

LE TOMBEAU D'ŒDIPÉ, pour une tragédie sans tragédie

Marx William, Paris, les Editions de minuit, 2012 (Cercle littéraire de Lausanne)¹

recension critique

1- Prolégomènes

C'est un paradoxe : la tragédie grecque devrait nous être totalement étrangère "et pourtant, contre toute attente, elle n'en continue pas moins de nous toucher et de nous transformer."² Tel est le paradoxe que l'auteur livre et analyse de manière convaincante. Il s'agit de replacer la tragédie grecque dans son contexte malgré la déficience des références historiques, en rompant avec l'enseignement traditionnel, les absolutismes des XVIIIème et XIXème siècles, les désenchantements et autres déconstructions du XXème siècle, afin de lui redonner la pertinence du sens, même si ce sens n'est pas celui, à jamais perdu, des origines. Cet ouvrage au caractère relativement technique construit un lien original et convivial entre la tragédie grecque et le monde d'aujourd'hui. Il prend, pour point de repère, le *besoin ultime*, un concept théologique qui trouve sa vitalité chez Paul Tillich³. Le *besoin ultime* est ce besoin qui, tel un aimant, nous oriente en Occident, depuis la Haute Antiquité égyptienne, sur le sens (*ultime*) à donner notre vie et à la vérité de notre finitude. Œdipe à Colonne est choisie au motif qu'elle passe pour la plus religieuse des tragédies du plus religieux des tragiques grecs : le vieux Sophocle⁴.

Il s'agit pour l'auteur, qui entend redécouvrir le sens de cette tragédie, de la replacer dans son contexte. Or ce contexte aujourd'hui nous échappe. La tragédie aurait-elle vieilli au point de perdre sa transparence ? L'auteur, pragmatique, part du fait trop peu souvent pris en compte, que nous avons en grande partie perdu la mémoire de ce contexte. Les manuscrits de littérature grecque ont pour la très grande part disparu (apparemment seul le cinquième nous est parvenu), de même que les indispensables repères que sont les lieux (dont le choix n'était jamais innocent au plan métaphysique), l'idée contemporaine de la tragédie (comment le spectateur grec antique la vivait, mieux, la célébrait), la nature et la force de l'émotion de ce spectateur (son vécu des jeux de rôle du *personnage*, de l'acteur, du chœur, des autres spectateurs), sa relation à la divinité (son questionnement sur la mort et la projection métaphysique de sa condition humaine).

L'auteur retrouve les empreintes de ce contexte, qu'il débarrasse des rideaux de fumée, en particulier des XVIIIème et XIXème positivistes et universalistes, et reconstruit en les faisant vibrer de la tension entre ce contexte et l'époque actuelle. Il écarte, par son analyse originale, documentée et incisive, la prétention à la Raison universelle qui rapporte à elle-même toute forme de pensée présente, passée et future : « depuis un peu plus de deux siècles nous vivons sous un régime de l'art du langage auquel nous avons tendance à rapporter à notre insu tout ce qui existait précédemment. »⁵ Une telle attitude est typique de la Modernité, qui, dès le XIXème, prétend à l'universalité de *sa* et de *ses* vérités. Si ces excès ont provoqué, comme par besoin de compensation, l'excès opposé du *désenchantement* et de la *déconstruction* philosophiques, cet excès de l'excès devrait être maintenant dépassé pour laisser libre la reconstruction de sens et, partant, de valeur. Tel est l'enjeu de l'ouvrage. Tel à nos yeux le besoin patent que fait apparaître la crise économique actuelle.

¹ Cette recension critique est disponible sur www.pleiade.ch

² P. 12 op. cit.

³ Voir TILLICH Paul, *Dogmatique*, Québec / Paris / Genève : Les Presses de l'Université Laval / Les Editions du Cerf / Labor & Fides, 1997 [1925].

⁴ Sophocle a dépassé 80 ans quand il écrit Œdipe à Colonne

⁵ P. 10

Marx choisit donc l'exemple d'Œdipe à Colonne⁶ et voici ses thèses :

- 1- La tragédie est une histoire de lieu qui est lui-même symbole,
- 2- la tragédie n'a rien à voir avec *Le Tragique*, car elle est le fruit d'une transmission idéologique, et on ne peut en tirer ni vision générale ni concept,
- 3- la tragédie est dotée à l'origine de pouvoirs pour nous inconcevables sur les spectateurs (la *catharsis* ou purification),
- 4- l'efficacité émotionnelle de la tragédie grecque a pour équivalent la religion, voire ses substituts postmodernes.

2- Le lieu

Le lieu de la tragédie grecque est défini, par opposition à celui de la tragédie française (il y est neutre, un moyen de l'action). Le lieu de la tragédie du Vème est le moteur ou la fabrique de l'action. Œdipe apparaît en effet positionné sur la frontière du monde des sens et de la raison et ce lieu dégage une très forte puissance symbolique. Aveugle et boiteux, il se trouve «juché à la frontière de deux mondes, entre le sanctuaire et l'espace profane, parvenu dans un faubourg d'Athènes sans avoir reçu le droit de pénétrer dans la cité, exclu par les dieux et par les humains, Œdipe apparaît comme l'homme de la transgression, autrement dit du franchissement de toutes les limites : morales, civiques et religieuses.»⁷

Ainsi, la dimension symbolique du lieu libère la force à la fois contemporaine et universelle de l'action qui en devient le sens même. Cette dynamique, dont Œdipe à Colonne est un exemple extrême par la puissance de son expression, est le propre de la tragédie grecque. Aristote parle de *mimésis* (représentation), ou de *lien* entre le signe et le manifesté. Ce n'est pas pour rien que la pièce fut présentée au théâtre de Dionysos, au pied de l'Acropole. De plus, le lieu de l'action se situe à la frontière du monde et des dieux ou du mystère de la vie, entre l'aréopage et l'Acropole. Toutes les tragédies grecques contiennent cette puissance symbolique du lien entre le ciel et la terre : elles « se déroulent sous le ciel commun à la grande famille humaine, espace ubiquitaire d'où, grâce à quelque machine de théâtre, descendent parfois les dieux. »⁸ Le héros grec est avant tout un héros du lieu, du lieu-dit, il est un héros local.

Or si la tragédie est une histoire de lieu, ces lieux nous sont à jamais perdus. Comment dès-lors comprendre la tragédie grecque ?

C'est toute la littérature grecque qui entretient ce rapport déterminant à l'espace, car ce lien est énonciatif en fonction d'une norme donnée : depuis son origine, cette littérature revient à « des énoncés aux paramètres parfaitement explicites, pris en charge par un locuteur qui occupe le devant de la scène et adressés à un destinataire non moins nettement désigné. »⁹ Les textes étaient conçus pour être lus à voix haute, récités, chantés. La spécificité du théâtre grec réside dans sa forme qui recourt à l'*altérité* : l'énonciateur ne parle pas en son nom, ni ne se manifeste en tant que lui-même, mais il fait apparaître un *autre* sous le masque d'un tiers appelé *personnage* : un héros, un dieu, un humain. Disparition suivie d'apparition, absence remplacée, la transposition de l'évocation, en bref la conquête de sens se fait par le *lieu* et par le *personnage*. L'auteur observe avec Nietzsche que la

⁶ Dont la présentation, vraisemblablement posthume, date de 401

⁷ P. 18

⁸ P. 20

⁹ P. 26

relation à la littérature au Vème est l'inverse de celle d'aujourd'hui : "Le théâtre grec était le lieu de l'absence à soi et du surgissement d'un monde autre. Ainsi théâtre et littérature entretenaient-ils au Vème siècle avant notre ère une relation inverse de celle qui a cours aujourd'hui : quand c'est plutôt l'écrit qui paraît un masque posé sur le réel et le roman qui a pour fonction de créer des univers."¹⁰

Ainsi ce n'est pas l'action qui est le moteur de la pièce. Elle en est quasiment absente et le lecteur moderne a l'impression légitime d'assister aux "conséquences lointaines d'un autre drame où furent impliquées les incarnations passées des personnages d'un autre drame dont, quant à lui, il ne saura jamais rien. Il n'y a pas d'action ; il n'y a que des contrecoups indirects de l'action, celle-ci demeurant à jamais inconnue."¹¹ Il en va de même pour Œdipe, les causes de son malheur et celui de sa famille (*genos*) étant antérieures à son existence et n'étant jamais clairement explicitées.

Cette fatalité devant laquelle l'humanité demeure impuissante est un mystère et c'est un tiers qui en témoigne par sa vie. La connaissance ou la reconnaissance de cette condition humaine est symbolisée par le secret de la tombe d'Œdipe dont seuls les personnages dignes, à commencer par le héros Thésée, se transmettront le secret : "Garde ce mystère, toi seul, toujours, et, quand tu atteindras le terme de ta vie, confie-le au plus digne, pour que celui-ci, à son tour, et ainsi de suite, le révèle à son successeur."¹² Ainsi l'ignorance humaine quant aux causes de la destinée est-elle générale et en quelque sorte justifiée par la formule théâtrale. Le héros n'échappe pas à cet ordre de la finitude, mais il témoigne, par sa lutte et sa souffrance, du besoin ultime qu'il a de sens par rapport à ce questionnement.

L'auteur pousse l'argumentation de recherche de sens ultime avec audace. Se basant sur le fait que la *polysémie* est considérée comme l'une des caractéristiques de la littérature, il attache une "richesse nouvelle"¹³ au fait de l'ambiguïté nouvelle créée par notre ignorance de l'entier des contextes historique et géographique perdus avec le temps : "plus un texte a de sens possibles, plus il échappe aux conditions normales d'énonciation, et plus il a de chances de passer l'épreuve du temps et de plaire au plus grand nombre."¹⁴ En d'autres termes, la dimension universelle de la tragédie grecque aujourd'hui ne tient pas dans son sens originel, mais dans celui que l'absence de repères de sens lui confère : le fait d'être rattaché à un lieu dont on a perdu, les repères physiques et les repères symboliques, l'ouvre sur des dimensions autrement plus larges et universelles.

Il en conclut que la tragédie, devenue "l'objet littéraire idéal, débarrassé de toute attache contextuelle, susceptible de toutes les interprétations,"¹⁵ aujourd'hui délivrée du lieu, du temps, dépasse l'ordre du concept et atteint celui de l'Idée. Cette conclusion, qui part de l'observation que le lieu de la tragédie fait office de symbole, a le mérite audacieux et plaisant de donner à la tragédie une portée et un sens renouvelés qui transcendent le contexte historique. C'est par le fait que le contexte, en particulier le lieu et donc la portée de sa valeur symbolique, a disparu de notre connaissance que sa pertinence a gagné en signification. Les contraintes conjoncturelles ont explosé pour atteindre à l'universalité de la réponse ultime possible à la préoccupation ultime. Cela n'empêche pas de tout aussi bien conclure, d'ailleurs avec l'auteur, que, pour le spectateur antique, qui était davantage acteur ou participant que le spectateur d'aujourd'hui, le symbole du lieu ouvrait sur le ressenti singulier qu'il avait de sa préoccupation ultime à lui.

¹⁰ P. 27

¹¹ P. 34

¹² Sophocle in op. cit. p. 40

¹³ P. 41

¹⁴ Id.

¹⁵ P. 42

3- L'Idée

Ainsi la question qui se pose est-elle : l'expression humaine aurait-elle trouvé ici sa forme idéale ?

Une tragédie est un malheur qui n'est pas dû au hasard, mais à une *volonté*, ou, dit d'une façon plus large, au *destin*. Elle a donc un *sens* et elle peut être *interprétée*. Elle n'a rien d'un accident, qui reste un pur hasard informe et qui n'est pas un *destin*. La vie d'Œdipe est une tragédie, non pas en raison d'un inceste ou d'un parricide, mais parce qu'elle est la réalisation d'un oracle, expression d'une volonté tierce qui est qualifiée de "conspiration divine".¹⁶ Œdipe, victime, connaît la passion ou la folie du lien contre-nature qui le lie malgré lui à la *transcendance* du destin, des dieux : ce sont pour les Grecs des "maux sacrés, venus des dieux, s'imposant à l'individu de manière inexorable."¹⁷ Il en va de même pour le clan, la famille, la nation : "le groupe social fonctionne comme un agent tragique pourvu qu'il introduise dans les consciences individuelles la transcendance d'un idéal impérieux."¹⁸ Le besoin ultime de sens est présent dans toutes les formes de la vie humaine et la tragédie n'existe pas en tant que telle : elle est un destin, la volonté d'un tiers.

Le langage exprime clairement cette limite : *Tragikos*, en grec, est employé comme un adjectif et le substantif *tragédie* n'existe pas. L'adjectif est relatif au chœur, à la poésie, au théâtre tragiques. Aristote lui-même, qui pourtant s'est attaché à discerner sa vie durant l'essence de l'objet, ne l'utilise que pour définir un trait caractéristique du spectacle, spectacle qui avait d'ailleurs atteint son sommet de popularité quarante ans avant son arrivée à Athènes. Il distingue certes des tragédies plus ou moins tragiques (hiérarchisation ou définition déductive et non pas inductive). Pour lui, la réalité n'est pas nécessairement conforme au modèle qu'on veut lui donner. C'est avec les XVIIIème et XIXème siècles qu'est apparue l'idée que la tragédie grecque représenterait l'absolu de la norme morale, en la fondant dans l'idée, elle-même sensée soumettre la réalité. Si les œuvres les plus tragiques, selon Aristote, se terminent dans le malheur, elles font en réalité passer du malheur au bonheur et inversement, de même elles peuvent être comiques, puisque, comme à Athènes, la trilogie qui les présentait se terminait par une comédie. La tragédie grecque n'est donc pas tragique au sens philosophique du terme. Ce sont les romantiques allemands qui ont balayé les dénouements heureux de la tragédie et qui ont évolué vers le concept de tragédie en tant que telle.

L'auteur poursuit sa réflexion en la rattachant à la distinction classique (due aux Romantiques) entre les trois tragiques grecs. Le tragique serait en germe chez Eschyle, mature chez Sophocle, décadent chez Euripide. Les drames d'Euripide s'inscriraient mal dans la structure de la triade classique, les sentiments y sont en effet plus marqués et l'intrigue moins serrée. Euripide serait selon Nietzsche le fossoyeur de la tragédie. Or c'est Sophocle qui est l'auteur de la tragédie la plus récente. Tous deux, à dix ans près, ont été contemporains et entre la création des Perses d'Eschyle (472) et la première d'Œdipe à Colonne (posthume) en 401, 648 tragédies furent représentées à Athènes, sans compter les autres pièces. C'est dire que nous ne connaissons que le 5 % de la production tragique ! De plus la transmission a été aléatoire, puisqu'une première sélection fut opérée, pour des besoins politiques, par le tyran Lycurgue au IVème siècle, qui disposait des copies des trois tragiques aux archives d'Athènes et à la Bibliothèque d'Alexandrie, suivie d'une deuxième sélection au IIème siècle effectuée par les grammairiens romains en fonction des besoins du temps.

Le décalage entre les acceptions modernes et antiques de ces œuvres s'explique : "ce qu'on nomme aujourd'hui tragique n'est qu'un épiphénomène de la représentation des tragédies antiques ; il n'était pas recherché pour lui-même" et cela est vrai "en particulier pour l'idée de destin."¹⁹ Depuis

¹⁶ P. 51

¹⁷ P. 52

¹⁸ Id.

¹⁹ P. 79

Homère, il apparaît sous différentes appellations : *ananké*, la nécessité ; *tuché*, la fortune ; *moira*, le sort ; *heimarmené*, le destin, *fatum* en latin. Cette nébuleuse se structure avec Zénon au III^{ème} siècle (Traité sur le destin), puis se développe jusqu'au stoïcisme (système réservant au destin une place centrale).

Comme Antiphane le fait remarquer sur le mode satyrique, la tragédie présente avant tout des tableaux tirés de légendes que l'auteur coordonne avec art et sous arrière-fond de musique et de chants. Les scènes sont des passages obligés empruntés au mythe et les oracles sont utilisés pour faire surgir les personnages. Les tragédies grecques ne seraient-elles qu'"images d'Epinal"²⁰ ? L'idée d'une Tragédie, concept moral à valeur universelle est bien une invention romantique.

4- Le corps

A la recherche de repères pour déterminer la mesure des degrés du tragique dans la tragédie grecque, l'auteur remonte chez Aristote. Il constate qu'il est le premier auteur post-tragique, qu'il ne s'intéresse pas à la tragédie, car le spectacle, selon la position qu'il affiche à plusieurs reprises, ne relève pas de la poétique et la tragédie exerce son pouvoir même sans concours et sans acteurs ! La proposition d'Aristote tient dans le fait que le lecteur, ou le spectateur est la mesure du tragique, en tant qu'il est un corps : il ne s'agit pas de penser la tragédie, dont l'idée en soi n'est pas présente, "mais d'en ressentir en soi les effets, si physiques qu'ils soient."²¹ C'est au fond l'approche pragmatique de la Poétique d'Aristote qui se fonde dans l'observation que chaque forme de poésie a un pouvoir, ou une action propres, qu'il s'agit de définir.

Le pouvoir (*dunamis*) de la tragédie est la *catharsis* : "La tragédie est l'imitation d'une action sérieuse et entière ayant de l'étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements dont chaque forme est employée séparément selon les parties, par des gens en action et non par du récit, (imitation) accomplissant au moyen de la pitié et de la terreur la catharsis de telles émotions."²²

Par *catharsis*, il faut entendre ce qui touche au corps d'infiniment près : *l'émotion*. Aristote commence par la nécessité du *plaisir* qu'il relie à l'action tragique : "Puisque le poète doit agencer le plaisir qui vient de la pitié et de la terreur au moyen de l'imitation, il est clair qu'il faut produire ce résultat en agissant sur les faits."²³ Aristote avertit qu'il approfondira le phénomène de la *catharsis* à d'autres endroits, il dit de même dans *La Politique*, mais aucun approfondissement n'apparaît dans son œuvre connue. L'auteur mentionne l'hypothèse classique d'un manuscrit perdu de la Poétique. Une certitude : le phénomène doit être familier du spectateur ou du lecteur grecs contemporains. Par ailleurs, le lien entre *plaisir* et *catharsis* est affirmé dans *La Politique* : les chants sacrés apportent le soulagement du plaisir, qui revient à une purge hygiénique : la *catharsis*.

Le binôme *terreur* et *pitié* est présent dans la tradition grecque ; Platon, par exemple, les décrit comme étant opposés. Une même situation peut provoquer de la *pitié* ou de la *terreur* selon la relation qu'elle développe avec le *sujet*, les deux émotions étant symétriques et exclusives. Il ne convient pas, pour Aristote, que la même personne passe de l'un à l'autre, le mauvais ne méritant pas le bonheur et vice-versa, et il recommande le cas intermédiaire, celui qui "sans exceller dans la vertu et la justice, tombe dans le malheur, sans pour autant que ce soit par vice et méchanceté, mais à cause de quelque faute."²⁴ Pour Aristote, le potentiel *identificateur* de la poésie pour les spectateurs, pour les lecteurs, constitue la caractéristique essentielle de la poésie : "la poésie est plus

²⁰ P. 82

²¹ P. 90

²² Aristote, Poétique, VI, 1449b 24-28 in op. cit. p. 92

²³ Aristote, Poétique, XIV, 1453b, 11-14, in ibid.

²⁴ Aristote, Poétique, XIII, 1453a, 7-10, in ibid.

philosophique et plus importante que l'histoire, car la poésie exprime plutôt le général, et l'histoire le particulier."²⁵ La condition nécessaire de la pitié d'abord, puis de la terreur, est le *malheur injuste*.

Le phénomène de la *catharsis* apparaît chez Aristote comme étant de nature le plus souvent physiologique (menstruations, éjaculations, purgations, ou aussi purification rituelle ou religieuse). A l'époque les émotions paraissent liées directement au fonctionnement du corps : "toutes les passions (*pathé*) de l'âme semblent bien aller de concert avec le corps : le courage, la douceur, la peur (*phobos*), la pitié (*eleos*), l'audace, ou encore la joie ainsi que l'amour et la haine. Car en même temps qu'elles, le corps subit une modification (*paskhei ti*)."²⁶ La *purification* est le retour à l'équilibre des contraires, qui est un *principe de vie*, dont le *plaisir* est le compteur : "Il est nécessaire qu'éprouvent exactement ce même effet les gens enclins à la pitié ou sujets à la terreur, et les tempéraments émotifs en général, mais aussi les autres, dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun d'entre eux : et pour tous il se produit une sorte de purification, et un soulagement mêlé de plaisir."²⁷

L'émotion du spectateur qui pleure, chante, entre dans la tragédie comme dans une liturgie, est ressentie comme étant physique, corporelle, ce qui lui donne sa réalité au sens propre du terme. Ce ressenti a effet hygiénique de catharsis et il est trop physique pour qu'on l'identifie à la notion de Tragique au sens abstrait et universel du concept ou de la Vérité morale.

Ces principes apparaissent chez Aristote comme valables pour l'ensemble de la littérature.

5- Le dieu

Le fin d'Œdipe est marquée par "une transcendance qui surprend toutes les attentes"²⁸ : sa tombe demeurera un *mystère*, un dieu est venu le chercher, dans un grand fracas qui se déroule en-dehors de la scène et sans qu'on sache de qui il s'agit. C'est la vocation de Moïse et de Samuel, l'appel de Jésus lors de son baptême. Il s'agit d'une *conversion* de la conscience, en l'occurrence celle d'Œdipe, à l'unité et à l'harmonie du contenu *moral*. L'auteur rappelle que la tragédie grecque a pu passer pour la plus haute expression *théologique* avant le Christianisme (nous soulignons, en faisant l'impasse sur le Judaïsme). Est en pointe la formulation *ton aei bioton*, soit la vie éternelle conquise par le *héros*, ou bien la vie éternelle de son *mythe*. Nous laissons de côté la dispute commentée par l'auteur de savoir dans quelle mesure la tragédie constitue un prélude au Christianisme et préférons conclure par la dénomination d'*ordalie héroïque* choisie par l'auteur, tout en soulignant le caractère sacré de la tragédie, qui "constitue le véritable tombeau d'Œdipe, hommage et mémorial à une présence surnaturelle imperceptible, quoique toujours efficace."²⁹

Sophocle, dans l'ultime drame de sa vieillesse très avancée a-t-il voulu réconcilier rituel religieux et tragédie en redonnant au chœur sa fonction primitive : l'évocation des morts illustres, soit des héros devenus éternels ? La tragédie serait alors la fabrique d'une *métamorphose*, celle de la conversion du criminel en héros devenu objet de culte. L'auteur rappelle qu'"en grec comme en latin, le même mot désigne le saint et le maudit (*hagios, sacer*) comme s'il s'agissait des deux faces indissociables d'une seule réalité. Le héros thébain est l'homme de la transgression, du passage de l'un à l'autre état."³⁰

Le renversement, métamorphose ou catharsis, provient d'une grâce extérieure : les dieux ayant pris en pitié la souffrance de celui qu'ils avaient perdu, le sauvent. L'auteur constate que la signification du mot tragédie demeure un mystère, et qu'il recèle du numineux, tout en prenant ses distances par

²⁵ Aristote, Poétique, IX, 1451b, 5-7, in *ibid*.

²⁶ Aristote, De l'âme, 403a, 15-19, in *op. cit.* p. 104

²⁷ Aristote, Politique, VIII, VII, 4-5, 1342 a 10-15

²⁸ P. 126

²⁹ P. 151

³⁰ P. 153

rapport à un Œdipe qui serait *Christus tipi*. Bien heureusement, mais contrairement à toute une tradition philosophique romantique.

6- Conclusion

Nous fondons notre conclusion dans les commentaires de Barthes "*Pouvoirs de la tragédie antique*"³¹, d'une part parce qu'ils rejoignent notre auteur quant à l'*émotion*, soit l'effet *cathartique* sur le corps de la *pitié* et de la *terreur*, également quant à l'effet *moral* et *politique* du rituel religieux orchestré par le chœur, et d'autre part pour les substituts contemporains de la tragédie antique, en particulier de la musique, de la poésie et de l'expression généreuse de la pitié individuelle et collective.

Eschyle et Sophocle, par l'outil de la fabulation, mettent en cause les grandes idées morales et civiques, alors qu'Euripe glisse déjà vers la psychologie. Le tout s'adresse à la collectivité, par *mimétisme* avec ses dirigeants, en particulier ses *héros*, pour ramener à son niveau de pertinence l'effet de *catharsis*. C'est le *chœur* qui relie la collectivité non seulement à ses dirigeants et à ses héros, mais également, par la musique et le rituel, aux dieux et à la transcendance de l'*immortalité* (à ne pas confondre avec l'*éternité*, qui est un apanage judéo-chrétien).

Pour Barthes, aujourd'hui et depuis le XVIIIème classique, la dimension psychologique des représentations a fait l'impasse sur les dimensions politique et morale, et le lien avec la transcendance inhérents au tragique grec, en particulier sur l'acte de mimétisme religieux de la liturgie, a disparu au profit d'une représentation de la puissance du corps et du paraître.

C'est ainsi que les larmes, expression physiologique de l'émotion, ne sont plus de mise dans le théâtre ou dans la vie, et que, alors qu'elles constituaient dans l'Antiquité, en particulier dans le théâtre grec, l'expression à la fois individuelle et collective de la *catharsis*, elles se retrouvent aujourd'hui, avec le rituel des émotions, dans les démonstrations de la puissance physique : le sport, en particulier le catch et se mimiques.

Jean-Marie Brandt, 23 juin 2012

www.pleiade.ch

³¹ BARTHES Roland, œuvres complètes, Paris, Editions du Seuil, 1993, P. 216-223