

L'hymne et la communauté, ou Tragédie : suite et fin. Penser la tragédie d'Euripide

Article

Accepted Version

Mckean, J. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2141-079X>
(2017) L'hymne et la communauté, ou Tragédie : suite et fin.
Penser la tragédie d'Euripide. L'Esprit créateur, 57 (4). pp. 39-
49. ISSN 1931-0234 doi: 10.1353/esp.2017.0040 Available at
<https://centaur.reading.ac.uk/72228/>

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See [Guidance on citing](#).

To link to this article DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/esp.2017.0040>

Publisher: Johns Hopkins University Press

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the [End User Agreement](#).

www.reading.ac.uk/centaur

CentAUR

Central Archive at the University of Reading

Reading's research outputs online



L'HYMNE ET LA COMMUNAUTÉ, OU :
TRAGÉDIE, SUITE ET FIN. PENSER LA TRAGÉDIE D'EURIPIDE

John McKeane

Il est bien connu que pour Nietzsche, la tragédie devrait se penser en termes de naissance. Après tout, les drames grecs furent joués pendant le festival du printemps, dédié à la fécondité et aux forces de la nature, et cela s'appelait la Dionysie. Pour Nietzsche, la tragédie est un art qui *naît*, et en l'occurrence, naît de la musique¹. Cependant, d'autres penseurs ont préféré penser la tragédie par rapport à la mort – George Steiner intitulait son étude sur cet art à l'âge moderne *La mort de la tragédie*². Pour nous, modernes, la tragédie serait morte parce que nous ne vivrions plus selon les modèles de communauté dont elle se nourrit.

Entre naissance et mort, où se situent les réflexions de Philippe Lacoue-Labarthe sur la tragédie et le tragique³ ? Ce sera une question que nous nous poserons tout au long de notre exposé. Rappelons pour commencer que la quasi-totalité de ses écrits en ce domaine porte sur Sophocle. Sans doute cela est-il dû à l'influence de Friedrich Hölderlin, poète et penseur romantique qui a traduit *Antigone* et *Œdipe-Roi* en allemand (traductions que Lacoue-Labarthe a traduites à son tour (en français), pour ensuite en produire des représentations sur scène). Entre Sophocle et Hölderlin, donc, la tragédie de Lacoue-Labarthe a certaines caractéristiques : d'une part une sobriété de ton, qui renvoie au protestantisme piétiste de Hölderlin ; et de l'autre une thématique métaphysique et même (post-)théologique, par exemple l'invocation d'une justice divine (*Antigone*) ou l'antagonisme entre destin et liberté (*Œdipe-Roi*).

Mais il est une exception à la prédominance de Sophocle dans l'approche de Lacoue-Labarthe, et il s'agit d'un drame d'Euripide : *Les Phéniennes*. Avant de poursuivre plus loin, rappelons la situation et les faits du drame lui-même. Cette pièce d'Euripide traite du même sujet que les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, à savoir la lutte à mort entre deux frères, Polynice et Étéocle, pour le trône de Thèbes. À son tour, cette histoire est liée aux mythes abordés par la trilogie thébaine de Sophocle, les deux héros étant les frères d'Antigone et comme elle enfants d'Œdipe et de Jocaste (ce qui veut dire, bien sûr, qu'ils sont aussi les frères de leur père et les petits-enfants de leur mère). Le chœur du drame se constitue d'un groupe en apparence étranger à la ville de Thèbes, à savoir les Phéniennes, qui y sont retenues en cours de route par la guerre. Les occasions de revenir aux questions ainsi soulevées ne manqueront pas.

Ce drame présente aussi la particularité d'être l'objet de deux publications récentes par les grands interlocuteurs de la pensée et de la vie de Lacoue-Labarthe : Jean-Luc Nancy, avec son *Journal des Phéniennes*, essentiellement des notes prises depuis les coulisses d'une mise en scène de ce drame par Lacoue-Labarthe en collaboration avec Michel Deutsch en 1982 ; et Claire Nancy, qui cosigne avec Lacoue-Labarthe une traduction française du même drame, et qui l'aborde dans le livre récent *Euripide et le parti de femmes*⁴. Prenant congé de la relation déterminante et profondément singulière de Lacoue-Labarthe à Sophocle et à Hölderlin (même si l'influence de ce dernier se montrera encore ici), nous espérons, à travers les *Phéniennes* et dans les trois moments de cet exposé, entendre quelques échos de la communauté partagée à Strasbourg par les trois interlocuteurs. Si les drames tels que *Les Phéniennes* représentent, selon l'expression de Claire Nancy, « l'hymne de la communauté », cela sera aussi à comprendre au sens d'une tragédie pensée comme un genre qui se rapporte, et depuis longtemps – sinon toujours –, à sa propre fin.

1. Jean-Luc Nancy, *Journal des Phéniciennes*

Commençons par le texte de Jean-Luc Nancy, le *Journal des Phéniciennes*. Ce texte est tout autre qu'une approche systématique de la tragédie ou de ses enjeux. En outre, les fragments dont il se constitue ne sont pas les mêmes fragments, précis et riches d'une réflexion sur le romantisme, que Jean-Luc Nancy publie ailleurs pendant la même période. Cependant, ce *Journal des Phéniciennes* noue et renoue certains fils d'une réflexion tragique qui peut nous éclaircir, même si elle n'est pas poursuivie plus avant dans les écrits du philosophe⁵.

À la différence de Nietzsche et sa naissance de la tragédie, la réflexion de Jean-Luc Nancy tourne autour de la question de « finir » ou d'« en finir » : Euripide représenterait la fin de la tragédie dans un tout autre sens que celui d'une décadence ou d'un déclin. Selon les possibilités du double génitif, ici la *fin de la tragédie* signifierait : la fin dont nous parle la tragédie, la fin, la façon de finir ou d'en finir, dont elle nous fait don. Mais de quelle fin s'agit-il ? Le texte de Jean-Luc Nancy y revient très souvent : celle des récits de fondation, des mythes héroïques sur lesquels les communautés, les sociétés ou les nations essaient de s'édifier. Selon l'expression de Lacoue-Labarthe et Deusch, « [l]a question d'Euripide [est celle-ci] : [...] qu'advient-il de la cité lorsque celle-ci ne sait plus ce qui la fonde⁶ ? » Nous sommes là à quelques pas de *La communauté désœuvrée*, où il est précisément question d'une communauté sans œuvre, sans identité, sans points communs autour desquels se rassembler, mais qui n'en fait pas moins communauté. La tragédie, et son contexte dans les festivals du printemps athéniens, donnent une image très concrète de ce type de communauté ou de coexistence.

Jean-Luc Nancy précise que la lignée familiale est l'un des récits de fondation concernés, interrompu par la tragédie : « “La malédiction étrangère de ton mariage,” dit

Jocaste à Polynice. Toujours la famille, la lignée, la patrie. Rien de cela n'est vain, alors même que nous ne savons plus quoi en faire. Les contemporains d'Euripide ne savaient sans doute pas non plus, ne savaient déjà plus quoi en faire au juste » (Jean-Luc Nancy 44).

L'indication temporelle traduit bien l'apport de la civilisation grecque : « déjà plus ». Encore aujourd'hui, nous comprenons l'émotion de ce « plus », car nous avons tout sauf rompu avec la lignée et la famille. C'est ce qui fait des textes où ces questions sont abordées des tragédies : on y voit l'effondrement d'un système de pensée, sans percevoir aucune solution, aucun moyen concret d'agir différemment. Le terme de « maison » permet à Jean-Luc Nancy d'énoncer cette réflexion : en traitant la question des ruines (nous y reviendrons), il affirme qu'« [i]l n'y a peut-être ruine que d'une *maison*, temple, palais, cité ou raison. Je ne sais ce qu'est une *maison* selon l'étymologie. Mais la ruine ne se comprend que par rapport à la maison » (Jean-Luc Nancy 68 ; Nancy souligne). Plus loin et donc plus tard dans la chronologie de son journal théâtral, il déclare avoir trouvé la définition du terme :

Maison – mansionem de manere, rester (voy. Manoir), dit Littré. La maison, le lieu qui reste et où on reste. Rester, demeurer → la demeure. Il y a une tragédie : la ruine de la maison. ([...] Le théâtre n'est pas une maison. Une fausse maison. Tout ce qui s'agite dans les couloirs signifie : nous n'avons pas de maison. Comédiens, gens du voyage, nomades. Non, pas nomades : car le nomade a sa maison partout. Le comédien, nulle part. Le théâtre est l'impossibilité de la maison. La ruine du lieu où rester.) (Jean-Luc Nancy 72).

« Demeure », ici, ne semble avoir aucune résonance derridienne ou blanchotienne, on n'y meurt ou (de)meurt pas, une existence sans réflexion ne permet pas d'ouverture sur la mort. Avec les drames tragiques, par contre, la mort est mise au premier plan, et on voit la maison s'effondrer, tomber en ruines. Ils représentent donc peut-être plus qu'un genre théâtral parmi

d'autres ; bien plutôt coïncident-ils en quelque sorte avec le théâtre primordial. En tout cas, on voit émerger dans le texte de Jean-Luc Nancy une pensée du théâtre comme exil : les comédiens n'ont pas de maison, ils se différencient même des nomades, en ce que c'est *partout* qu'ils n'ont pas de maison, pour ainsi dire. Cet exil ou cette exposition des figurants de la scène est déjà en train de se transformer en philosophie post-heideggérienne du Dasein, de l'ek-sistence dans le monde.

Ce n'est pas le seul horizon philosophique qui se profile dans ce *Journal*. Car certains passages rappellent la pensée nancyenne sur l'Occident et son origine dans le monothéisme, en ce que ce dernier aurait ouvert un écart entre les hommes et la présence divine immédiate. Là où sa *Déconstruction du christianisme* affirme que le monothéisme est déconstructeur en tant qu'il interrompt les traditions religieuses locales, ici la tragédie joue un rôle parallèle. Même si les festivals athéniens semblent célébrer en un culte civique la puissance militaire et diplomatique, par exemple la victoire pendant la guerre de Troie à la période déjà pour eux archaïque, les tragédies qui sont au cœur de ces festivals font signe vers quelque chose de bien différent :

Il n'y a pas là répétition d'un mythe fondateur, il y a la répétition de l'impossibilité de *fondation* qui fait tout l'Occident. Tout cela nous fonde mais ne *l'est* pas, fondé. A été l'incantation, la supplication, l'objurgation d'un fondement qui ne s'est jamais accompli comme tel. [...] La Grèce n'a rien fondé. Elle a joué le fondement, et ce jeu du fondement est notre tragédie. La Grèce a fondé l'absence de fondement qui nous fonde. Et qui ne fut pas seulement sa propre absence de fondement, mais l'effondrement de ce qui était fondé : ainsi les Phéniciennes, le chœur, sont déracinées, exilées, vouées à la servitude en terre étrangère, par la Grèce (Jean-Luc Nancy 36 ; il souligne).

La tragédie grecque prend donc ici le rôle exactement contraire à celui que lui octroient les lectures superficielles : à savoir, d'être le fondement de l'Occident, le début d'une grande tradition littéraire. Il est vrai que Jean-Luc Nancy continue à assigner un rôle déterminant à la tragédie : mais ce rôle s'avère déterminant précisément en tant qu'il fait de la tragédie ce qui interrompt toute tradition, ce qui détruit tout fondement. Qu'on donne à cette interruption le nom de liberté, ou qu'on la préserve de toute nomination, est finalement peu important ; pour Jean-Luc Nancy, l'essentiel est que quelque chose ait été mis en marche. Mais à tout cela, il donne aussi un visage, ou plutôt des visages : ceux des Phéniciennes. Si les guerriers et les athlètes, les philosophes et les rois ne sont pas les héros les plus importants de la tragédie grecque, c'est que ceux ou celles qui sont traditionnellement sans parole incarnent beaucoup mieux la rupture d'avec la tradition. On lit dans le *Journal* de Jean-Luc Nancy les phrases suivantes :

Ces Phéniciennes sont l'Occident – plus que la Grèce finie, lourde du destin d'Œdipe. Ou plutôt, ce destin est celui de l'Occident, mais il lui faut un témoin, et ce sont ces Orientales déportées – que nous sommes tous. L'Occident s'est toujours pensé comme un Orient déporté et exilé : voici que les Phéniciennes l'incarnent (Jean-Luc Nancy 37).

Nous voyons bien que le philosophe hésite – est-ce ces Phéniciennes qui *sont* l'Occident, ou est-ce qu'elles sont simplement les témoins d'un Occident qui continue malgré tout à s'incarner dans celui qui est à la fois héros, roi et philosophe : Œdipe ? Peut-être que les deux arguments se rejoignent en ce que dans la tragédie même les rois (ou surtout les rois) sont réduits à des souffrances qui sont normalement réservées à des réfugiés. Une identification troublante serait donc derrière le choix de mettre sur scène des étrangers, des femmes ou des pauvres pour parler au public athénien, et à sa place.

2. Philippe Lacoue-Labarthe et Michel Deutsch, « Pièces »

Avant de revenir aux Phéniciennes dans le contexte du livre de Claire Nancy, venons-en au deuxième volet de notre triptyque, les quelques pages de Lacoue-Labarthe et Deutsch qui accompagnent leur mise en scène du drame en 1982. Ce texte s'intitule « Pièces », et ce seul mot a sa part d'éloquence : tout en se référant à l'expression « pièce de théâtre », il évoque aussi les fragments ou les ruines. Comme on pouvait s'en douter, ces pages adoptent une forme fragmentaire, et en cela renvoient aux réflexions esthétiques sur les romantiques d'Iéna et sur Blanchot que Lacoue-Labarthe et Nancy poursuivent pendant cette période. Mais c'est de la ruine de la tragédie, ou de la ruine de la maison (familiale, communautaire, nationale) que mentionnait Jean-Luc Nancy, qu'il est d'abord question.

D'ailleurs, il convient de revenir brièvement au *Journal des Phéniciennes* de ce dernier, car ce texte nous révèle quelques-uns des choix esthétiques faits par la mise en scène :

Michel et Philippe avaient conçu leur mise en scène sous le signe d'un rapport lointain à la Grèce passée, à la tragédie éteinte – aux ruines donc et au problème de leur conservation ou restauration. Il y avait donc dans le décor des colonnes entourées d'échafaudages, une statue de pleureuse et aussi, vers la fin, des sarcophages contenant les guerriers morts (Jean-Luc Nancy 8-9).

Ailleurs dans le *Journal*, cette tendance de la mise en scène de Lacoue-Labarthe et Deutsch se résume en un seul mot : « le “musée” » (Jean-Luc Nancy 34). Mais il ne s'agit pas d'un musée aux fins conservatrices, lequel s'efforcerait de maintenir le sens d'une tradition manifeste ou vivante. Tout au contraire, la tragédie nécessiterait une représentation rappelant

les musées précisément à cause de l'absence de lien direct avec le présent ; plutôt que vivante, sa tradition serait morte. En cela, Lacoue-Labarthe et Deutsch s'alignent sur les positions de George Steiner ; ils déclarent par exemple qu'« [a]ujourd'hui nous savons de manière définitive que le monde qui a vu naître la tragédie n'est plus et qu'il ne reviendra jamais, même "transposé". Notre monde, s'il nous reste un monde, est même fait de la perte irrémédiable de ce monde-là » (Lacoue-Labarthe et Deutsch 6).

Pourtant, à la différence de Steiner, pour qui cette tradition aurait survécu jusqu'au classicisme français pour mourir avec l'avènement de la modernité politique et industrielle, les deux collaborateurs situent la mort de la tragédie bien plus tôt. C'est déjà au V^e siècle av. J.-C., en Grèce, qu'elle serait morte : « Euripide : il a su que la tragédie était finie, et c'est cette lucidité qui a fait la radicalité de son tragique » (Lacoue-Labarthe et Deutsch 8). Les textes d'Euripide nous présenteraient alors une tragédie de la tragédie ou une apocalypse tragique ; et l'idée de faire Dionysos, divinité du théâtre, monter directement sur scène dans les *Bacchantes*, est abordée à peu près dans ces termes dans le livre de Claire Nancy, dont le chapitre sur les *Bacchantes* s'intitule « La catastrophe ultime »⁷.

Un même schéma semble donc réunir la temporalité du « déjà plus » que nous avons vu à l'œuvre chez Jean-Luc Nancy, et la préférence accordée à Euripide comme auteur d'une tragédie apocalyptique par Claire Nancy. Lacoue-Labarthe (et Deutsch) s'inscrivent aussi dans ce schéma, mais dans leur cas, il faut y voir encore d'autres raisons. À la vérité, la détermination hölderlinienne de la pensée de Lacoue-Labarthe a une influence majeure ici comme ailleurs. Dans « Pièces », nous lisons que « Hölderlin est assurément le premier à témoigner [que la tragédie est désormais impossible] » (Lacoue-Labarthe et Deutsch 6). Ainsi ce poète est-il non seulement, comme ses amis de jeunesse Hegel et Schelling, un penseur des tragiques grecs, mais sa pensée porte une tonalité sobre, qui véhicule non pas la nostalgie de ce qui a été perdu mais une conscience aiguë de cette perte. En effet, une lettre de Hölderlin

de la période où il s'intéresse aux tragédies de Sophocle exprime bien cette idée que la modernité se fonde sur une absence de tragédie :

[C]hez nous le tragique est ceci que nous quittons le royaume des vivants dans le silence absolu et empaquetés dans un récipient quelconque, et qu'en évitant d'être consumés par le feu, nous ne payons pas les flammes que nous n'avons pas su maîtriser⁸.

Autrement dit, en tant que modernes nous serions tragiques mais à l'exclusion du rapport au religieux et aux pratiques de culte (« être consumés par le feu ») dont naissait la vraie tragédie, grecque s'entend. Et si c'est à entendre comme une tragédie, c'est bien parce que nous avons, par le seul fait d'être des êtres humains, encore à répondre aux mêmes épreuves qu'affrontaient les Grecs. Les « flammes que nous n'avons pas su maîtriser » touchent et déterminent encore notre vie, mais sans trouver d'équivalent direct, par exemple sous la forme des flammes d'incinération que proposait les funérailles religieuses. Au lieu de cette réponse supposément adéquate aux flammes de l'expérience, nous quittons cette terre dans un simple « récipient ».

Cette pensée hölderlinienne est présente dans « Pièces » et son interprétation de la tragédie d'Euripide, à savoir que cette tragédie parle de la fin de la tragédie, c'est-à-dire à la fois la fin – le rapport à la mort – que proposaient les drames antiques, et la fin de cette tradition même, fin qui se profile déjà avec Euripide. L'intervention de Lacoue-Labarthe serait-elle donc de pousser plus loin la thèse de Steiner, et de souligner l'absence ou le retrait de la tragédie pour nous qui vivons à l'âge moderne ? Le paradoxe de vouloir porter une telle absence sur scène n'est pas étranger à sa pensée. Mais en y regardant de plus près, un certain intérêt pour la modernité s'en détache aussi. Par exemple, Lacoue-Labarthe suit Hölderlin dans la caractérisation relative des deux drames de Sophocle : *Antigone* constituerait le drame

le plus ancien, car il représente les revendications du droit divin, féminin, privé ; *Œdipe-Roi* mettrait déjà en œuvre le moderne, en tant qu'il représente une tentative de connaissance humaine, même si celle-ci échoue⁹. On peut alors se demander si l'auteur de *L'imitation des modernes* ne pourrait pas être en train de nous parler à la fois de la thèse de Steiner – *La mort de la tragédie* – et de celle d'un livre qui s'est opposé à Steiner, à savoir *La tragédie moderne* de Raymond Williams¹⁰. Autrement dit, la thèse ici serait double : non seulement la tragédie meurt, mais cette mort laisse une trace moderne, qui se trouve au cœur du concept du tragique présent pour Hölderlin comme pour d'autres théoriciens romantiques et idéalistes. Sans nostalgie de refondation, et bien sûr en voulant garder ses distances vis-à-vis du spectacle technologique dont est capable la modernité (on pense au cinéma), penser ce tragique réduit ou avorté, sans être pour autant moins moderne, est une tâche à laquelle a répondu l'œuvre de Lacoue-Labarthe.

3. Claire Nancy, *Euripide et le parti des femmes*

L'approche de Claire Nancy diffère à plusieurs titres de celles de Jean-Luc Nancy et de Lacoue-Labarthe : elle présente un récit beaucoup plus riche des mythes grecs et du traitement de ceux-ci dans *Les Phéniciennes* ; par ailleurs, elle insiste autant sur la fin de la tragédie que sur la vision positive rendue possible par la force féminine des Phéniciennes. Mais on peut commencer à déplier ses arguments en relevant une autre différence, sinon par rapport à Jean-Luc Nancy et ses remarques sur la famille, du moins par rapport à Lacoue-Labarthe. Cette différence concerne la tradition de la réception à l'intérieur de laquelle ces penseurs agissent ; or, Claire Nancy situe l'influence de cette tradition dans la « révolution romantique » qui « renversa radicalement l'évaluation des tragédies antiques en privilégiant leur portée métaphysique et en élaborant la conception moderne du tragique » (Claire Nancy

104). L'importance chez Lacoue-Labarthe des questions métaphysiques, du bien commun et de sa réalisation politique, jusqu'aux questionnements (post-)théologiques, est indéniable. Or, chez Claire Nancy, cette tradition ne fait que suivre une autre, celle à laquelle correspond le classicisme français – par exemple, *La Thébaine, ou les frères ennemis*, la première tragédie de Racine et sa version des *Phéniennes* d'Euripide. Pour Racine, le conflit à mort entre deux frères serait « le sujet le plus tragique de l'Antiquité » (Claire Nancy 103-17) parce qu'il est particulièrement susceptible de provoquer des réactions de frayeur et de pitié établies par Aristote comme déterminantes de la tragédie.

Plus nuancée en ce qui concerne les traditions de la réception, la lecture de Claire Nancy est aussi plus détaillée au niveau du contexte mythique grec des *Phéniennes*. Elle démontre la manière dont Euripide tisse les fils de deux histoires : celle des Labdacides, la maison d'Œdipe, et celle de la fondation de Thèbes. Si tous les personnages de la première généalogie sont présents dans le drame (Jocaste, Œdipe, Antigone, Polynice, Étéocle, Tirésias), au déroulement de leur drame assistent aussi des témoins étrangers, les Phéniennes. En liant de manière plus étroite ces deux histoires, Euripide intervient dans le débat sur les origines de Thèbes. Mais il nous invite aussi à repenser notre rapport au mythe, de nous éloigner de la seule pertinence du contemporain ; les Phéniennes sont là pour témoigner de la vérité de cette ville étrangère. Selon Claire Nancy, les Thébains sont « les cousins de ces jeunes barbares venues leur rendre visite et voir ce qu'il est advenu de la quasi-colonie phénicienne. [...] Le chœur fonctionne comme une hétéroscopie, une hétérotopie, une hétérophonie » (Claire Nancy 105). À la vérité, les phéniennes se trouvent à Thèbes par erreur ; leur pérégrination à Delphes a été interrompue par la guerre entre les deux frères. Mais leur présence a une raison plus profonde : ces femmes répètent le geste de leur ancêtre Cadmos, autre phénicien ayant fait le même voyage. Ayant été confronté à un dragon, Cadmos le tua, en sema les dents dans les champs, et créa ainsi la race des *spartoi* ou

des « sémés ». Ces derniers êtres féroces se firent rapidement tuer, mais ils entamèrent une tradition de violence à l'endroit même où, plus tard, la ville de Thèbes serait fondée. C'est donc d'une présence archaïque que les Phéniciennes témoignent, soulignant ainsi la provenance culturelle du chœur tragique. En outre, elles chantent soit l'histoire de Cadmos, soit une histoire alternative, cette fois au féminin, un hymne à la fertilité des champs depuis arrosés de sang, hymne chanté à Bromios, épithète de Dionysos qui signifie précisément « celui au cortège bruyant ».

Claire Nancy souligne donc l'appartenance des Phéniciennes à Dionysos, mais en précisant qu'il ne s'agit pas des mêmes caractéristiques destructrices qui sont l'objet de l'autre drame d'Euripide où l'on rencontre ce dieu : *Les Bacchantes*. Cette fois, le dieu s'associe à la fertilité, aux « pousses claires » et au « lierre » poussant dans les champs de Thèbes ; la violence de la nature ne détruit pas la raison humaine, ce sont plutôt la violence et l'ambition des hommes qui ruinent les rythmes du printemps¹¹. S'il y a de l'harmonie dans la nature, c'est aussi à l'harmonie musicale que Dionysos est associé ; et Claire Nancy nous montre que les métaphores musicales reviennent à plusieurs reprises dans les chants du chœur des femmes exilées. Ainsi peut-on lire dans le troisième chant choral :

Maître des grandes douleurs, Arès, pourquoi de sang et de mort es-tu possédé, dissonant avec les fêtes de Bromios ?

Tu ne veux pas, dans la beauté des chœurs où se couronnent les jeunes saisons, répandre ta chevelure en grappes, aux souffles de la flûte chanter la mélodie qui fait danser les grâces, mais avec les porteurs d'armes, c'est l'armée d'Argos que ton souffle entraîne contre le sang thébain,

Tu mènes la danse d'un cortège sans flûtes.¹²

Le dieu de la guerre, Arès, est ainsi critiqué pour avoir incité les deux frères à s'entretuer, mais plus profondément, pour manquer de musique : il « mèn[e] la danse d'un cortège sans flûtes » – ce qui fait penser à des personnes dansant sans musique, luttant les uns avec les autres de manière énergétique et même maniaque, mais sans s'accorder à rien, sans trouver d'accord. Selon Claire Nancy,

La métaphore est claire : pour les Phéniciennes, Thèbes succombe à son défaut de musique. De cette musique qui fit pourtant sa réputation, sa vocation originale dont l'histoire moderne indique la défaillance. Les Phéniciennes, elles, savent encore cette musique, elles en prennent la relève par leur présence éminemment lyrique, par ce que l'on peut imaginer – ce que la tradition nous a rapporté – de la splendeur de leur prestation musicale. Laquelle, à elle seule, enlevait à la pièce d'Euripide toute la raideur crispée des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Les Phéniciennes rétablissent, par leur mode de présence et par leurs chœurs, quelque chose de cette harmonie que le cortège détonnant d'Arès, et l'âpre rapacité de la Sphinx, ont tuée dans Thèbes (Claire Nancy 98).

Même à l'intérieur d'un drame tragique, il semblerait donc possible de trouver quelques éléments d'une vision positive – ici représentée par un chœur composé de femmes qui sont à la fois archaïques et familières, dionysiaques et harmonieuses. De fait, les deux chapitres du livre de Claire Nancy finissent par conclure à une sorte de positivité féminine (ce n'est pas dire « féministe »), dans un cas invoquant une danse capable d'avoir raison de la guerre civile, dans l'autre faisant de la « voix du chœur » (citée comme titre du chapitre) une voix du cœur. Même si cette lecture reste loin de celle selon laquelle, ailleurs dans le livre, l'*Orestie* d'Eschyle, avec son incorporation des Érinyes dans le système juridique athénien, serait une « tragédie optimiste » (Claire Nancy 30), la vision positive ne s'efface pas complètement pour autant ; essayons donc d'en saisir quelques aspects avec plus de précision.

La présence féminine des Phéniciennes n'est pas la seule du drame, comme on le sait. Il semble donc important de s'interroger sur les autres présences féminines pour comprendre si Eschyle établit un lien général et nécessaire entre les femmes et l'harmonie. Jocaste, à la fois mère et grand-mère des deux frères ennemis, joue un rôle important, par exemple quand elle réunit ses fils afin de les prier d'éviter un combat sanglant. Claire Nancy déclare ce geste essentiellement politique : « il ne parle pas le langage de la famille, il parle celui de la cité. C'est, au sens plein du terme, un geste politique » (Claire Nancy 108). Si c'est le cas, le contre-exemple de Jocaste complique l'utopie féminine : est-ce que l'être-femme des Phéniciennes est vraiment important, ou est-il seulement un aspect parmi d'autres ? En second lieu, la sœur des deux frères, Antigone, participe également à l'action, au drame. On songe alors à la tradition selon laquelle, dans le traitement sophocléen du cycle de tragédies thébaines, elle est conçue comme représentante d'une loi morale archaïque, familiale et féminine, en face du pouvoir civil, politique et masculin de Créon. C'est une lecture que rejette Judith Butler dans son livre *Antigone : entre la parenté et la mort*, où il est démontré qu'Antigone est tout sauf une représentante des lois de la famille, étant plutôt quelqu'un qui s'éloigne de sa sœur (Ismène), qui éprouve un désir incestueux pour son frère mort (Polynice), et qui se suicide dans la démence¹³. Être femme ne signifie pas forcément être de la famille : et c'est peut-être aussi la conclusion à tirer de la positivité de la vision des Phéniciennes chez Claire Nancy. Elles représentent bien plutôt une harmonie métaphorique, finalement ouverte à tous, hommes et femmes ; elles représentent l'appel d'une histoire qui aurait pu se dérouler autrement, indiquant la force du mythe qui vient interrompre la continuité du présent.

4. Conclusion

Il y a peu de doute que le rôle de la musique dans les festivals athéniens ou Dionysies est primordial pour Claire Nancy comme pour Lacoue-Labarthe. D'un côté, la musique est entendue comme un hymne *de*, et finalement aussi *à*, la communauté ; de l'autre, il s'agit d'une perte de la continuité ou la présence du chant. C'est la raison pour laquelle nous proposons deux titres à cette réflexion : l'hymne de la communauté est non seulement le chant dionysiaque et utopique des Phéniciennes, mais aussi bien la tragédie elle-même, ce genre qui pense depuis longtemps et peut-être toujours sa propre suite, sa propre fin. Et c'est avec cette perte que Jean-Luc Nancy reprend le débat, avec l'effondrement de toute fondation comme moment d'initiation de l'Occident, son exil, son être au monde.

Aucun hymne de la communauté n'est réellement possible, ni souhaitable (sous peine de revenir à Wagner). Cependant, ces trois penseurs font au moins une place à l'absence de la musique. En cela, ils souscrivent peut-être au mot de cette autre tragique, Sarah Kane : « Je n'ai pas la musique, Seigneur, j'aimerais tellement avoir la musique, mais tout ce que j'ai c'est les mots¹⁴. »

NOTES

¹ Voir *Nothing to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*, dir. Winkler et Froma I. Zeitlin (Princeton : Princeton University Press, 1989).

² George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londres : Faber & Faber, 1961).

³ Nous ferons référence à la tragédie, même si la distinction entre la tragédie (la forme théâtrale) et le tragique (réflexion plus large sur les mêmes thèmes) jouera aussi un rôle.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Journal des Phéniciennes* (Paris : Bourgois, 2015) ; Claire Nancy, *Euripide et le parti des femmes* (Paris : Rue d'Ulm/ENS, 2016) ; Euripide, *Les Phéniciennes*, trad. Claire Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe (Paris : Belin, 2007).

⁵ Voir néanmoins Jean-Luc Nancy, « Après la tragédie » (2003-2008), *Demande : Littérature et philosophie* (Paris : Galilée, 2015), pp. 237-52.

⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Michel Deutsch, « Pièces », in Euripide, *Les Phéniciennes*, trad. Claire Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, pp. 5-11 (10).

⁷ Claire Nancy, *Euripide ou le parti des femmes*, pp. 139-72.

⁸ Friedrich Hölderlin, cité dans *Essays and Letters*, dir. et trad. Jeremy Adler et Charlie Louth (Londres : Penguin, 2008), p. 208 (c'est nous qui traduisons).

⁹ Voir John McKeane, *Philippe Lacoue-Labarthe : (Un)timely Meditations* (Oxford : Legenda, 2015), pp. 87-108.

¹⁰ Raymond Williams, *Modern Tragedy* (1966) (Ormskirk : Broadview, 2001). Voir aussi Miriam Leonard, *Tragic Modernities* (Londres : Harvard University Press, 2015).

¹¹ Deuxième chœur, *Les Phéniciennes*, pp. 91-93.

¹² Troisième chœur, *Les Phéniciennes*, p. 103.

¹³ « Opposing Antigone to Creon as the encounter between the forces of kinship and those of state power fails to take into account the ways in which Antigone has already departed from kinship, herself the daughter of an incestuous bond, herself devoted to an impossible and death-bent incestuous love of her brother, how her actions compel others to regard her as “manly” and thus cast doubt on the way that kinship might underwrite gender » ;

Judith Butler, *Antigone's Claim : Kinship between Life and Death* (Chichester : Columbia University Press, 2000), pp. 5-6.

¹⁴ Sarah Kane, *4.48 Psychose* (Paris : L'Arche, 2001), p. 35.