

Des paroles colossales

Claude Lévesque

Numéro 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26587ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, C. (1989). Des paroles colossales. *Jeu*, (50), 133–135.

des paroles colossales

Qu'est-ce que le théâtre peut dire d'autre?

Professeur de philosophie à l'Université de Montréal, Claude Lévesque s'intéresse à l'histoire de la pensée d'un point de vue critique et déconstructeur, à la limite de la philosophie, de la psychanalyse et de la littérature, et ce depuis son premier livre, *l'Étrangeté du texte. Essais sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida* (VLB, 1976), jusqu'à son plus récent, *Dissonance* (Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1988). Il a collaboré à la rédaction de plusieurs ouvrages et a signé de nombreuses séries d'émissions au FM de Radio-Canada; mentionnons *le Discours de la fin*, *l'Énigme du féminin*, *l'Homme et la vérité dans la philosophie contemporaine* et *le Centenaire de Zarathoustra*.

Cette question peut s'entendre de deux manières. Elle peut signifier d'abord que le théâtre, en vertu d'une exigence obscure de l'époque, serait appelé à dire toujours quelque chose de nouveau, quelque chose d'autre, encore et encore, comme s'il était soumis à la nécessité de se renouveler constamment jusqu'à épuisement de sa réserve de discours. Il faudrait donc inventer sans cesse des situations théâtrales inédites, de nouvelles intrigues, découvrir des thèmes dramatiques fascinants, mettre à contribution les techniques les plus modernes qui puissent tenir le spectateur en alerte, bref maintenir à tout prix la tension dramatique, comme si le théâtre devait rivaliser, pour se maintenir vivant, avec le cinéma, la télévision ou le vidéoclip. Le théâtre, comme la mode, ne devrait jamais se laisser prendre en flagrant délit de répétition: il doit viser l'inédit, le jamais-vu et craindre comme la peste l'usure et l'ennui, le déjà-fait et le déjà-dit qui émoussent l'intérêt du public et provoquent sa désaffection. Derrière cette manière d'entendre la question se profileraient une inquiétude économique, le calcul prudent du moindre risque et une grande fatigue culturelle.

Cette attitude se situe dans la ligne d'une idéologie du progrès continu et de la destination qui voit dans l'Histoire une prise de conscience allant s'accroissant à travers diverses crises décisives pour parvenir finalement au savoir absolu, le discours s'achevant et totalisant toutes les possibilités du discours. La civilisation socratique, selon Nietzsche, est justement celle qui met l'accent sur la connaissance théorique, la passion du dévoilement, la lumière du sens, de sorte que rien ne soit laissé dans l'ombre, insoumis, échappant aux pouvoirs indiscrets du langage. L'empire du sens tend de lui-même à s'étendre toujours davantage: tout doit être réduit au sens, c'est-à-dire que tout doit être dit pour que tout soit nommé, circonscrit, maîtrisé et justifié.

À cette attitude rationnelle et rationaliste qui se développe en économie restreinte, on peut

opposer une attitude tragique et souveraine qui relève d'une économie généralisée, c'est-à-dire, selon Bataille, une économie de la perte, de la dépense pure, de la ruine affirmative. Lacan, pour sa part, distingue une double dimension dans le langage: une dimension horizontale, bavarde, affairée, référentielle, qui réclame toujours plus d'événements pour nourrir sa fébrilité boulimique, et une dimension verticale, nocturne, immaîtrisable, où le langage tend à s'abolir lui-même pour aller au-delà. Nietzsche opposait plutôt l'art de la dialectique où règnent la discussion, la justification, la stratégie et l'intrigue à l'art de la rhétorique qui fait appel aux puissances nocturnes de l'émotion et de l'intensité. Ce qui est à craindre, c'est qu'on en reste à ce pur rejeton de la civilisation socratique qu'est la civilisation de l'opéra, du drame et du roman, et que «ce qu'il y a de plus haut et de plus grave dans la mission de l'art, ne dégénère en une creuse et frivole tendance au divertissement». Il faut à tout prix le sens et le langage conceptuel pour ne pas se laisser envahir par l'angoisse inquiétante et dangereuse qu'engendre la chute du sens et de la lumière.

C'était l'exigence d'auditeurs proprement non musiciens de comprendre avant tout les paroles et de n'attendre une renaissance de l'art musical que de la découverte d'un nouveau type de chant, quel qu'il soit, où le texte dominât le contrepoint comme le maître le serviteur. Car on estimait les paroles comme beaucoup plus nobles que le système harmonique qui les accompagnait, de même que l'âme est beaucoup plus noble que le corps. (*La Naissance de la tragédie*)

Une autre manière d'entendre la question posée plus haut, c'est de supposer qu'elle implique que le langage est parvenu à sa fin et qu'il a atteint la limite: le théâtre a tout dit effectivement et il semble qu'il ne *puisse rien* dire d'*autre*. Que peut-il dire d'autre? Rien. Il ne peut rien dire. Il ne *peut* plus et il n'en peut plus. Ce qui se passe désormais n'est plus de l'ordre du possible et du dicible. Le rien ne se dit pas. On ne peut rien dire ni rien penser de ce qui échappe à la possibilité du sens et du langage, si bien que, en toute rigueur, il ne faut ni dire ni penser qu'il n'est rien. Le rien n'est pas rien, il est ce à partir de quoi tout le reste est possible. Donc, selon une autre entente de cette question, c'est le dernier mot, nous en sommes au dernier, à l'extrême limite, au silence même, ce mot qui ne peut se dire sans s'abolir lui-même, faisant un trou dans le langage. Le langage, qui n'a jamais affaire qu'à la familiarité du monde et à la figure ensoleillée du sens, rencontre soudain, à la limite, la figure sans contours de l'im-monde, l'étrangeté insoutenable de la Nuit sans nom. La puissance de nomination du langage se trouve annulée et le langage, face à l'impossible, réduit au mutisme. À la limite, tout se renverse, la possibilité en impossibilité, le savoir en non-savoir, mais il s'agit d'un non-savoir affirmatif, plus puissant que tout savoir soi-disant absolu. Ce non-savoir est le «savoir» de la limite, c'est-à-dire de la mort ou de la jouissance.



Masques tragiques,
grec (à gauche;
V^e siècle av. J.-C.) et
romain (à droite;
I^{er} siècle av. J.-C.).

Il ne s'agit donc plus de tout réduire au sens, mais d'élargir le domaine du non-sens, en somme de faire droit à un non-sens inappropriable. Comme le note Bataille: «Le droit fondamental de l'homme est de ne rien signifier. C'est le contraire du nihilisme, c'est le sens qui inutile et fragmente. Le droit de n'avoir pas de sens est toutefois le plus méconnu, le plus ouvertement foulé aux pieds. À mesure que la raison étendit son domaine, la part du non-sens, j'entends du non-sens positif, a été réduite.» (*Sur Nietzsche*) Ce qui donne à l'homme son intégrité, son achèvement, ce n'est pas d'ajouter plus de connaissances à son savoir déjà constitué, à la raison conquérante, mais d'éveiller la raison jusqu'au point où elle devient pour elle-même sa propre nuit. «Je donne à qui veut m'entendre une ignorance de plus.» (*Le Petit*)

Or, le théâtre ne répond à son destin et à sa mesure que dans les voies abruptes d'une docte ignorance. Le théâtre, comme le sacrifice, l'extase ou le rire, est une forme où la vie se met à la mesure de l'impossible, frayant dangereusement avec l'effrayant, le terrible. Or seul le silence semble plus apte à exprimer la mort ou la jouissance que les mots, trop bruyants et trop limités. Ce qui est extrême, excessif, ne peut pas ne pas ruiner la réalité mesurée de la pensée et du langage. «Les figures de Sophocle et d'Eschyle sont beaucoup plus profondes et plus grandes que leurs paroles: ils *balbutient* sur eux-mêmes et d'eux-mêmes.» «Comment le héros doit-il parler? [...] Chez Eschyle il se tait, puis il prononce des paroles colossales [...], des mots étrangers, inquiétants, inintelligibles.» (*La Naissance de la tragédie*) Nietzsche a montré que la tragédie n'était jamais qu'un jeu, et en cela un plaisir véritable, mais que ce jeu était un jeu dangereux au-dessus d'un abîme. Le théâtre, et singulièrement la tragédie, est donc une représentation *qui donne la mort* — comme l'objet fondamental de l'activité commune des hommes.

Effectivement, la connaissance de la mort ne peut se passer d'une mise en scène. Nécessité du spectacle, de la représentation et de la répétition. Seule la fiction me donne accès (à distance et comme en se jouant) à la réalité — impossible à vivre — de l'horreur sacrée et de la jouissance mortelle. La tragédie, comme le sacrifice, ne l'oublions pas, était l'élément d'une fête: elle donnait à la fois une joie délétère, aveugle, et tout le danger terrifiant de cette joie. La tragédie: pratique de la joie devant la mort. «C'est dans la mesure où les existences se dérobent à la présence du tragique, écrit encore Bataille, qu'elles deviennent mesquines et risibles. Et c'est dans la mesure où elles participent à une horreur sacrée qu'elles sont humaines.» (*La Mère-Tragédie*) Ainsi donc, contrairement à la science et à la philosophie, le théâtre développe un «savoir» dont on jouit parce qu'il mue le malheur en chance suprême, permettant de vivre dans les parages de l'abîme sans y sombrer, mais non toutefois sans qu'il en coûte. Comme le dit Lacan: «le savoir vaut juste autant qu'il coûte, beau-coût, de ce qu'il faille y mettre de sa peau».

claudé lévesque

