendrent le mouvement de la progression, hors de tout spectateur, par une nécessité qui leur appartient. Le paradoxe de cette double procédure est que la place vide du spectateur n'est jamais mieux distinguée que lorsque le théâtre est plein, c'est-à-dire que nul autre n'y peut être admis. Ceci pour laisser à la représentation la possibilité de révéler la rencontre du pur témoignage par l'émergence de ce qui n'est adressé à personne en particulier, mais au lieu commun de l'assistance (lieu en constant déplacement par l'hétérogénéité qui la constitue du parterre au paradis), avec la génération par laquelle les moments de l'action dérivent les uns des autres comme d'eux-mêmes, par l'effet des tensions qui en règlent les rassemblements et les diversions. Toute lecture ne pourra être ni celle de la représentation, ni celle du texte, mais celle d'un texte *en représentation*.

Aristote et Artaud.

La réflexion sur le théâtre va d'Aristote à Antonin Artaud. Le premier en a fixé les canons qui ont eu cours jusqu'à récemment. Avec les six parties qu'Aristote distingue dans la tragédie, nous sommes déjà en présence de la problématique signifiant-signifié. La *Poétique* à cet égard constitue un ensemble composite qui va de l'analyse thématique, analyse de la fable, jusqu'à une analyse linguistique dont les liens avec la précédente sont plus évoqués que précisés.

Dans l'analyse de la fable, Aristote note déjà le rôle du fantasme et lui donne le pas sur la réalité : « Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver³. » Bien

3. *Poétique*, chap. IX, Les Belles Lettres, p. 41.

qu'il s'agisse seulement de susciter la crainte et la pitié, Aristote constate sans l'expliquer que ce résultat n'est jamais mieux atteint que lorsqu'on l'illustre par des relations de parenté. « Tous les cas où c'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple un frère qui tue son frère, est sur le point de le tuer, ou commet contre lui quelque forfait de ce genre, un fils qui agit de même envers son père, ou une mère envers son fils ou un fils envers sa mère, ces cas-là sont précisément ceux qu'il faut rechercher⁴. »

La famille est donc l'espace tragique par excellence. Sans doute parce que les nœuds d'amour — donc de haine — sont en elle les tout premiers en date et en importance. Mais la fable doit aboutir à la reconnaissance : passage de l'ignorance à la connaissance. *Reconnaissance par la représentation*. L'espace tragique est l'espace du dévoilement et de la révélation sur les relations originaires de parenté, qui jamais n'opère plus efficacement que par le revirement de la péripétie.

On pourra dire que c'est prendre ici les choses trop à la lettre. Le théâtre est l'art de la mimésis. Tirons-en les conséquences. Si le théâtre est l'art de l'imitation — l'art du faux, disent ses détracteurs —, c'est qu'Aristote voit dans l'imitation un trait spécifiquement humain.

« Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations⁵. » Le psychanalyste est comblé, Aristote lui offre deux de ses paramètres les plus chers : l'enfance, le plaisir.

Cette remarque peut avoir une portée plus vaste si on la rapproche de la recommandation d'Aristote de faire appel aux liens des relations de parenté pour servir de support à la fable. Car le but vers lequel tend celle-ci est la reconnaissance, qui n'atteint son plus grand effet que lorsqu'elle est solidairement unie au revirement de l'action dans la péripétie. Si l'acquisition des premières connaissances se fait par l'imitation et si le passage de l'ignorance à la connaissance (reconnaissance) s'effectue au moyen d'un revirement, ne peut-on, dans une perspective plus actuelle, penser qu'il est en fait moins question d'imitation que d'identification ? L'axe de ce revirement tournerait autour de la relation de l'identification au désir d'une part et à la fonction bipartite de l'identification (puisque celle-ci est identification

4. *Loc. cit.*, chap. XIV, p. 48.

5. *Loc. cit.*, chap. IV, p. 33.

contradictoire aux deux termes du couple parental) d'autre part⁶.

La suite des cas exposés par Aristote des relations de parenté que la tragédie montre, fait le silence sur toute action entre les parents, de même que sur l'action du père sur ses enfants (seul le cas inverse est cité). Omission étrange dans un texte qui se réfère si souvent à Oreste et Iphigénie et qui oublie la nature des relations entre leurs parents.

Au plan du signifié le modèle des relations de parenté paraît le plus efficace dans l'entreprise de la mimésis. Au plan du signifiant Aristote fera observer que ce qui est de beaucoup le plus important c'est d'exceller dans les métaphores⁷. Heureuse rencontre qui lie la relation de parenté à la métaphore. Comme si la relation de parenté était métaphorique de toutes les autres. Et en son sein celle qui unit les parents entre eux ou celle qui dit l'action du père sur ses enfants encore plus que les autres dans l'ombre où Aristote la tient. Comme si la métaphore au niveau du signifiant dans la création poétique retrouvait au niveau du langage la création dont parle implicitement la métaphore parentale.

La fable centrée autour des relations de parenté indique non ce qui a été mais ce qui aurait pu être. Comme si cela s'était produit, ainsi que les mythes le racontent. L'art du jeu, appuyé sur les mythes, est théâtral en ce qu'il donne corps à cette parole. Tout théâtre est une parole incarnée. La tragédie d'Œdipe est impossible ; un tel concours de circonstances, comment la vie d'un homme peut-elle l'accumuler ? Ce n'est pas au psychanalyste de répondre, c'est aux innombrables spectateurs d'*Œdipe-Roi* qui pourraient dire avec Aristote : « Pour ce qui est de la poésie, l'impossible qui persuade est préférable au possible qui ne persuade pas⁸. »

Dans un texte prophétique datant d'au moins trente ans, Artaud demande d'« en finir avec les chefs-d'œuvre ». En vrai

6. D'autant que la catharsis suppose l'identification, puisque son sens vérifiable n'est pas la purification des passions — interprétation chrétienne de la tragédie — mais le traitement de l'émotion par l'émotion, dont le but est la décharge. Cependant on ne peut voir en celle-ci un effet antiphlogistique, puisque cette action va dans le sens d'un « soulagement accompagné de plaisir », ce qui implique une participation où l'Autre est intéressé (*loc. cit.*, p. 16-22).

7. *Loc. cit.*, chap. XXII, p. 65. Les remarques qui suivent s'inspirent, quoique de façon libre, des conceptions de Lacan sur la métaphore paternelle.

8. *Loc. cit.*, chap. XXV, p. 73.

homme de théâtre, il a le souci du destinataire de l'œuvre, c'est-à-dire le public. Artaud réclame au nom du public le droit d'être concerné, bouleversé. Il n'hésite pas à condamner et même à sacrifier sur l'autel du théâtre les œuvres de génie lorsque celles-ci restent aujourd'hui sans écho. « Et si, par exemple, la foule actuelle ne comprend plus *Edipe-Roi* j'oserais dire que c'est la faute à *Edipe-Roi* et non à la foule. » Artaud cherche le chemin par lequel nous pourrions retrouver le *phobos* tragique. Si l'apparition d'Edipe les yeux crevés ne nous fait pas défaillir, si elle est impuissante à provoquer en nous une émotion aussi violente que celle qu'elle suscitait chez les Grecs, si nous ne sommes plus capables devant une telle vision d'entrer en transe, alors il faut conclure que la représentation de la tragédie est devenue inopérante et qu'elle doit être rayée du répertoire. Il faut retrouver les voies par lesquelles entre un spectacle et son spectateur un rapport d'envoûtement et de possession était créé. Il nous faut exiger que le théâtre, selon l'image qu'il emploie, nous touche comme la musique touche les serpents, par un frémissement qui parcourt notre corps entier en l'attaquant par le ventre. Artaud appelle l'avènement d'un théâtre de la chair au risque de devoir brûler Shakespeare.

Comment ne pas approuver les intentions d'Artaud s'il s'agit de redonner vie et participation à l'assistance de la fête théâtrale, afin qu'un sang neuf coule à nouveau dans ses veines ? Mais ce que demande Artaud est plus radical. Ce vers quoi il veut entraîner le spectateur moderne ne se contente plus du rapport qui, dans les œuvres du passé, réglait l'intelligibilité du spectacle sur sa résonance émotionnelle. Son but est la provocation à tout prix dans l'événement théâtral d'un frisson qui terrasse la passivité du spectateur et sorte celui-ci de la séduction amollissante qui l'anesthésie par les moyens de l'agréable, du pittoresque et du décoratif. Le théâtre de la diversion doit laisser la place à un théâtre corrosif qui ronge la carapace qui l'étouffe et nous rende un visage oublié du spectacle. C'est le théâtre de la cruauté.

Artaud a eu à maintes reprises à s'expliquer sur le sens qu'il donnait au mot « cruauté », éloigné de toute idée de sadisme ou d'exhibition sanguinaire. Il n'est que de lire les « Lettres sur la cruauté » et les deux « Manifestes » sur le théâtre de la cruauté pour comprendre qu'il s'agit de tout autre chose. La révolte d'Artaud n'est pas une révolte vaine, elle est tendue vers l'obtention d'un résultat. Ce résultat est la restitution d'un monde constamment présent en l'homme, recouvert, enfoui, dont le spectateur doit vivre la résurrection. Le mérite d'Artaud est d'avoir rendu à l'univers poétique sa face de violence char-

nelle. Théâtre de la contestation du langage verbal, qui fait appel à une physique des signes, à leur accumulation, à leur mobilisation intensive autour des gestes et de la voix, qui déborde de la tessiture expressive ordinaire de la parole. Ce qui sera donné à voir, autant que ce qui se fera entendre, dépaysera l'ouïe, devra subjuguier les yeux, par les moyens de la disproportion des formes, de la soudaineté de leur apparition, l'effet d'étrangeté des masques. L'allusion aux rêves est répétée à plusieurs reprises, mais toujours dans une acceptation très éloignée de la mièvrerie sentimentale qui accompagne d'ordinaire les écrits sur l'art et beaucoup plus proche de celle que Freud lui donna : « Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève contre notre état d'être constitués, c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels » (*Le Théâtre et son Double*, p. 140). Loin de vouloir procéder à une récusation du langage, il faut rechercher les voies d'« un langage directement communicatif » (p. 162). La dénonciation porterait plutôt sur une parole qui prétend asservir tous les moyens de communication à la « dignité intellectuelle » de l'articulation grammaticale, comme condition nécessaire de la circulation, de l'échange des sens⁹.

Cette réintroduction de l'espace du corps, ce frémissement organique ne quitte pas le langage, mais réinstitue celui-ci au lieu de ses sources, et ces sources sont, sans aucune ambiguïté

9. Cf. *Le Théâtre et son Double*, coll. « Idées », Gallimard, p. 178. Est-il légitime de fonder sur Artaud une théorie de l'écriture ? La lettre à Paulhan du 28 mai 1933, que nous citons en référence, témoigne au contraire de ce qu'Artaud attribue « l'ossification de la parole » à ce que le théâtre, qui reflète cette dégénérescence, procède à une réduction entre parole et écriture, attribue la même valeur au mot écrit et prononcé. « Le théâtre occidental ne reconnaît comme langage, n'attribue les facultés et les vertus d'un langage, ne permet de s'appeler langage, avec cette sorte de dignité intellectuelle qu'on attribue en général à ce mot, qu'au langage articulé, articulé grammaticalement, c'est-à-dire au langage de la parole et de la parole écrite, *de la parole qui, prononcée ou non prononcée, n'a pas plus de valeur que si elle était seulement écrite* » (souligné par moi). La théorisation d'une « archi-écriture », toujours ouverte chez Derrida et dont beaucoup de fils, non encore noués, attendent leur texture, n'a pas avantage à être trop hâtivement clôturée avant que soit abordée l'étude des conditions « d'inscriptibilité ». Ce risque n'est pas imputable à son auteur, qui ne s'avance qu'avec prudence, mais à ceux qui s'en parent comme d'un bouclier.

possible, physiques pour Artaud. La grammaticalisation est l'asservissement de ce mouvement de passage entre les sources corporelles et les objets de la représentation aux carrefours de leurs croisements, dans un entrelacs où ils peuvent se susciter les uns les autres, se lier en matrices de sens, instables mais néanmoins prégnantes, soumises à un certain ordre. Celui-ci ne peut qu'attester sa présence, sans réussir à plier sous son joug le matériau sur lequel il travaille ; il indique ce que pourrait être un tel ordre dans les modes de liaison mais laisse en suspens leurs relations de subordination. C'est de ce langage — auquel on voit qu'il faut apporter bien des correctifs pour l'appeler encore de ce nom — que, pour Artaud comme pour Freud, le langage est la finition.

La concaténation implique ici le respect des rapports de subordination, l'entière lisibilité du sens de la circulation des éléments caténés, le repérage des marques qui président aux transformations d'une forme à laquelle l'énoncé doit pouvoir se ramener, l'homogénéisation de ses éléments qui laisse transparaitre les modalités de la décomposition et de la composition des mots et des propositions, le faible champ de variation de la parole articulée tenue dans un registre qui semble avoir été fixé dans des limites bien en deçà de ses possibilités d'étendue, par un souci d'économie qui lui permette de couvrir un domaine toujours plus vaste, hors des confins de l'expérience sensible, tout cela s'est installé contre cette parole moins disciplinée mais plus révélatrice par le témoignage qu'elle laisse deviner de ses racines. C'est donc d'ajouter au langage un autre langage, moins que de danser sur son cadavre, que se nourrit la quête d'Artaud, comme on va le voir.

« Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements et que les mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ¹⁰. »

Nul, s'il est animé par l'amour du théâtre, ne peut rester

10. *Loc. cit.*, p. 181.

qu'il se passe autre chose qu'un « est-ce ». Le « se passe » du « Qu'est-ce qui se passe ? » n'a de sens qu'en tant qu'il vise un passage sur lequel il faut suspendre toute interrogation sur une seule portée.

Accepter ce passage serait renoncer à ce que Jacques Derrida appelle l'écriture linéaire. Mais le théâtre est justement l'exigence du contraire par son obligation de « suivre » là où l'on doit être mené. C'est-à-dire à la catastrophe de la polysémie du signifiant, seul effet de l'« absence » du signifié. Car le but de la constitution du signifiant ne peut être que l'écrasement de toute polysémie. Le dilemme entre le trop à signifier de la vie et du monde et la réduction opérée par la tragédie crée le mouvement alternant du refus de cette réduction qui rejette dans le trop immaîtrisable et l'acceptation de cette réduction qui débouche sur la tromperie. Tromperie qui reste le seul recours dans l'alternative qui l'oppose au silence.

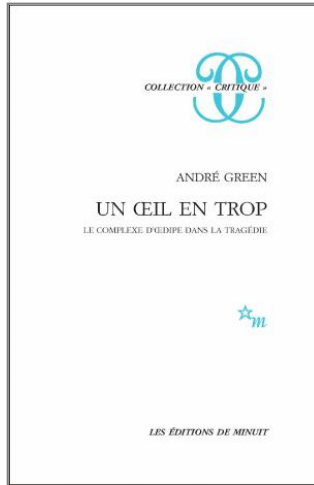
Les personnages de Genet ne peuvent éviter de faire entendre le bruit sec qu'ils font en crevant les paravents à travers lesquels ils passent de vie à trépas, traversée qui leur arrache ce commentaire : « Et on fait tant d'histoires... » Freud crevant le paravent de la tragédie d'Œdipe en a fait de même pour nous sur la question du sexe. C'est au tour du public d'aujourd'hui d'en dire autant à propos de Freud et de la psychanalyse lorsqu'il hésite à donner dans le panneau.

table des matières

<u>Prologue</u>	
<u>LA LECTURE PSYCHANALYTIQUE DES TRAGIQUES</u>	<u>9</u>
<u>Chapitre 1</u>	
<u>ORESTE ET ŒDIPE</u>	
<u>De l'oracle à la loi</u>	<u>49</u>
<u>Chapitre 2</u>	
<u>OTHELLO, UNE TRAGÉDIE DE LA CONVERSION</u>	
<u>Magie noire et magie blanche</u>	<u>109</u>
<u>Chapitre 3</u>	
<u>IPHIGÉNIE EN AULIDE</u>	
<u>L'économie du sacrifice</u>	<u>165</u>
<u>Épilogue</u>	
<u>ŒDIPE, MYTHE OU VÉRITÉ ?</u>	<u>219</u>

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER EN NUMÉRIQUE
LE ONZE OCTOBRE DEUX MILLE DIX-HUIT
DANS LES ATELIERS DE ISI PRINT (FRANCE)
N° D'ÉDITEUR : 6180

Dépôt légal : octobre 2018



Cette édition électronique du livre
Un œil en trop d'André Green
a été réalisée le 05 juillet 2019
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707300775).

© 2019 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN : 9782707339737



www.centrenationaldulivre.fr