

Catharsis

Christophe Herzog

Le théâtre espagnol du XX^e siècle accorde une place particulière à la tragédie, forme dont la mort a pourtant été diagnostiquée à maintes reprises par les théoriciens au cours de ce même siècle. C'était sans compter la prise de conscience (peut-être favorisée par des événements socio-politiques aussi importants que la perte des dernières colonies en 1898 et la dictature franquiste) d'auteurs comme Miguel de Unamuno (qui publie *Le sentiment tragique de la vie* en 1913), Ramón del Valle-Inclán (dont le premier «esperpento», forme espagnole de ce qui plus tard deviendra le théâtre de l'absurde, appelé *Luces de Bohemia* et écrit en 1924, dénonce, par la voix d'un de ses personnages, l'impossibilité d'apparition d'une véritable forme tragique en Espagne), Federico García Lorca, Antonio Buero Vallejo et Alfonso Sastre, tous trois convaincus de la nécessité historique dont relève l'édification d'un théâtre d'essence tragique, seul capable à leurs yeux d'interroger leur époque afin qu'elle devienne *épojé*, c'est-à-dire d'exprimer ses contradictions internes dans une forme globale pour leur conférer un statut *in-temporel* et, ainsi, les faire entrer *dans* le temps.

Ce passage dans le temps s'effectue par la *catharsis*. Le terme est tiré du vocabulaire aristotélicien et apparaît de manière métaphorique et donc ambiguë dans la *Poétique*, où il nous est dit que la tragédie a comme finalité la purgation d'émotions comme la peur et la pitié et

cela, en les provoquant chez le spectateur. L'obscurité de la métaphore aristotélicienne a donné lieu à des siècles de tentatives d'éclairage de la notion de *catharsis* et l'a donc véritablement *dé-finie*. Et c'est ce mot-métaphore, un par son signe mais multiple par ses significations, qui, à son tour, *dé-finie* la tragédie, si l'on admet que les choses se définissent par leur finalité.

On peut d'ailleurs observer le même processus sous-jacent à l'émergence de la tragédie comme forme ou métaforme et à la réalisation de la catharsis en son sein, réalisation dont dépend l'existence même de la tragédie, puisque toute forme ne se manifeste et n'existe qu'en tant que sentiment. Essayons donc maintenant d'appréhender ce processus et pour cela, confrontons deux descriptions de processus provenant de domaines que notre esprit tend à séparer.

Selon Nietzsche, «l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque* [...] qui marchent de front, mais la plupart du temps en conflit ouvert, jusqu'à ce qu'enfin, par un geste métaphysique miraculeux de la "volonté" hellénique, ces deux impulsions apparaissent accouplées l'une à l'autre et, dans cet accouplement, en viennent à engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique» [1]. À cette description lyrique d'un processus, confrontons-en une autre, scientifique celle-là: selon la physique quantique, lorsqu'une particule de matière rencontre son antiparticule, c'est-à-dire une particule possédant la même masse sauf que ses charges sont de signe opposé, les deux s'annihilent instantanément et se transforment en lumière ou dans une particule similaire au photon («particule» de lumière). Au long de cet article, nous nous efforcerons à notre tour de provoquer des collisions entre ces deux types de discours — philosophico-lyrique chez Nietzsche et scientifique dans le cas de la mécanique quantique — afin que transparaisse le processus qui les sous-tend et qui constitue notre

objet.

Le théâtre peut devenir un champ d'application possible des notions développées par la physique quantique, pour autant que notre étude prenne en compte le rôle du ou des spectateurs pendant la représentation, par analogie avec l'importance que le formalisme de la physique quantique concède au rôle de l'observateur et de l'observation dans la création de la réalité.

De la description ci-dessus, on peut conclure de façon générale que l'existence de la lumière dépend de la coexistence de la matière et de l'antimatière. Or, le *théâtre* en tant que phénomène nécessite la coexistence de ce que conventionnellement nous appelons la réalité et la fiction. Pourtant, le théâtre et la lumière constituent aussi «autre chose», une réalité au-delà des oppositions binaires qui les soutiennent. Le théâtre n'est ni réalité, ni fiction, mais bien les deux en même temps, simultanément et contemporainement: un «moment» impossible à décrire à l'aide d'un seul mot, mais qui peut être exprimé par un processus linguistique téléologique. Il est en cela pareil à ce moment quantique de l'être et du non-être en même temps, à ce *point* où la Matière (matière et anti-matière) se transforme en lumière, mais où il nous est impossible de décrire ce qui se passe en termes de particules ou d'ondes. En se basant sur des mathématiques qui ne décrivent plus le monde en termes d'ondes ou de particules, la mal nommée mécanique quantique postule que seules les observations du monde peuvent être décrites en ces termes. Elle reconnaît ainsi qu'en tant qu'observateurs nous créons des distinctions entre des phénomènes qui objectivement sont, selon toute vraisemblance, intimement liés, si ce n'est confondus. En d'autres mots: qu'à partir d'une vérité nous créons deux réalités apparemment différentes et opposées. La (méta)-physique quantique peut donc nous servir de modèle de processus analogique afin d'étudier la *catharsis* depuis la perspective

du public.

Les moments cathartiques de la forme tragique

Le surgissement de la tragédie attique est un événement apparemment condamné à l'unicité pour ce qui est de chaque aire linguistique et culturelle européenne. L'Angleterre ne revivra probablement jamais une période élisabéthaine, ni l'Espagne son siècle d'or; la France reste à bien des égards crochée à son XVII^e siècle «solaire» et l'Allemagne ne s'est pas encore remise, pas plus que le reste de l'Europe d'ailleurs, de la transition entre classicisme et romantisme. Ces époques ont marqué le subconscient de l'européen, quelle que soit sa provenance, parce qu'elles donnèrent naissance à des formes d'expression capables d'englober la totalité de l'expérience humaine à ce moment précis, des formes par lesquelles l'accouplement du dionysiaque et de l'apollinien, de la matière et de l'anti-matière ou encore de la réalité avec son miroir fictif, se produisait. Ces époques se caractérisent par un fort impact social du théâtre. Les théâtres élisabéthains, jacobins et ceux du siècle d'or espagnol étaient remplis de gens provenant de toutes les classes sociales. Cette hétérogénéité sociale était compensée par une certaine homogénéité idéologique et culturelle qui se traduisait par un système de valeurs partagé par tous. Le public qui assistait à une représentation de Shakespeare ou de Calderón, et la société à laquelle il appartenait, formaient un objet naturel fractal [2], ce qui avait pour conséquence que la fiction de la pièce, à travers ce même public, trouvait sa validation dans la réalité sociale. Chaque spectateur pouvait être assimilé à une particule qui, sortant du théâtre après avoir rencontré son anti-particule, s'était métamorphosée en photon et était ainsi devenue le *lieu* où réalité et fiction coexistent, apportant la lumière ainsi créée à son environnement social.

L'étude du théâtre espagnol au XX^e siècle permet d'apporter

au débat concernant le destin de la forme artistique la plus propre à l'identité européenne des éléments dont ne disposait pas George Steiner lorsqu'il publia *La mort de la tragédie* en 1961. Et cela, principalement grâce à trois auteurs qui eurent le courage d'écrire un théâtre foncièrement tragique, alors même que la comédie bourgeoise battait des records d'audience populaire et que le théâtre expérimental d'avant-garde délectait les minorités intellectuelles en leur permettant de faire preuve d'une certaine complaisance masochiste face aux représentations dé-formées de leur monde que leur proposait l'«esperpento».

Commençons par le cas de Federico García Lorca: son théâtre tragique constitue une réfutation concrète de l'idée steinerienne selon laquelle il est impossible d'écrire et de représenter des tragédies dans un monde régi par des mythologies foncièrement non tragiques comme le sont la théorie marxiste-rationnaliste, la «mythologie» chrétienne et la non-mythologie postmoderne. Or, Lorca réussit à contextualiser chacune de ses œuvres sur un fond mythologique propre. Dans ses tragédies rurales, cet arrière-plan mythologique est celui de l'Andalousie en tant que terre hôte de forces cosmiques et telluriques mais surtout sociales, aux conséquences dévastatrices pour l'individu qui ose s'y opposer. Nous allons nous intéresser plus particulièrement à son œuvre la plus expérimentale, *El público* (1930), que lui-même jugea «irreprésentable» et dans laquelle il tisse un réseau de références intertextuelles avec la tragédie shakespearienne *Roméo et Juliette*, utilisée comme trame tragique et référent mythologique connu et partagé par le public, dont il fait le véritable *objet* de la pièce.

Catharsis et public

Il s'agit d'une œuvre extrêmement originale et intéressante qui met en scène l'autre versant de la représentation théâtrale, celui que

configurent les mouvements de la conscience des spectateurs. L'œuvre aspire à une véritable formulation de ce qui serait l'inconscient *de* et *pendant* la représentation théâtrale. Elle théâtralise le fait que chaque représentation comporte le risque de l'échec, la rupture et donc, de la violence. Une représentation nécessite la présence d'un être qui «joue» et d'un autre qui observe et est donc une situation quantique chargée d'incertitude (à ce sujet, il convient de signaler qu'elle est en quelque sorte contemporaine de la formulation du principe d'incertitude par Heisenberg). Le public qui assisterait à une représentation de l'œuvre (mise en scène pour la première fois en 1987 (!) à Madrid) ne contemplerait pas une action mais bien plutôt une *non-action* dramatique, l'objectif étant la désorientation du spectateur. Inversion totale de la configuration spatiale conventionnelle du théâtre, puisque le lieu de l'action est passé à la conscience du spectateur, alors même que la *non-action* conquiert la scène.

L'œuvre, dont nous ne disposons que d'une version inachevée, se compose de cinq «tableaux»: le choix du terme, aux dépens de celui d'«actes» traduit le caractère statique du temps dramatique (qui naît de la collision dans la conscience du spectateur du temps de la mise en scène et de celui de la diégèse ou narration) dans cette pièce. Les tableaux se succèdent sans être reliés par une quelconque action. Au contraire, le spectateur se voit confronté à des pseudo-dialogues formés de séries arbitraires de mots qui se juxtaposent, formant des couches métaphoriques — de la même façon que les acteurs-personnages changent de déguisement à chaque scène —, et qui, au lieu de se développer horizontalement, téléologiquement, vers un résultat différent et transcendant (la lumière) de chacun des deux objets (matière et anti-matière) postulés antonymes par chacun des deux locuteurs, reviennent à l'énoncé initial:

HOMME 1°. – Roméo peut être un oiseau et Juliette peut être une pierre. Roméo peut être un grain de sable et Juliette peut être une carte.

METTEUR EN SCÈNE. – Mais jamais ils ne cesseront d'être Roméo et Juliette.

Dialogue qui peut aussi être interprété inversement comme la création métaphorique spontanée, à partir de la lumière, d'une particule et de son antiparticule retournant ensuite à leur état lumineux antérieur [3]. Voyons maintenant un autre de ces dialogues, exemple de mise en scène purement linguistique, verbale, d'une action et même, dans ce cas précis, de la violence:

FIGURE DE GRELOTS. – Et si je me transformais en nuage?

FIGURE DE PAMPRES. – Je me transformerais en œil.

FIGURE DE GRELOTS. – Et si je me transformais en caca?

FIGURE DE PAMPRES. – Je me transformerais en mouche.

FIGURE DE GRELOTS. – Et si je me transformais en chevelure?

FIGURE DE PAMPRES. – Je me transformerais en baiser.

FIGURE DE GRELOTS. – Et si je me transformais en poitrine?

FIGURE DE PAMPRES. – Je me transformerais en drap blanc.

FIGURE DE GRELOTS. – Et si je me transformais en poisson-lune?

FIGURE DE PAMPRES. – Je me transformerais en couteau. Si tu te transformais en poisson-lune, je t'ouvrerais avec un couteau, parce que je suis un homme, parce que je ne suis rien de plus que ça, un homme, plus homme qu'Adam et je veux que tu sois encore plus homme que moi.

À travers de telles séries d'actes du discours que l'on pourrait qualifier d'illocutoires ou pseudo-performatifs (parce que ce qui est dit

ne se produit pas sur scène mais est dit pour que le public le recrée sur une autre scène, celle de son imagination ou de sa conscience), nous assistons à un véritable spectacle verbal où s'il est fait allusion à des actions tragiques, c'est seulement à travers le médium, l'interface du langage: ce qui se produit sur scène n'étant qu'une danse sur le vide ou la mort dans un décor de ruine romaine. Cette danse est celle de l'amour homosexuel contraint à se construire un espace, une utopie (dans le sens étymologique de non-lieu), hors de l'espace d'accouplement et d'annihilation mutuelle lumineuse des contraires qu'est le temps et cela, afin de pouvoir se réaliser.

Dans l'œuvre, la relation homosexuelle est à la fois métaphore et métonymie de la relation entre acteurs et spectateurs si ces derniers ne remplissent pas leur rôle diégétique, c'est-à-dire s'ils ne reconstruisent pas l'action, le drame intérieur (le «théâtre sous le sable»), à partir des éléments qui leur sont donnés de contempler sur scène. La reconstitution de la diegèse ou narration qui se cache derrière les non-événements scéniques incombe au spectateur: il permet ainsi la genèse du temps dramatique en tant que rencontre lumineuse, collision des temps matériels de la narration (diégétique) et de la représentation (scénique). Si cela n'est pas le cas, l'on assiste à ce qu'il conviendrait d'appeler la *textualisation* du phénomène dramatique, c'est-à-dire la transformation du spectacle en tant que «processus signifiant dont le texte est communiqué dans l'espace et dans le temps» en un texte hors espace-temps: le public ne fait que «lire» la pièce à laquelle il assiste à la manière d'un texte écrit considéré comme entité participant d'une temporalité différente à la sienne et, par conséquent, ne s'identifie pas de manière responsable aux événements qui ont lieu sur scène. C'est, selon Alfonso Sastre, le symptôme d'une «société malade qui tolère la vision déformée de ses malformations: le problème affecte tant les minorités intellectuelles — parce qu'elles se complaisent

masochistement à reconnaître l'absurde — que les autres (le public de la comédie bourgeoise) qui ne se reconnaissent pas et rient d'eux-mêmes en croyant rire d'autres personnes». Tant dans le cas de la textualisation du théâtre que dans celui de la relation homosexuelle telle que la pièce nous la représente, il ne s'établit pas de relation dynamique entre sujet et objet qui puisse déboucher sur le sujet-objet de *l'épôjé*: la scène citée ci-dessus se caractérise par sa surenchère verbale et nous incite à percevoir la relation homosexuelle en tant que vouée à une lutte pour le pouvoir et condamnée à ce que Jean Baudrillard dénonce comme l'«échange impossible» [4]. Le spectateur du théâtre devient physicien des particules et observe à travers les deux FIGURES protagonistes deux particules de matière auxquelles la transubstantiation en lumière est niée et qui aspirent donc à se détruire mutuellement.

Ce qui rend la pièce encore plus intéressante, c'est qu'elle transpose ce même problème à un autre niveau, celui de la relation public-représentation et acquiert ainsi une dimension fractale. L'œuvre vise une remise en question complète de la conception que les spectateurs peuvent avoir de leur rôle pendant la représentation. Elle commence par le dialogue suivant:

DOMESTIQUE. — Monsieur.

METTEUR EN SCÈNE. — Quoi?

DOMESTIQUE. — Le public est là.

METTEUR EN SCÈNE. — Qu'il entre en scène.

(Quatre CHEVAUX BLANCS font leur apparition)

Loin d'être de simples gadgets surréalistes, les quatre chevaux blancs (une des raisons qui ont fait dire à Lorca que sa pièce était

irreprésentable) symbolisent l'impossibilité d'une apparition du public au sens propre en tant qu'acteur dans le processus de la pièce. L'implication du public ne peut se faire qu'au sens figuré, à travers une métaphore qui, tout en marquant le spectaculaire, souligne l'absence d'un public-acteur.

L'œuvre, bien que glosant sur la fonction du théâtre et le rôle du public pendant la représentation ne permet jamais à ce dernier de contempler le déroulement de l'action, celle-ci n'étant pas représentée sur scène, mais transmise à travers le filtre de la parole. Ce que l'auteur veut, c'est donc imposer au public une totale impuissance devant les faits auxquels les divers personnages qui se succèdent sur scène font allusion, ce qui — et Lorca en était conscient — comporte le risque que le public se révolte et interrompe la représentation. C'est donc de la bouche des ÉTUDIANTS et des DAMES, autres représentations métaphoriques de certains types de public sur scène, que les spectateurs apprennent qu'une partie du public auquel le METTEUR EN SCÈNE faisait allusion s'est rebellée, s'étant rendue compte que JULIETTE était jouée par un adolescent de quinze ans. Attitude que les ÉTUDIANTS dénoncent car elle rompt avec la convention théâtrale. Pour l'ÉTUDIANT 2°, «le public doit se laisser bercer par la parole et ne doit pas voir les moutons qui bêlent et les nuages qui voguent dans le ciel à travers la colonne.» Et ses compagnons d'ajouter:

ÉTUDIANT 4°. – L'attitude du public a été détestable.

ÉTUDIANT 1°. – Détestable. Un spectateur ne doit jamais prendre part au drame. Quand les gens vont à l'aquarium, ils n'assassinent pas les serpents de mer ni les rats d'eau, ni les poissons couverts par la lèpre, mais ils laissent leurs yeux glisser sur les vitres et apprennent.

ÉTUDIANT 4°. – Roméo était un homme de trente ans et Juliette un garçon de quinze. La dénonciation du public fut efficace.

L'œuvre confronte son public «réel» à un cas limite de représentation où le public «fictif» transgresse son rôle de non-acteur et, devenant acteur, tue le «poisson-lune» qu'est la représentation. En d'autres termes, la convention théâtrale n'est plus une «donnée» transcendante: la transcendance du public par rapport à la pièce n'est pas immanente à cette dernière, mais dépend du degré de prise de conscience de chaque spectateur durant la représentation.

En se basant sur la fracture entre public et interprètes, l'œuvre met en scène des processus linguistiques immanents au langage même, mais nie toute possibilité d'émergence d'une quelconque téléologie vers la transcendance de l'action. Elle s'achève d'ailleurs par les mêmes paroles du METTEUR EN SCÈNE, invitant le public à entrer en scène, que celles qu'il avait prononcées au début, se proposant ainsi la réalisation du «théâtre sous le sable», métaphore du théâtre d'avant-garde briseur de toute convention théâtrale, et l'abolition du «théâtre à l'air libre» conventionnel. Plus que de tragédie il conviendrait de parler ici de déconstruction de la tragédie, parce que l'auteur se refuse à contenir l'explosion dionysiaque dans les limites d'un ordre apollinien serein. En faisant ainsi, il met en scène l'échec inévitable d'un tel théâtre et son incapacité à permettre la thérapie cathartique. C'est peut-être là que réside le caractère tragique de cette pièce: dans son incapacité congénitale à se transformer en tragédie à travers la catharsis; dans son incapacité à devenir, à se constituer en tant que forme.

Dans ce sens, la pièce est symptomatique d'une époque qui est encore la nôtre et de son incapacité ou manque de volonté pour formuler ses problèmes, questions et contradictions, afin de les intégrer dans un discours artistique et, ainsi, les sublimer. Refus d'exister d'un type de société marqué par le relativisme des significations et des hiérarchies, encouragé par une certaine frange de

la pensée déconstructiviste, dont la non-finalité est dénoncée de façon patente par une œuvre comme *El público*.

Or la tragédie a une finalité: le sentiment tragique de la vie, l'espérance. La tragédie veut nous faire sentir le temps, cette force vitale qui, paradoxalement, nous conduit à la mort. Une œuvre cathartique serait celle qui réussirait à donner au temps en tant qu'entité articulant les multiples dimensions de l'espace, une dimension ontologique propre, dimension qui ne peut se manifester cependant que sous la forme d'un sentiment. Si l'on considère le théâtre comme un espace quantique de possibilités sur lequel le temps agit, on comprend mieux pourquoi la tragédie en est la manifestation la plus idoine, la plus élevée: parce que son protagoniste est toujours le temps et non pas le héros tragique. Celui-ci n'est qu'un signifiant du temps, véritable signifié de la tragédie. Le héros tragique ne peut servir de base à une définition de la tragédie en tant que genre, car il n'est là que pour signifier un processus. Sinon, pourquoi Shakespeare, par exemple, ferait-il tuer Hamlet, personnage qu'il s'est donné tant de mal à construire jusque-là?

Voyons maintenant comment deux œuvres de dramaturges dont la personnalité s'oppose par bien des aspects, mais qui s'accordent sur l'absolue nécessité de l'existence d'un théâtre tragique dans le contexte de l'Espagne d'après-guerre (civile), montrent la finalité temporelle de la tragédie.

Dans *El concierto de San Ovidio* (*Le concert de Saint Ovide*), écrit par Antonio Buero Vallejo en 1962, cette finalité temporelle est exprimée symboliquement par la présence de l'art du temps par excellence, la musique, présente tant au niveau diégétique, dans l'argument, qu'en tant qu'élément acoustique fondamental lors de la représentation. C'est ainsi qu'une des scènes capitales pour le déroulement de l'action est un concert. De plus, l'œuvre se termine par un monologue, sur

fond d'adagio de Corelli, de VALENTIN HAÛY s'adressant indirectement au public: «Je suis vieux maintenant. Lorsque personne ne me voit, comme maintenant, je me plais à imaginer parfois si ce ne serait pas... la musique... la seule réponse possible à certaines questions... (*Il lève la tête pour écouter l'adagio.*)»

Dans ce final où acteur et spectateurs sont réunis dans l'écoute, la musique acquiert des connotations symboliques qui, rétrospectivement, peuvent être attribuées à la pièce entière. Si l'on se fie à la conception du réalisme symbolique développée par Buero Vallejo — toute réalité est symbolique, toute véritable création est à la fois symbolique et réelle —, on peut supposer que la musique, dans *Le concert de Saint Ovide*, représente l'espérance, notion centrale de la poétique tragique de Buero et Alfonso Sastre, dont nous allons étudier la relation avec la catharsis.

Catharsis et espérance

Pour Buero, la relation entre la catharsis et ce qui constitue le noyau de la tragédie en tant que forme ouverte, c'est-à-dire l'espérance, se base sur une approche fonctionnelle du théâtre, c'est-à-dire sur une considération prioritaire de l'effet que celui-ci provoque chez le spectateur. La tragédie en tant que genre se caractériserait par la formulation la plus encline à l'espoir possible d'une problématique sans solutions concluantes, qui est celle de la condition humaine. En effet, la limitation intrinsèque à l'être humain permet que deux vérités partielles puissent s'opposer et lutter entre elles. Et c'est là la grande trouvaille du génie hellénique, relevée, entre autres commentateurs célèbres, par Hegel, que d'ériger l'édifice tragique sur de telles oppositions. Pour sa part, Sastre croit que la tragédie signifie un dépassement dialectique du pessimisme existentiel et de l'optimisme socio-historique et propose l'espérance comme détermination

fondamentale du tragique.

La tragédie serait donc un colosse qui s'élève en s'appuyant sur le processus de déconstruction des oppositions binaires, une lumière naissant d'un choc perpétuel de matière et antimatière, une forme qui, en réalité, est *mé*ta-forme, parce que toujours en formation. L'espérance (en tant que résultante de la lutte entre doute et foi), la catharsis et la tragédie constituent, dans chaque cas, le troisième élément (le tiers inclus *et* non-inclus à la fois) du processus archétypique qui nous intéresse. La catharsis naît de l'*intrication* (néologisme prétendant signifier qu'il ne s'agit pas seulement d'une interaction binaire, ni d'un simple phénomène d'intrication quantique, mais bien souligner le fait que celle-là intervient dans un cadre qui l'entoure et qui est le spectateur en tant que corps et conscience) d'émotions comme la terreur et la pitié; l'espérance est le résultat de la lutte entre doute et foi. Toutes deux se rejoignent dans le lieu, le *topos*, du véritable destinataire de l'œuvre qu'est le spectateur, même si elles peuvent y être transférées métaphoriquement à partir d'un des protagonistes.

Le «héros tragique» dans *Le concert de Saint Ovide* est un aveugle, David, qui désire octroyer un statut aux aveugles dans la société française de fin du XVIII^e, ce qui n'est possible qu'à travers la pratique de la musique et, plus particulièrement, la constitution d'un orchestre formé par lui et ses compagnons d'infortune. La musique représente pour lui, tant un «obscur objet du désir» que le symbole de l'espoir. Voici un passage où, selon les indications de l'auteur, la musique doit s'entendre après que David a réussi à convaincre ses compagnons de l'accompagner dans sa tentative de former un orchestre:

DAVID. – Donato, ils ont dit oui! Un oui tout petit, gêné, mais ils l'ont dit. Nous y arriverons!

(On commence à entendre l'allegro du Concerto grosso en sol mineur de

Corelli. Lente obscurité.)

Les paroles de David et l'usage qu'il fait d'un futur porteur d'espoir constituent l'acte de discours à vocation performative qui met en marche l'horloge de la pièce, la dense temporalité qui la définit. Il s'agit ici d'une caractéristique fondamentale du genre tragique — le temps tragique naissant d'une parole, une promesse ou un serment de vengeance, qui, une fois prononcés, doivent nécessairement devenir action — que Harald Weinrich a relevé et nommé langage imputatif [5]. Il s'agit selon lui d'un véritable langage dans le langage formé par les codes permettant un certain nombre d'actions verbales. Le langage imputatif sera donc l'ensemble de toutes ces actions admises par le code de la langue ou par un de ces sous-codes, caractérisé par les contraintes qu'il exerce sur la matière linguistique afin qu'elle devienne action, comme le code de l'honneur dans la tragédie classique, par exemple.

C'est ainsi que dans *El Público*, l'injonction du METTEUR EN SCÈNE au public se concrétise en une révolution du public fictif. Dans *Le concert de Saint Ovide*, VALINDIN — un impresario ambitieux qui compte utiliser l'orchestre d'aveugles pour le tourner en dérision lors de foires foraines et ainsi prospérer — agit en tant que frein temporel, s'opposant à ce que le temps, défini comme la distance entre parole et action, passe. Ce faisant, il s'oppose aussi aux désirs du spectateur qui avait trouvé en DAVID un lieu où projeter les siens. L'œuvre peut donc se développer sur les bases d'une opposition entre l'identification «romantique» à DAVID et la distanciation «brechtienne» de VALINDIN, opposition qui sera déconstruite dans une scène devant se dérouler dans l'obscurité la plus totale.

Dans cette scène, tout est son. DAVID se retrouve ainsi dans une configuration dans laquelle il peut prendre le dessus sur VALINDIN et en

profite pour le tuer à coups de bâton, ce que le spectateur entend mais ne voit pas. Le crime et les circonstances dans lesquelles nous y avons assisté nous obligent à une prise de conscience de notre position de spectateur par rapport à l'action, puisqu'au cours de cette scène, non seulement nous avons été plongés dans la réalité générale des aveugles, l'obscurité, mais aussi, contemporanément, dans celle de VALINDIN, c'est-à-dire d'un voyant à qui l'on nie le droit d'exercer cette faculté. Dans l'«obscurité ardente» [6], même les schémas émotionnels qui soutenaient la pièce jusqu'ici sont déconstruits: c'est DAVID qui fait peur et VALINDIN qui provoque une certaine pitié ou compassion. Dans l'obscurité, au cœur des ténèbres, il devient impossible pour le spectateur de voir ni de distinguer l'objet de sa peur et de sa compassion. Et pourtant, n'est-ce pas à ce moment-là que l'on ressent ces émotions avec le plus d'intensité? Se peut-il que nous soyons devenus à la fois le sujet et l'objet de ces émotions? Que l'on arrive, par conséquent, même plus à les séparer clairement, en proie à une contradiction interne terrible, plongé dans une ambiguïté fondamentale à laquelle le langage — Apollon — aurait dû, pense-t-on, nous arracher? Or, la tragédie a justement pour finalité de nous immerger dans le dionysiaque suite à un processus de déconstruction des structures apolliniennes du langage, ce dernier semblant fatalement condamné à acquérir un caractère imputatif en niant sa fonction référentielle première. Et la peur et la pitié se révèlent être les émotions tragiques par excellence, parce qu'elles sont interdépendantes — toutes deux reposent sur la perception d'une certaine affinité entre sujet et objet de l'émotion, notre pitié ou compassion pour la souffrance d'autres êtres dépendant en partie de notre capacité à nous imaginer face aux mêmes souffrances et, ainsi, en avoir peur — et recèlent ainsi tout le potentiel nécessaire à la neutralisation de l'opposition linguistique sujet-objet, inexistante hors du domaine de la mise en discours du

monde (qui à son tour n'existe pas en tant que monde s'il n'est pas préalablement mis en discours suivant une certaine syntaxe).

Le passage d'une perception principalement visuelle des événements scéniques à une perception uniquement orale ne constitue pas une simple trouvaille esthétique, mais suppose que nous accédons à une autre couche du temps. Si, jusqu'à maintenant, le fait de voir nous garantissait un statut supérieur d'instance transcendante par rapport à l'action et, surtout, envers les protagonistes aveugles, le fait d'être maintenant la cible d'événements sonores plus ou moins ordonnés selon qu'il s'agit de musique ou de bruits, nous dévoile une autre réalité, dans laquelle la barrière entre la salle et la scène n'existe pas, tout simplement parce que les sons l'ignorent. La vue en tant que sens cartésien par excellence, correspond à l'apollinien. Elle reste liée à l'espace de par les multiples séparations et frontières qu'elle crée. L'ouïe par contre, unit et correspondrait donc plutôt au dionysiaque: lorsque la pièce se termine, tant le personnage-acteur VALENTIN HAÛY que nous, les spectateurs, écoutons la musique. Cette dernière révèle une continuité latente derrière une discontinuité apparente. Elle représente la lumière créée par la collision dématérialisante de la particule DAVID et de son antiparticule VALINDIN. Elle est synonyme d'espérance, parce que — comme la tragédie, mais de manière plus abstraite et concrète à la fois — elle se fonde sur une contradiction interne (qui peut être dynamique dans le cas du contrepoint, ou statique, dans le cas de l'opposition son-silence) et existe même grâce à elle. Elle affirme ainsi l'existence d'un espace ou plutôt, d'un *lieu* d'intégration des contraires qui est le temps. C'est probablement la forme artistique la plus apte à donner au temps une dimension ontologique sous la forme d'un sentiment.

À travers l'usage que Buero Vallejo fait de la musique dans cette pièce, le drame retrouve son «Idée», car selon Nietzsche, «la

musique est proprement l'Idée du monde, le drame un simple reflet de cette Idée» [7]. Dans notre cas, il faut chercher l'idée de la pièce dans son titre et, plus particulièrement dans le mot *concert*, une des notions fondamentales qui justifient la tragédie en tant que genre et qui montrent le conflit perpétuel entre liberté et nécessité, à savoir: la tension ou le *concert* entre l'homme et la nature, entre individu et collectivité, entre être humain et être humain; la tension de l'homme avec lui-même pour se réaliser et le *concert* une fois réalisé; la tension ou le *concert*, finalement, de l'homme avec l'Absolu.

Il est probable en effet, que lorsque résonne l'adagio de Corelli à la fin de la représentation, le spectateur, matière traversée par la lumière, ressent maintenant l'intensité du dionysiaque dans son propre corps. Il est, plus individu que jamais, point de convergence des ondes de l'univers. Le processus de l'œuvre l'a constitué en universel singulier, en photon (particule partageant certaines caractéristiques avec les ondes).

On peut d'ailleurs interpréter la scène du crime comme un retour du drame au dionysiaque duquel il avait surgi, alors que l'apollinien se transfère au spectateur qui, au cours du processus esthétique qui forme la fin de la pièce, se constitue comme forme apollinienne remplie d'énergie dionysiaque, se justifiant ainsi en tant que phénomène esthétique. Tout cela alors que, simultanément, le rythme des événements représentés s'accélère irrémédiablement, une fois VALINDIN assassiné. L'accélération temporelle se traduit aussi et se communique au spectateur par une utilisation de plus en plus chaotique de l'espace dramatique: différents lieux, avec les événements qui leur sont concomitants, se succèdent et se superposent sur scène — la division de la scène en premier et arrière-plan(s) le permettant. L'intercalation des scènes dévie l'attention que le public prête aux personnages mêmes, aux corpuscules, vers les relations interactives

et intersubjectives (les ondes et interférences) qu'ils entretiennent, tout en se situant en des endroits différents, fomentant ainsi une conscience du *moment* chez le spectateur. Celui-ci perçoit, à travers la superposition des scènes, l'existence d'un lien ou une onde qui unit les différents personnages au-delà de l'espace. Le temps se forme dans le spectateur en tant que point de convergence et collision, contrepoint de diverses temporalités. En lui, donc, le temps devient ce qu'il est, devient présent.

Alors que le drame coïncide avec son idée, la tragédie retourne à son origine — entendue comme présent sous-jacent, non comme paradis perdu: le chœur. Pour Buero, le chœur est un personnage dramatique, dont la fonction est prévue dans le texte. Dans les tragédies contemporaines le chœur est substitué par certains personnages qui représentent d'une certaine manière le collectif et qui interviennent dans l'action ou la commentent depuis leur point de vue particulier. La forme a changé mais la fonction subsiste. On peut en dire de même à propos de la musique.

Ces considérations doivent maintenant nous permettre de jeter un regard nouveau sur *El público* de García Lorca. Car, en effet, il s'agit d'une œuvre dans laquelle tout, absolument tout est chœur, un chœur composé d'acteurs-personnages qui sont aussi spectateurs et qui commentent, jugent ou évoquent une action absente. Il ne s'agit donc pas d'une tragédie centrée sur une figure héroïque, mais sur le public en tant que figure et *persona* ("masque", "rôle" en grec ancien) centrale du drame, dont les multiples incarnations défilent et se succèdent sous nos yeux. Il s'agit d'une tentation prométhéenne de la part de l'auteur d'arrêter le temps, de considérer le présent comme point de départ et finalité à la fois et non comme point qu'il s'agit de traverser. Ce que cherche García Lorca, c'est à élaborer un langage complètement métathéâtral, qui manifeste la prise de conscience

totale par la représentation d'elle-même, le but étant qu'un moment puisse durer toute la nuit (comme le dit JULIETTE) et la conséquence: que la représentation à laquelle les acteurs-personnages font allusion ne commence jamais.

Catharsis et métathéâtre

Il se pose donc à ce moment de la réflexion, la question, cruciale aujourd'hui, de la possible coexistence de la tragédie — la forme originelle du théâtre et de la conscience occidentale — et du métathéâtre — forme dont l'adoption par un nombre croissant de dramaturges compense, selon certains critiques, l'absence notoire de tragédie européenne au XX^e siècle — au sein de la même œuvre.

Cette coïncidence ne constitue pourtant pas une innovation majeure en soi: nombreuses sont les scènes de *théâtre dans le théâtre* dans les tragédies de Shakespeare et Calderón, par exemple. Il nous faut toutefois distinguer entre l'usage à la mode du *théâtre dans le théâtre*, qui remonte à *Hamlet* et au *Grand théâtre de la vie* de Calderón de la Barca (un des seuls exemples où le phénomène ne se limite pas à une ou deux scènes ponctuelles mais se mue en véritable thématique centrale de la pièce), et le *métathéâtre* proprement dit. Cela est possible, si l'on aborde la question du point de vue du discours et de la modalité. Pavis définit le *théâtre dans le théâtre* comme suit: «type de pièce ou de représentation qui a pour sujet la représentation d'une pièce de théâtre: le public externe assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à une représentation». Le concept de métathéâtre en revanche, ne peut être défini séparément de la représentation d'une pièce, de sa mise en scène: car «la mise en scène ne se contente pas de raconter une histoire, elle réfléchit sur le théâtre et propose sa réflexion sur le théâtre en l'intégrant, plus ou moins organiquement, à la représentation». Il en résulte le corollaire suivant:

le discours théâtral parle toujours de lui-même, dans le même temps qu'il s'applique à représenter une «histoire». Les longs monologues de Hamlet, son indécision quant à ce qu'il doit faire pour venger ou non son père, reflètent l'indécision, d'ordre esthétique plutôt que morale celle-là, de son créateur et auteur Shakespeare, quant à la suite à donner à sa pièce. On en conclut qu'au moment de la représentation, c'est-à-dire lorsque se produit le discours théâtral, n'importe quelle œuvre devient métathéâtre. Lorsque la conscience du fait théâtral est partie intégrante de l'argument de l'œuvre, alors nous avons à faire au métathéâtre, tout comme la fonction métalinguistique du langage consiste à en faire usage consciemment pour parler du langage. Ce qui caractérise le métathéâtre c'est la construction des contenus de l'œuvre en fonction du plan de la conscience, dont le temps est une composante essentielle. Le temps et l'espace de la représentation, le personnage (comme signe-structure) sont indispensables à la constitution du phénomène théâtral. Une œuvre qui développe certains de ces éléments est donc une œuvre métathéâtrale puisqu'elle a recours au théâtre pour parler de la propre ontologie théâtrale et de son reflet phénoménologique dans la conscience (du spectateur). On peut donc retrouver le métathéâtre dans des œuvres de n'importe quel genre: tragédie, comédie, farce, etc. Mais l'accouplement particulier métathéâtre-tragédie n'est possible que lorsque les deux dimensions sont mises en perspective par un troisième élément qui les englobe et les transcende: je fais allusion, vous l'aurez deviné, au Temps. Si le théâtre entend parler de la condition humaine, il doit pour cela utiliser quelque chose qui appartient tout autant à la condition de l'homme qu'à celle du théâtre. Or, c'est dans le temps que les destins se croisent, deviennent contemporains, tels des particules de matière et antimatière.

Voyons cela à travers un autre exemple dramatique, la relecture

du mythe de Guillaume Tell par Alfonso Sastre, *Guillaume Tell a les yeux tristes*, dans laquelle Sastre se propose de suivre «l'autre logique, selon laquelle le héros n'a pas un poignet d'acier et tue son fils», afin d'en faire une véritable tragédie. C'est, toujours selon l'auteur, dans la mort du fils que résiderait la catastrophe et la source de la *catharsis* que le drame pourrait provoquer chez les spectateurs. La scène, telle que l'introduisent les paroles du GOUVERNEUR, semble vouloir se constituer en exemple classique de théâtre dans le théâtre:

GOUVERNEUR. — (*Amusé*): Messieurs, asseyez-vous par là. Nous allons assister à une émouvante scène. Prenez place. Mettez-vous à l'aise. Théâtre gratuit pour tous. «La tragédie de Guillaume Tell». Entrez, entrez, messieurs. (*Les gens s'asseyent en demi-cercle autour de Tell et Walty. Une pause. Attente.*) Nous allons commencer. (*Tell et son fils ne bougent pas.*) En avant! Levez le rideau! Allumez les lanternes! Action!

Mais elle acquiert une dimension métathéâtrale, qui atteint les vrais spectateurs dans la salle, à travers les dialogues suivants entre TELL et son fils, WALTY qui deviennent ainsi les porte-paroles de la conscience que la représentation a acquise d'elle-même:

TELL. — Tu vois bien, Walty. C'est comme un théâtre. Il y a beaucoup de regards indifférents posés sur nous.

WALTY. — Oui, père.

TELL. — (*Il montre le public.*) Beaucoup de gens nous regardent. (...) Tu te rends compte? Nous ne sommes qu'un spectacle, mon fils. Un spectacle au cours duquel ils doivent applaudir ou siffler.

Les spectateurs découvrent ainsi la contradiction de leur statut, puisqu'ils sont à la fois admis, inclus dans l'espace dramatique,

alors même qu'on leur rappelle les limites théâtrales de leur rôle. Le spectateur fait partie de l'*espace* dramatique mais n'a pas le droit d'interférer avec le *temps* du drame, ce qui reviendrait à tuer le poisson-lune, comme l'exprime métaphoriquement García Lorca dans *El público*. On cherche donc à rendre le spectateur contemporain par métonymie et non par métaphore, comme c'est le cas dans *El público*. On représente le public en tant qu'«autre» sur scène — un autre qui est souvent coupable —, au lieu de signifier verbalement son absence continuellement, évitant ainsi une identification totale, la finalité étant que le spectateur sorte du théâtre en ayant intériorisé la contradiction intérieure qui soutient l'œuvre. Et cette contradiction se transmet à travers le vase communicant qu'est le personnage tragique complexe GUILLAUME TELL, devenu héros et libérateur de son peuple malgré lui, grâce à la mort de son fils. Nous nous identifions à lui, mais la structure métathéâtrale de la scène nous oblige, en même temps, à prendre conscience de notre *rôle en tant que public* et donc à nous distancier du protagoniste. Ainsi, nous avons pu connaître l'autre en nous tout en acquérant une conscience plus aiguë de notre existence, en la transcendant. Dans la tragédie complexe d'Alfonso Sastre, réapparaissent les affects «classiques» de la tragédie, transcendés par une catharsis-qui-est-aussi-prise-de-conscience; opération pendant laquelle se produit de façon articulée et dialectiquement, le double mouvement *distanciation* (intentionnelle, prise de conscience) — *reconnaissance* (identification, moment cathartique).

Distanciation et identification se produisent contemporanément, et cette double perspective de la conscience se maintient jusqu'à la chute du rideau (comme c'est le cas dans *Saint-Ovide* après la scène du crime et dans *El público* dès le début, une fois que les CHEVAUX BLANCS ont fait leur apparition). C'est ainsi que dans le dernier tableau, le lieu du drame est la conscience du spectateur: le

processus de l'action est terminé et, maintenant, c'est un autre procès qui commence, celui que la conscience se fait à elle-même, à travers les paroles de TELL qui demande où était le public au moment du drame:

TELL. – Où étaient-ils? (...) Oui, cette nuit-là, quand j'ai regardé autour de moi et il n'y avait que des spectateurs d'une scène de théâtre. (...) Ce n'était pas nécessaire que mon fils meure!

Le spectateur se fait son propre procès depuis la scène. Nous sommes en plein présent dramatique, la barrière entre salle et scène est tombée, et l'auteur pousse l'audace jusqu'à truffer d'anachronismes les répliques de son protagoniste:

TELL. – Je pense... J'aurais préféré... autre chose... Maintenant, je rirais avec vous. On ferait santé avec des verres de bière. Demain je me serais mis mon nouveau costume... Les feux d'artifice... Le flash des photographes... Je sourirais comme je l'ai vu dans les téléjournaux... comme j'ai vu que le font les hommes importants. (*Il essaie différents sourires*) Oui, cela aurait été une autre histoire. (...) J'aime imaginer... Je traverse la pomme proprement... Walty la prend, la montre au public, salue, dit «hop» comme au cirque et fait sa révérence. (...) Ils me font prisonnier. (...) Je m'échappe. (...) Je vais à sa rencontre [le gouverneur] et le tue. Le peuple, quand il le voit mort, se révolte. C'est la révolution. Je rentre à la maison. Je suis un héros et je suis avec mon fils. (*Un silence*) Cela aurait pu être comme ça. Pourquoi cela n'a pas été comme ça?

Après la catastrophe, la logique temporelle est rompue. Le temps dramatique atteint la vitesse de la lumière. Les temps dominants du discours sont le présent et le conditionnel. Maintenant

que le drame nous a situés dans la crise, nous sommes entrés dans la modalité quantique ou verticale du temps, c'est-à-dire dans un espace de probabilités. Maintenant, TELL peut raconter ce qui aurait pu se passer; maintenant seulement, la narration au présent de ce qui à un autre moment aurait été un conditionnel hors-contexte (comme dans *El Público* qui essaie de nous situer im-médiatement, sans médiation, dans un espace de possibilités) satisfait les critères aristotéliens de nécessité et vraisemblance.

Le «moment» de la catharsis: le présent

À travers la catharsis, l'art nous permet donc d'être confrontés à la contradiction du présent «terrible et merveilleux» (c'est ainsi que TELL est décrit à la fin de l'œuvre par un autre personnage), d'un présent en tant que contemporanéité, superposition des deux dimensions ontologiques du temps. On peut d'ailleurs supposer que ces deux couches du temps se couvrent constamment, mais que nous ne pouvons percevoir et sentir le temps dans sa totalité et sa forme que lors de moments privilégiés d'existence, résultants d'un processus souvent douloureux. Moments de conscience de l'existence et de contemporanéité. Moments où l'on peut être dans une réalité quotidienne tout en se contemplant depuis un autre plan de l'existence. Les personnages historico-dramatiques que sont Guillaume Tell et Valentin Haüy constituent des exemples de matérialisation de cette nouvelle vision qui caractérise la fin du drame et sa projection fractale en tant que microcosmos vers le macrocosmos de la vie. Lorsque, à un moment donné d'un processus, l'énergie toujours potentielle de Dionysos semble trouver son continent dans et son expression à travers l'image apollinienne, «le plaisir tout hellénique que provoque cette résolution dialectique est si grand qu'il répand sur l'œuvre entière le souffle d'une sérénité supérieure et qu'il émousse partout

les pointes des effroyables prémisses du procès» [8]. La *catharsis* est donc la combinaison, la contemporanéité, du processus et du résultat. Lorsqu'elle se produit, c'est la vérité de l'origine en tant que présent qui nous est dévoilée, l'explosion primordiale, le choc de matière et d'antimatière dont nous sommes l'infime legs testamentaire. Une fois l'émergence de la conscience réalisée, les notions de passé et futur perdent tout sens (ce que précisément elles cherchent à constituer) et laissent place à l'éclatement des significations contradictoires du présent. Tant le dernier tableau de *Guillaume Tell* que l'apparition solitaire de Valentin Haüy à la fin de *Saint-Ovide* montrent qu'en réalité tout s'est produit dans le présent du spectateur. C'est lui qui, en tant qu'individu, est à la fois sujet et objet de la représentation, acteur-spectateur et «poète». Parce qu'au théâtre, le dramaturge et le metteur en scène voient à travers les yeux du public, qui est le véritable titulaire de la vision dramatique. Le dramaturge ne serait donc que le public pensé comme antérieur à la représentation, considéré comme responsable, plus que comme destinataire, de la vision dramatique: une espèce d'auteur implicite construit à partir du public-modèle. De la reconnaissance par le spectateur de sa responsabilité dépend en grande partie la possibilité de la catharsis.

Le «moment» du présent ou de la *catharsis* dans les trois œuvres semble donc être un moment où prise de conscience du spectateur et auto-conscience du drame à travers le métathéâtre doivent fatalement se produire simultanément. Si l'on devait signaler une quelconque innovation dans la conception qu'ont ces auteurs de la *catharsis*, et cela par rapport à l'histoire de cette notion à laquelle les commentateurs ont toujours voulu donner un caractère soit exclusivement émotionnel soit exclusivement intellectuel, l'on choisirait l'idée que, pour eux, la purgation émotionnelle doit nécessairement s'accompagner d'une prise de conscience. C'est dans ce contexte que l'usage d'un langage

métathéâtral qui fonctionne notamment comme effet distanciateur brechtien, se justifie et même s'impose. Et c'est ainsi aussi que la pseudo-utopie d'un théâtre à la fois brechtien *et* aristotélien peut se réaliser.

Vers une dramatologie quantique

Nous concluons donc avec la conviction que l'étude du destin de la forme tragique en Espagne au XX^e siècle peut apporter des éléments utiles à une meilleure compréhension du phénomène de la *catharsis*. L'étude de la signification de la métaphore aristotélienne exige la considération du rôle du public dans la communication théâtrale et, par conséquent, parce que nous voulons croire au sens et à la fonctionnalité de l'art en général, devient objet fractal de notre relation au monde. Une telle étude requiert l'usage d'un métalangage, de la même façon que nos auteurs eurent recours au métathéâtre. Je propose pour cela de créer des parallèles avec la physique quantique en tant que métasystème, grammaire générative sous-tendant et articulant les différents systèmes scientifiques censés représenter l'univers. En incluant dans sa réflexion sur la réalité le rôle de l'observateur et de l'observation, la théorie quantique rompt avec les dogmes objectivistes et positivistes. À l'heure où les astrophysiciens s'appliquent à formuler une cosmologie quantique, il semble nécessaire d'élaborer simultanément, contemporanément, les fondements d'une dramatologie quantique. Aujourd'hui, le regard du critique sur le drame doit être celui que nous incite à porter le tableau d'Honoré Daumier intitulé *Le drame*: un regard qui inclut le public comme une des extrémités de la vibration dramatique.

Références

- [1] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Folio, Gallimard, 1977, pp. 27-28.
- [2] Défini par Benoît Mandelbrot comme un objet naturel dont les «parties ont la même forme ou structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées.» Cf. B. Mandelbrot, *Les objets fractals*, Flammarion, 1995, p. 154.
- [3] Phénomène constaté expérimentalement par la physique quantique.
- [4] L'échange est impossible en l'absence d'une instance transcendante supérieure aux parties de l'échange qui en garantirait les termes. Absence de l'amour et, métaphoriquement, du public.
- [5] Voir H. Weinrich, *Les temps et les personnes*, in *Poétique* 37, février 1979.
- [6] Titre d'une œuvre antérieure du même auteur.
- [7] F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Folio, Gallimard, 1977, p. 126.
- [8] *ibid.*, p. 64.