

# La tragédie du roi Midas

Jean- Loup Thebaud

---

«Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre ! Bienheureux les temps dont les voies sont éclairées par la lumière des étoiles ! Pour eux tout est neuf et pourtant familier, tout signifie aventure et pourtant tout leur appartient. Le monde est vaste et cependant ils s'y trouvent à l'aise, car le feu qui brûle dans leur âme est de même nature que les étoiles».

On aura peut-être reconnu, au pathos de leur ton, la provenance de ces lignes : ce sont elles qui forment en effet l'incipit, magnifique, de la célèbre Théorie du roman de Lukacs. L'ouvrage a été mis en chantier en août 14, rédigé dans l'hiver et publié en 1916. Nous ne pouvons omettre ces indications chronologiques, encore moins en négliger la portée. Faut-il le rappeler ? C'est l'été magnifique et maléfique, celui du déclenchement de cette grande guerre qui va ébranler le monde, «les derniers jours de l'humanité» pour reprendre la formule de Karl Kraus, le début de temps dont nous ne voyons toujours pas la fin, et ce n'est pas pour rien qu'en 1939, à la veille de l'autre séisme, Martin du Gard va donner ce titre au volume des Thibault qu'il publie alors et qui connaîtra un considérable retentissement pour toute une génération.

Ce n'est sans raison, bien sûr, que Lukacs dans ce texte évoque un monde où les dieux ne se sont pas détournés des hommes où la distance qui semble tenir les étoiles en surplomb ne les soustrait pas au monde : en réalité c'est tout au contraire la continuité qui le caractérise aussi bien que son

homogénéité : c'est le même feu qui le parcourt et qui allume les astres comme il illumine les âmes, tout n'est que clarté, transparence, tout se répond en écho et tout consonne. Cette exaltation et cette élégie du plein, de l'immanence, de la totalité et de l'immédiateté, on voit bien comment elle peut résonner pour les hommes dans cet été, face à ce cauchemar, à ce déchaînement des forces de la nuit, d'une nuit qui éteint les étoiles. Benjamin dans son essai *Expérience et pauvreté* exprimera, à son tour, un sentiment voisin : «désormais c'est la table rase et les hommes sont nus : une génération se trouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable hormis les nuages, et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain».

Que reste-t-il en effet aux hommes, que reste-t-il des hommes, brusquement projetés dans les tranchées sous le regard de cette Méduse moderne ? «Le cours de l'expérience a chuté, et ce dans la génération qui fit en 14-18 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle ?». Si la nuit est devenue muette, comment ne rêveraient-ils pas de lui rendre son langage, du temps où tout était clair et le regard des astres bienveillants ? Mais au même moment, au cœur de cette nuit, dont, ils voient se lever à leurs côtés un double démoniaque, dont la voix, impossible à méconnaître, fait entrer un atroce soupçon dans ces âmes désormais privées de tout «abri transcendantal» : et si ce rêve n'était encore qu'un autre maléfice destiné à nous masquer que nous ne sommes

qu'à mi-chemin de ce voyage au bout de la nuit et à nous maintenir ainsi sous la domination des puissances barbares ? Peut-être ces images claires étaient-elles truquées, nous voilant leur imposture que la face de Méduse vient de dénoncer ? La guerre de 1914 prononce une sentence de mort sur la culture. Au double sens : elle met à mort la culture, elle en dévoile aussi la fausseté, le caractère mortifère. Nous sommes au rouet. Les canons sont agents et bourreaux de la culture.

Du coup cette crise du «sens de l'expérience, de la culture», dans le même temps deviendrait-elle son apocalypse ? Elle révélerait les mensonges, retournerait les cartes, dénuderait ses paradoxes. La barbarie libérée, «positive» dira Benjamin, découvre ce qui se cachait de ténèbres dans le jour, jusqu'à dès lors apparaître comme la possibilité d'un cataclysme purificateur et salvateur. Peut-être faut-il alors concevoir un autre homme, de nouveaux dieux. Ou bien accepter, dégrisés, le tourniquet sans fin d'une tragédie de la culture, qui telle le roi Midas, glorieux de changer tout en or découvre qu'il ne réussit qu'à pétrifier et tuer la vie ?

Reprenons. Les quelques lignes de Lukacs que nous avons citées proviennent, nous l'avons rappelé, de sa Théorie du roman. En pleine guerre, un tel ouvrage ? N'y avait-il rien de mieux à faire que de s'occuper d'esthétique ? L'invocation ou l'exclamation qu'on y a lu permettait pourtant, par contraste, de désigner la situation nouvelle, les temps nouveaux que connaissaient les hommes et qui à coup sûr ne pouvaient plus être dits heureux. En quoi ces temps de crise ont-ils un quelconque rapport avec le roman ? Il faut alors comprendre que le roman, lui-même, ne prend toute sa valeur d'analyseur existentiel et historique que si on se rend capable de le saisir précisément comme un symptôme, celui de la modernité aux multiples dévastations. Le roman comme crise de la culture et la culture comme crise permanente. Le roman est le signe que les hommes sont entrés dans l'ère de la parfaite

culpabilité, pour reprendre le langage de Fichte, du malheur ou de l'esprit étranger à lui-même dans la langue de Hegel, autre nom enfin pour désigner la culture.. Parler du roman c'était donc une sorte de nom de code pour parler du déchirement de cette ère nouvelle et de l'errance à laquelle elle condamnait les hommes. A l'horizon de cette déroute : sommes-nous condamnés à ce crépuscule, ou bien faut-il attendre une aurore ?

On pourra s'étonner de découvrir qu'une querelle littéraire pouvait servir de support ou de cristallisation à des interrogations de cette ampleur. Il faut rappeler, alors, que les découvreurs de la modernité avaient eu d'emblée le sentiment de l'évidence de ce nouage. C'est ainsi que Friedrich Schlegel, le grand théoricien du romantisme, donc de la culture moderne, ce qui est un pléonisme, a pu déclarer que trois phénomènes caractérisaient l'époque : la révolution française, la philosophie de Fichte et le Wilhelm Meister, le roman de Goethe. Mais s'il se sentait en droit de relier ainsi l'histoire, la pensée et une forme littéraire, c'est qu'il s'adossait à une profonde et singulière réflexion sur les genres littéraires. Réfléchir sur les genres littéraires n'était pas neuf bien sûr, mais ce qui était neuf c'était de coupler cet examen à une philosophie de l'histoire. Non plus seulement donc une poétique mais une philosophie, une théorie au sens plein.

C'est à Schiller qu'on devait cette révolution. Le premier il a tenté de penser l'actualité de son siècle, en la situant dans sa différence avec les Grecs, le premier il s'est engagé dans la problématique de «l'inimitable modèle des Grecs» et rendre contraignantes ces interrogations qui n'ont cessé de hanter, voire de définir, toute la culture des modernes : Qui sommes nous aujourd'hui ? Sommes nous condamnés à n'être plus grecs ? Au ratage ou au bégaiement ? Ou y-a-t-il une ressource dans notre dénuement ? Après lui Hölderlin, Hegel, les romantiques n'ont eu ce cesse de les relayer et de tenter de leur apporter une réponse.

C'est à Schiller en effet qu'on doit la thèse, qui va s'imposer comme la matrice de toute réflexion à venir sur la culture. Dans son texte *Sur la poésie naïve et sentimentale* (1796), il propose une distinction capitale entre une poésie naïve, le propre des temps anciens, et une poésie sentimentale, celle des temps modernes. Les Anciens : lire, bien sûr, les Grecs : Homère l'épopée. La différence est d'une immense portée, car d'un côté nous avons un monde de la spontanéité, de l'immédiateté, de l'unité vivante de l'homme et de la nature, de l'autre l'homme et le monde de la scission, de la réflexion et de la tentative de retrouver par l'art (la culture) la nature dont ils sont maintenant séparés. Cette belle unité de l'homme et de la nature (c'est-à-dire la transparence de soi à soi et de soi aux autres, le «pur cristal des fontaines») avant la scission de la culture, c'est bien sûr l'écho de l'En kai Pan (l'Un-Tout), unité sensible comme politique (les hommes n'ont pas même besoin d'être citoyens, leur simple vie est déjà substantielle), dont Lessing avait le premier proposé la formule comme mot d'ordre. Qui ne voit maintenant que c'est à cette source que Lukacs a puisé son incipit? Les heureux temps invoqués ne sont rien d'autre que le rappel de la naïveté schillérienne.

Reste que nous sommes aujourd'hui des fils de la culture, et non plus de la nature, et c'est le point capital comme le point d'achoppement. Nous sommes, nous les modernes, «sentimentaux», à ne pas comprendre, bien sûr, dans le sens du kitsch, mais en revanche au sens que le terme possède déjà chez un illustre prédécesseur de Schiller : Laurence Sterne, auteur d'un *Sentimental journey*, (1768) «Voyage sentimental». C'est déclarer et reconnaître par là que nous sommes devenus subjectifs.

Il n'est pas besoin d'être grand clerc pour relever ce que cette thèse doit à Rousseau, le premier Kulturkritiker, mais Schiller introduit une inflexion décisive qui place l'analyse de Rousseau dans une autre

lumière. A le dire vite : pour Rousseau la culture (l'art) ne peut s'inscrire que sous le signe du mensonge et de l'imposture, à partir du tournant schillérien, elle portera le sceau de la tragédie. Ce qui est tout différent. Avec Schiller la culture retrouve une portée, elle représente une action qui lutte et cherche à surmonter cette scission qui lui a donné naissance. Elle peut échouer, c'est sa tragédie, ses efforts répétés peuvent même renforcer son échec dans la mesure où ils accusent et sanctionnent cette distance, mais ils marquent bien une recherche, un refus de l'accommodation, de l'acceptation. Il ne s'agit plus en effet de se contenter de ce pur sentiment de soi que Rousseau éprouve sur le rivage du lac de Bienne ou des dialogues muets noués sous la voûte étoilée d'une communion des cœurs, il faut renoncer à cette nature qui ne peut plus s'offrir que défigurée comme la statue de Glaucos, et s'affranchir d'une illusion qui nous fait prendre l'«ossuaire des intériorités mortes» pour la vivante unité de la nature : voilà ce que signifie être sentimental.

Freud a envisagé des «destins» de pulsions, sur modèle sachons reconnaître des «destins» du sentimental. La tragédie, certes, forme comme un ostinato, une sorte de pulsion de mort qui nous ramène au point de départ, mais les pulsions peuvent ruser, retarder l'échec. Ces ruses, ces masques du sentimental, comme on parlera des masques de Dionysos, sont la culture même. Lorsque Lukacs réfléchissait sur le roman (ou sur son double malicieux l'essai), on le comprend bien désormais, il ne faisait rien d'autre que d'épier ce masque, blason et emblème de la culture, car comme elle, il est le poison et le remède : le démonique pharmakos (celui de Socrate l'essayiste sentimental) auquel revient l'exposition, la mise en scène du naufrage de l'épos, et dans ce deuil reconnu, de savoir découvrir et courir peut-être la seule chance pour nous d'un possible sauvetage, le précaire talisman rompant les charmes pétrifiants auxquels succombe le roi Midas.