

Tragique et tragédie

Alexandre Lazaridès

Number 68, 1993

Tragédie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29264ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1993). Tragique et tragédie. *Jeu*, (68), 31–46.

Tragique et tragédie

●
En passant de la
tragédie au drame,
le théâtre changeait
tout à la fois
d'esthétique
et de mission :
il n'essayait plus de
changer le monde,
il devait le divertir
seulement.
●

Apogées du tragique

Dans son essai sur *la Mort de la tragédie*, George Steiner identifie cinq périodes durant lesquelles la tragédie, en tant que forme dramatique, aurait atteint un apogée : au Siècle de Périclès (Eschyle, Sophocle, Euripide), en Angleterre, vers la fin du XVI^e siècle (Marlowe, Shakespeare, Jonson, Webster), dans l'Espagne (Calderón, Lope de Vega) et la France du XVII^e siècle (Corneille, Racine), en Allemagne, entre 1790 et 1840 (Goethe, Schiller, Kleist, Büchner) et, ajoute Steiner, «d'une manière beaucoup plus diffuse, au tournant de notre siècle, quand fut écrit ce que le théâtre scandinave et le théâtre russe ont donné de meilleur» (Ibsen, Strindberg, Tchekhov). Ce qui va suivre, tout au long du XX^e siècle, ne lui paraît plus assez représentatif de sa conception de la tragédie¹, ou plus exactement du tragique, car si la tragédie a disparu, peut-être pour toujours, le tragique, lui, en tant qu'essence, ne saurait disparaître, même s'il a du mal à trouver une forme dans laquelle s'incarner. Il est devenu pour cela plus difficile à discerner, à identifier, à l'instar de l'essence poétique distillée dans un poème en prose, alors que les signes extérieurs de la «poéticité», tels le nombre régulier de syllabes ou la rime, en sont absents. Cette distinction, tout aisée à saisir qu'elle soit, est surtout théorique, car comment saisir une essence autrement que dans ses formes? Notre réflexion consistera à interroger cette difficulté.

Les cinq ou six apogées de la tragédie résultent de la rencontre très rare du talent nécessaire et des possibilités matérielles du théâtre. Steiner doute que le théâtre contemporain, voué au divertissement par les nécessités sociales et les impératifs économiques, puisse donner naissance à une forme nouvelle du tragique. Samuel Beckett, encore à ses débuts, dans les années cinquante, au moment où Steiner rédigeait son ouvrage, lui apparaît comme un montreur de marionnettes qui «prétendent se comporter comme si elles étaient encore vivantes²». De la période moderne, seuls Brecht et Claudel lui semblent avoir conservé quelque chose du souffle nécessaire. Encore ne semble-t-il pas tout à fait à l'aise pour affirmer que, passé le XVII^e siècle, après Racine, la tragédie soit restée pure, entière. Il montre comment, soit dans l'Allemagne de

1. George Steiner, *la Mort de la tragédie*, Folio / Essais. Traduit de l'anglais par Rose Celli, p. 106. Cet ouvrage a été publié pour la première fois en 1961 par Alfred A. Knopf et par les Éditions du Seuil en 1965. La réédition très récente du livre n'a pas été pour Steiner l'occasion de revenir sur son opinion concernant la tragédie au XX^e siècle. Il est vrai que les conceptions traditionnelles de la tragédie s'arrêtent au XVII^e siècle. Voir aussi les articles «Tragédie» et «Tragique» dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991.

2. *Ibid.*, p. 341.

l'*Aufklärung*³, soit dans l'Angleterre ou la France romantiques, la tragédie est récupérée, adultérée par la nouvelle confiance de l'humanité en elle-même, confiance issue de 1789. Le renoncement intégral à l'espoir ou à la justice, caractéristique fondamentale de la tragédie, qu'elle soit grecque, élisabéthaine ou classique, ne correspond plus aux aspirations d'une humanité rajeunie par la Révolution.

D'un apogée à l'autre, Steiner met en relief les changements intervenus dans la conception de l'action et du héros tragiques, notamment le rôle croissant, à partir de la fin du XIX^e siècle, du social et de l'interpersonnel. Les problèmes formels sont également pris en considération dans cette évolution de la tragédie, le passage de la poésie à la prose, vers la fin du XVIII^e siècle, étant le moment critique entre tous. Steiner s'attarde aussi au rôle du christianisme dans le renouveau de la tragédie européenne entre 1580 et 1690, plus particulièrement en France et en Espagne, bastions de la catholicité où d'autres mythes, à commencer par celui de la Chute (y a-t-il plus belle «erreur tragique» que celle du péché originel?), se sont substitués aux mythes antiques. On peut comprendre que le catholicisme se prête d'autant mieux au traitement tragique de la destinée humaine qu'il est plus sensible aux aspects exigeants du christianisme, ceux-là mêmes qui rendent inconciliables le ciel et la terre, l'esprit et le corps. Lorsque l'unanimité autour du mythe christique s'est effondrée, au début du XIX^e siècle, en même temps que la prose remplaçait le vers, et le roman bourgeois la tragédie aristocratique, ce sont d'autres aspects plus conciliants de la religion qu'il a fallu mettre en évidence; le Christ ayant remplacé Jéhovah, l'être humain ne pouvait plus se sentir totalement laissé à lui-même, abandonné entre un ciel muet et une nature hostile.

De la tragédie au drame

L'analyse de Steiner revient à dire que le mythe, qui est, pour ainsi dire, le tuf de la tragédie, est nécessaire à son éclosion mais non suffisant; il y faut, en plus, une large adhésion sociale⁴. La conjonction du mythe et de la société doit donc être ajoutée à une autre, celle du talent nécessaire et des exigences matérielles du théâtre dont il était question précédemment. Quatre conditions aussi complexes nous inciteraient à croire que l'apparition de la tragédie n'est pas moins aléatoire que celle de la vie à la suite du *Big Bang*!

Sous bénéfice d'inventaire, on pourrait croire que, depuis environ deux siècles, aucun auteur dramatique important n'a revendiqué pour ses œuvres l'appartenance au genre tragique. Pourtant, nombreux sont les noms qui se présenteraient à notre esprit si nous

Acteur tragique tenant son masque. Peinture d'un fragment de cratère du IV^e siècle avant notre ère (Martin von Wagner Museum, Würzburg). Photo tirée de la *Peinture grecque* de Martin Robertson, Éditions d'Arts Albert Skira, 1992, p. 163.



3. *Aufklärung* est le terme pour désigner le siècle des Lumières, le XVIII^e siècle, en Allemagne.

4. «Une figure mythique serait donc une «personnification collective» qui donnerait une forme supportable, joyeuse et intelligible à des éléments archaïques, fantasmes collectifs ou phases de l'élaboration de la psyché.» George Steiner, *les Antigones*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1986. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, p. 140. Steiner croit aussi que les figures du mythe sont des transpositions des figures du discours. *Ibid.*, p. 175.



Vase athénien où sont illustrées la mort d'Agamemnon et celle d'Égisthe. À gauche, Égisthe, amant de Clytemnestre, s'apprête à tuer Agamemnon; à droite, Clytemnestre tente d'empêcher Oreste, son fils, de tuer Égisthe. Photos tirées d'un ouvrage d'Andrew Brown, *A New Companion to Greek Tragedy*, Croom Helm / Barnes and Noble Books, 1983.

tentions d'évoquer ceux dont la vision du monde entretient des affinités avec les Grecs ou Shakespeare, ou qui auraient essayé de dire le tragique nouveau créé par l'évolution sociale ou l'Histoire. Peut-être avaient-ils la conviction intime qu'ils ne se mouvaient pas dans la sphère tragique, parce que leur représentation du monde extérieur, tout autant que celle de leur univers intérieur ou fantasmatique, pouvait être expliquée par diverses raisons — sociales, psychologiques, économiques, etc. — mais toutes à portée humaine. C'est surtout le terme de «drame» qui a été graduellement utilisé de préférence à celui de tragédie, et cela dès le XVIII^e siècle; mais le grand théoricien et médiocre dramaturge qu'a été Diderot estimait que ce n'était pas seulement une guerre terminologique qui se livrait autour du drame, les questions esthétiques étant les moins désintéressées qui soient, mais bien une nouvelle façon de voir et de comprendre le monde naissant de la bourgeoisie. Par ailleurs, les étiquettes tentées par Beaumarchais, telles «tragédie bourgeoise» ou «tragédie domestique», étaient des hybrides monstrueux qui n'ont pu survivre. La tragédie était devenue impossible en même temps que changeaient le public, les relations sociales et les mentalités. En passant de la tragédie au drame, le théâtre changeait tout à la fois d'esthétique et de mission : il n'essayait plus de changer le monde, il devait le divertir seulement. Déjà vers la fin du XVII^e siècle, à en croire La Bruyère, la tragédie était accueillie avec réticence, comme s'il était devenu «moins dans la nature de s'attendrir sur le pitoyable que d'éclater sur le ridicule⁵». Faudrait-il voir dans cette gêne devant la tragédie l'influence durable du rationalisme? Or, en son essence la plus profonde, la tragédie est de l'ordre du non compréhensible et de l'indépassable : si les humains y ont quelquefois le dernier mot pour toute consolation, ce sont les dieux qui y ont toujours le dessus. C'est sur ce mythe que reposait la vérité première de la tragédie; mais ce mythe n'était plus qu'un mensonge pour une civilisation marquée de plus en plus

5. *Les Caractères*, chap. «Des ouvrages de l'esprit».

par les progrès scientifiques et qui essayait d'intégrer tout le devenir humain dans ses schèmes explicatifs.

Naissance de l'irresponsabilité

Dans son étude *Une difficulté de la psychanalyse*⁶, Freud identifie trois «graves humiliations» que l'investigation scientifique aurait infligées à l'amour-propre de l'humanité : l'humiliation cosmologique (Copernic), l'humiliation biologique (Darwin) et l'humiliation psychologique (Freud lui-même). Cette triple humiliation n'aura certes pas été sans conséquence sur toutes les manifestations de l'activité humaine, y compris l'art. Il faudrait toutefois ajouter à cette liste l'humiliation socio-économique dénoncée par Marx, mais à laquelle Freud aura été peu attentif.

Les humiliations infligées au narcissisme de l'humanité par Copernic et Darwin sont solidaires, d'autant plus que les découvertes du premier n'ont commencé à faire sentir leurs conséquences qu'à partir de la fin du XVII^e siècle, au moment où la tragédie classique s'essouffait. Un récent néologisme, l'écosystème, nous permet d'unir ici les deux noms. Tous deux ont liquidé la notion de création et ont vidé les cieux de leurs divinités; ils ont inséré l'être humain dans la chaîne de la vie et lui ont arraché la place centrale qu'il occupait dans les cosmogonies primitives; détrôné, le «maître de l'univers», le «roi de la création» n'a plus grand-chose d'exceptionnel, rien en vérité qui puisse lui permettre de croire que son destin relève de la tragédie; entre lui et les formes inférieures de vie, la différence est celle de la complexité, non pas celle de l'altérité radicale. La mort elle-même, naguère considérée comme la tragédie par excellence, est banalisée, la vie n'étant plus qu'une chaîne dont l'individu ne serait, au mieux, qu'une courroie de transmission.

À cette vision égalitaire de toutes les formes cosmiques et biologiques de la vie, s'est ajouté l'égalitarisme social, apparu avec les bouleversements du siècle des Lumières et érigé par la suite en dogme scientifique dans la pensée marxiste. Puisque c'est l'appartenance à une classe sociale qui marque l'individu, puisque tous les individus sont égaux, puisque toute forme d'injustice est d'ordre uniquement social, nul ne peut prétendre à l'exception de nature, d'autant plus que la complexité du monde moderne rend l'action individuelle tellement imperceptible

6. Publiée dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1971. L'édition originale en allemand date de 1924.

Edouard de Max dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, aux Arènes de Béziers en 1901. *Encyclopédie du théâtre contemporain*, les Publications de France, 1957, p. 113.



Si la liberté sans
la responsabilité
définit le tyran,
la responsabilité
sans la liberté
définit l'esclave;
étrangers à
la démocratie, ni
le tyran ni l'esclave
ne sont des
personnages
tragiques; peu libre
et peu responsable,
l'homme moderne
non plus.

qu'elle en est frappée de nullité, d'inanité, d'inexistence. C'est peut-être un drame, mais ce n'est certes pas une tragédie, puisque les coupables ont été démasqués et que l'humanité n'a plus besoin de mythes, autre «opium du peuple», pour justifier ses labeurs et ses souffrances.

La dernière sape viendra de Freud; ce qui semblait appartenir le plus intimement à l'être humain — son caractère, ses passions — sera donné pour la résultante de multiples contingences; caractère et passions apparaîtront alors plutôt comme la marque de la dépossession de l'être humain, comme le signe que son désir le plus profond lui vient d'ailleurs, de ce lieu dramatiquement baptisé «l'autre scène». Nous ne sommes pas responsables de ce que nous sommes parce que nous ne sommes pas réellement libres. Et puisque nous ne sommes pas libres, nous ne pouvons être coupables. Si nous opposons la célèbre affirmation de Freud, «le moi n'est pas maître dans sa propre maison⁷» à cette autre affirmation énoncée par Steiner : «La tragédie traite de la responsabilité, elle traite de l'acceptation de la culpabilité⁸», nous comprendrons tout ce qui rend le concept de tragique étranger à la psyché moderne.

S'il fallait maintenant ramasser en un seul mot la caractéristique profonde du nouvel homme défini par les sciences issues du XIX^e siècle et dévalorisé sur le triple plan de l'écosystème, de l'action et du caractère, ce mot serait celui d'*irresponsabilité*. Si la liberté sans la responsabilité définit le tyran, la responsabilité sans la liberté définit l'esclave; étrangers à la démocratie, ni le tyran ni l'esclave ne sont des personnages tragiques; peu libre et peu responsable, l'homme moderne non plus. On pourrait alors récuser sa culpabilité. Mais Kafka, ce grand tragique des temps modernes, a réussi à en faire, contre toute justice, contre toute raison, une créature coupable. Joseph K., n'est-ce pas Œdipe errant dans un monde de fonctionnaires?

Du héros

Il est à remarquer que, dans la tragédie grecque, les éléments proprement psychologiques ne jouent qu'un rôle subsidiaire, même s'ils ne sont pas totalement absents, comme on le croit parfois. Achille est brutal, Hector est rusé, et cela suffit; l'action que cette brutalité, que cette ruse produiront serait, selon Aristote, le véritable objet de l'auteur : «[...] la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être; et c'est en raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire [...] La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie; en second lieu seulement viennent les caractères⁹.»

Cette simplification de l'individu (mais la notion d'individu est peut-être anachronique ici) permet au héros tragique d'être un substitut des autres, leur porte-parole. En cela, il diffère profondément du héros dramatique, soumis à tous les raffinements de l'analyse psychologique; et l'on sent que ce qui sépare ces deux personnages si représentatifs de la tragédie antique et de la tragédie des temps modernes, je veux dire Antigone et Hamlet,

7. *Ibid.*, p. 146.

8. *Les Antigones*, op. cit., p. 61.

9. Aristote, *Poétique*, Paris, les Belles Lettres, 1969. Traduction de J. Hardy, 1450 a.



Tragédie élisabéthaine.
Mounet-Sully dans *Hamlet*
à la Comédie-Française
en 1886. *Encyclopédie
du théâtre contemporain*,
les Publications de France,
1957, p. 104.

c'est que l'héroïne grecque est toujours *au-delà*, alors que le héros danois reste perpétuellement *en deçà*; elle a déjà décidé, lui s'interroge encore. Ce n'est guère un hasard si *drama* veut dire «action», et que, par des aspects essentiels, le drame s'oppose, ou du moins se distingue de la tragédie. Ayant été décidée comme de tout temps, l'action est donnée pour ainsi dire de surcroît dans la tragédie grecque, alors qu'elle est consubstantielle au héros dramatique, qui ne l'a pas encore assumée. Selon la distinction établie par Goethe, le *vouloir* du héros dramatique a remplacé le *devoir* du héros tragique¹⁰.

Mais parle-t-on alors ici et là du même personnage? Il semble bien que le terme de «héros» se revête de connotations trompeuses et intraduisibles; Aristote lui-même emploie ce terme, mais il le définit paradoxalement comme occupant une «situation intermédiaire» entre les bons et les méchants, c'est-à-dire une position *médiocre*, au sens étymologique de l'adjectif. De plus, la position d'Aristote ne semble pas toujours fixe sur ce point; on se souvient de la distinction qu'il fait entre tragédie et comédie : «[...] celle-ci veut représenter les hommes inférieurs, celle-là veut les représenter supérieurs aux hommes de la réalité¹¹», définissant plus loin cette supériorité comme celle d'une «haute valeur morale¹²». Les Grecs employaient aussi le terme plus neutre et plus technique de «protagoniste» dont l'étymologie interdit l'emploi au pluriel, contrairement à un usage qui en a obscurci le sens et la portée tragique éclairante. Par définition, un protagoniste est le premier, donc le seul dans sa catégorie, à lutter. Le héros des temps modernes est

10. «À travers le devoir la tragédie devient grande et forte, à travers le vouloir faible et petite. Par ce dernier chemin est né le *drame*, dès lors que l'on a remplacé le monstrueux devoir par un vouloir et parce que ce vouloir flatte notre faiblesse, nous nous sentons émus, parce que, après une attente douloureuse, nous sommes finalement médiocrement consolés.» Goethe, cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987. Article «Tragique», p. 426.

11. *Poétique*, 1448 a.

12. *Ibid.*, 1449 b.

[...] ce qui sépare
ces deux personnages
si représentatifs de la
tragédie antique et de
la tragédie des temps
modernes, je veux dire
Antigone et Hamlet,
c'est que l'héroïne
grecque est toujours
au-delà, alors que
le héros danois reste
perpétuellement
en deçà; elle a déjà
décidé, lui
s'interroge encore.

seul aussi, sauf que ce n'est pas contre des dieux qu'il lutte mais contre ses semblables, et cela, au moment même où l'on affirmait que nous naissions tous égaux et libres. La démocratie semblait exacerber le goût de la différence, et l'individu avait du mal à se reconnaître dans ses semblables, comme si l'Homme s'était effacé devant les hommes.

Catharsis et identification

Nos différences n'étant pas de l'ordre de l'essence, il ne peut plus y avoir de modèles; il n'y a que des autres. Mais quand les modèles disparaissent, l'étalon qui permet l'évaluation des erreurs d'où naissent «la pitié et la crainte» de la catharsis tragique disparaît aussi; le tragique moderne ne peut donc nous procurer l'apaisement de la tragédie antique parce qu'il ne saurait supposer, en principe, un être moralement supérieur, «l'homme qui ne mérite pas son malheur» tout en étant «semblable à nous¹³», «l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de

prospérité¹⁴». Cette notion d'erreur est au cœur du mécanisme cathartique; elle est donc fondamentale pour définir la tonalité tragique. Mais, pour qu'il y ait erreur, il faut qu'il y ait une norme, une loi, un dieu qui permette de l'évaluer, qui lui donne existence en en faisant une interdiction¹⁵. Dans un monde où norme et loi ont disparu, duquel les dieux se sont absentés, l'erreur n'est plus possible; l'erreur elle-même est pour ainsi dire valorisée, puisque nous n'apprenons, on le sait bien, que de nos erreurs, non de celles des autres.

Il devient donc difficile, peut-être impossible, de définir le vrai ou le bien; tout étant devenu relatif, livré à la subjectivité de tout un chacun, soumis à un ordre trop arbitraire pour que la catharsis tragique joue

Othello, mis en scène par Olivier Reichenbach au T.N.M. en 1986. Sur la photo : Gérard Poirier et Raymond Bouchard. Photo : Robert Etcheverry.



13. *Ibid.*, 1453 a. Il s'agit de la célèbre définition de la catharsis : «La pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte l'homme semblable à nous.»

14. *Ibid.*, 1453 a.

15. Dans son ouvrage *les Antigones*, Steiner énumère les cinq conflits «inhérents à la condition humaine». Les voici : «L'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse et de la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et de(s) dieu(x)... Les limites qui conditionnent l'existence de la personne humaine sont fixées par le sexe, l'âge, la communauté, la coupure entre la vie et la mort, et le potentiel de rencontres acceptées ou refusées entre l'existential et le transcendant.» *Op. cit.*, p. 253.

vraiment, joue à plein dans la mégalopole moderne. Certes, toute identification a un fond cathartique; mais ce fond a un arrière-goût, parce que, au moment où l'on se perd dans le héros, on retrouve plus profondément son isolement social¹⁶. Nos héros ne peuplent plus notre vie, ils hantent seulement nos fantasmes, comme si les processus de l'identification s'étaient doucement vidés de toute énergie cathartique au fur et à mesure que l'œuvre d'art se laissait happer dans le laminoir de la consommation. Le héros vient alors compenser la perte narcissique subie par des lecteurs ou des spectateurs anonymes dans une société d'échange et de marché; c'est au moment où la ressemblance s'accroît entre les membres de la société égalitaire que l'art prend la charge de représenter l'inégalité naturelle des individus à travers la figure du héros.

Alors que l'énergie cathartique jaillissait de la dimension représentative du héros tragique, de sa capacité de se constituer en modèle et de rallier la cité, l'identification a plutôt pour fonction d'entretenir le rêve d'une démocratie composée d'êtres exceptionnels, tous uniques, c'est-à-dire faisant tous exception. Le grand thème de notre modernité, la solitude, et ses corollaires, à savoir la difficulté ou l'impossibilité de communiquer, me semble résulter de ce présupposé du concept d'identification. Ce n'est sans doute pas un hasard, loin de là, si les difficultés de la parole, y compris l'aphasie ou le bégaiement, sont souvent l'objet du drame contemporain. N'est-ce pas, au fond, de cette impossibilité de créer l'unanimité, ou du moins le ralliement nécessaire à la constitution du spectacle social qu'il s'agit? Qu'on l'appelle théâtre de l'absurde ou autrement, il survit en disant ses difficultés d'être dans une «mise en abyme» de plus en plus éperdue au fur et à mesure qu'elle se fait plus subtile, plus virtuose, ne serait-ce que pour retenir l'attention d'un public trop rare ou trop blasé: vertige des miroirs parallèles, du double multiplié à l'infini...

Nous voici bien loin de la conception de la tragédie grecque, où la présence du chœur signifie la possibilité et l'importance de la communication entre le protagoniste et l'ensemble social. En fait, on peut affirmer que le «héros» de la tragédie grecque est bien plus proche de nous, de notre médiocrité quotidienne alors que nous ne pouvons nous identifier au héros dramatique ou romanesque que dans la mesure exacte où il est différent, loin de nous; c'est un soleil qui éblouit mais ne peut nous réchauffer, un miroir aux alouettes qui fonctionne remarquablement bien. C'est contre ce miroitement que Brecht s'est élevé pour nous faire comprendre toute la distance qui nous séparait de ce genre de héros. Il a justement appelé *distanciation* la mise à nu du rouage (et de la rouerie) du processus de l'identification, sauf que, dans cette nouvelle purgation des passions, la haine contre le persécuteur prend le dessus sur la pitié et la crainte pour la victime.

Les différences qui distinguent la tragédie classique de la tragédie grecque ne sont pas uniquement d'ordre formel: elles relèvent aussi de l'énonciation sociale. La tragédie classique s'est constituée dans une société qui savait qu'elle était fondée hiérarchiquement, et que son point d'aboutissement se confondait avec la personne du roi; elle s'adresse à

16. La misanthropie de Rousseau lui avait permis de sentir ces changements de réception, déjà amorcés de son temps, mais encore largement à venir; il les exprime ainsi dans sa *Lettre à d'Alembert*: «L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là que chacun s'isole; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens de vivants.»

●
Nos héros ne
peuplent plus notre
vie, ils hantent
seulement nos
fantasmes, comme
si les processus
de l'identification
s'étaient doucement
vidés de toute
énergie cathartique
au fur et à mesure
que l'œuvre d'art
se laissait
happer dans
le laminoir de
la consommation.
●

Tragédie racinienne. Deux mises en scène à la N.C.T. à vingt ans d'intervalle. Ci- contre, Gilles Groulx monte *Iphigénie* en 1964. Sur la photo : Gilles Pelletier, Denise Pelletier, Françoise Graton et Ronald France (à l'extrême droite). En bas, André Brassard monte *Briannicus* en 1983, d'abord présenté au Centre national des Arts en 1982. Sur la photo : Monique Bélisle et Luce Guilbeault. Photos : André Le Coz.



une minorité minuscule de l'ensemble social, et c'est à cette minorité qu'elle emprunte ses personnages. À nos yeux, tous ceux qui en sont exclus servent à la définir aussi bien, sinon mieux, que ceux qui y sont représentés; c'est tout le non-dit de la tragédie classique qui est à l'œuvre et la travaille. On pourrait affirmer qu'il en est de même pour la tragédie grecque, encore qu'il soit difficile de préciser dans quelle mesure les femmes, en tant qu'exclues de la démocratie, et aussi les esclaves qui pullulaient à Athènes, ont servi à la définir¹⁷, mais ici, quelle que soit la dignité du protagoniste, elle ne le met pas à part du peuple, représenté par le chœur; il peut être repris ou blâmé, il entre en conversation presque familière avec ses serviteurs et sa famille; l'écart entre eux est quantitatif, non qualitatif, alors que le héros classique est séparé, coupé non seulement de ceux qui lui sont inférieurs (les confidents ne sont qu'un miroir que le héros se donne à lui-même), mais aussi de ses semblables, radicalement autre, et comme d'une essence individuelle différente. Dans un spectacle destiné à la monarchie, le héros classique est seigneur ou roi, un être unique¹⁸.

Opéra / SIDA

Disons pour finir que l'essence de la tragédie, dans cette seconde moitié du vingtième siècle, semble s'être réincarnée dans une forme qui, par nombre de ses aspects, renvoie à la tragédie; je veux dire l'opéra. On croyait, dès avant la Deuxième Guerre, que cette forme, largement héritée du XIX^e siècle, était en voie de disparition, trop futile pour pouvoir représenter la complexité du monde contemporain, trop luxueuse pour enrayer la diffusion des loisirs de masse. Curieusement, ce sont ces défauts qui ont permis à l'opéra un retour inattendu sur les grandes scènes du monde, parce que l'opéra était, on le comprend un peu mieux maintenant, un des derniers refuges du mythe; la disparition des figures mythiques avait laissé un trou de plus en plus béant que les personnages d'opéra venaient combler, car la figure de la victime innocente est éminemment tragique; elle ébranle la raison sans fournir de réponse, nous renvoyant seulement au silence des dieux... ou des hommes. Or, toutes les femmes sacrifiées pour les passions et les ambitions des hommes qu'elles aiment, sans qu'aucune explication soit



Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, à la Comédie-Française en 1874. Photo : La Photographie Nouvelle. D.R., tirée d'un ouvrage dirigé par Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Bordas, 1980, p. 93.

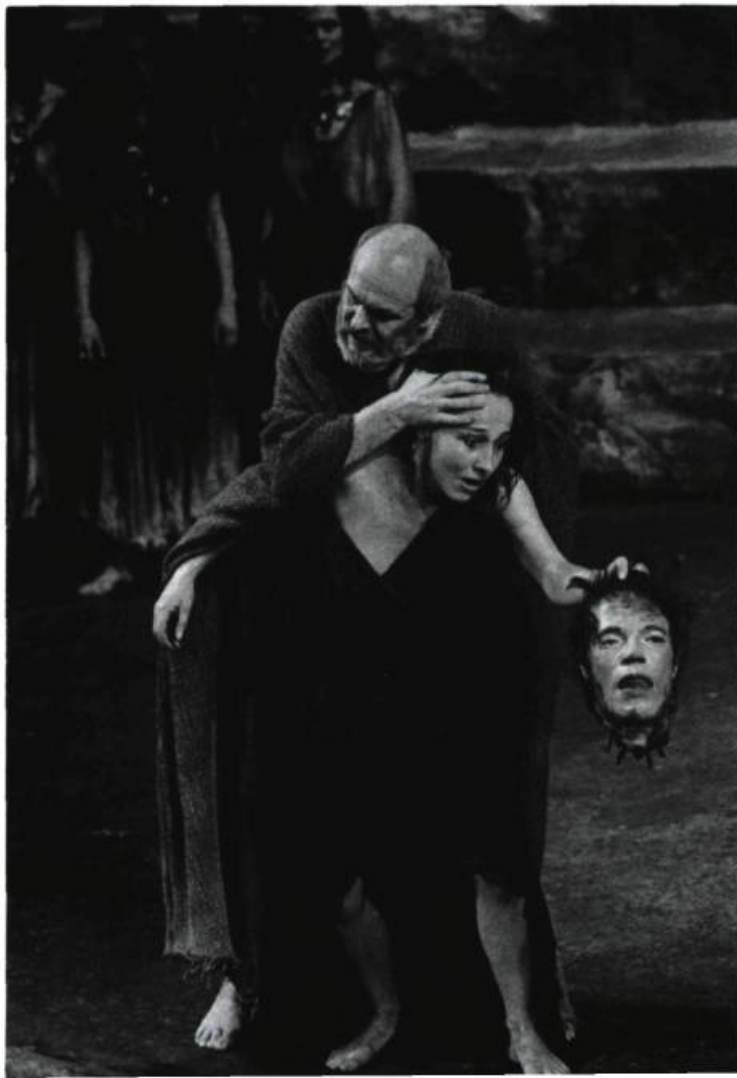
17. Aristote écrivait : «[...] une femme aussi peut être bonne, et aussi un esclave; cependant peut-être la femme est-elle un être plutôt inférieur et l'esclave un être tout à fait médiocre.» *Ibid.*, 1454 a. De son côté, Steiner affirme : «[...] le drame prend sa source en dernière analyse dans la dialectique de l'homme et de la femme. Les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide gardent leur force archaïque, restent au contact du primordial, précisément parce que les rencontres des hommes et des femmes y rejoignent les racines de la forme dramatique.» *Les Antigones*, op. cit., p. 259

18. Pour vérifier cette comparaison, on se rapportera à certaines représentations assez récentes de la tragédie grecque et de la tragédie classique, à l'enveloppement chaleureux des *Atrides* selon Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, à la retenue distante de la *Bérénice* de Brigitte Haentjens ou de l'*Iphigénie* d'André Brassard. On sort des *Atrides* tonifié, purifié; la tragédie classique est un peu déprimante.

fournie sur l'injustice qui leur est faite et qui semble avoir été érigée en loi naturelle, — les Lucia, les Violetta, les Brünnhilde —, sont des victimes innocentes¹⁹. Dans la conjoncture du XX^e siècle, elles devenaient de surcroît le symbole des inégalités durables et criantes que la société occidentale ne réussissait plus à surmonter. Le regain de l'opéra reposerait ainsi sur un certain échec de la démocratie.

Que la musique ait joué ce rôle n'a rien pour étonner quand on sait l'importance qu'elle possédait dans les représentations des tragiques grecs, et dont nous ne pouvons avoir qu'une bien faible idée. On doit surtout à Wagner d'avoir compris que la force de l'opéra remontait à des sources mythiques qu'il fallait redécouvrir ou auxquelles il fallait revenir; que la musique ne pouvait plus se contenter d'être un accompagnement, mais qu'elle devait nous permettre de retrouver, au-delà des mots, ces sources-là, alors même que le développement de la pensée rationnelle et libérale du XIX^e siècle avait rendu cette entreprise presque impossible, impensable; et qu'étant dépourvue de «sens» la musique seule permettait de sentir cet impensable-là. Le tragique, désormais situé sur le terrain de la sensibilité, ne le quittera plus²⁰.

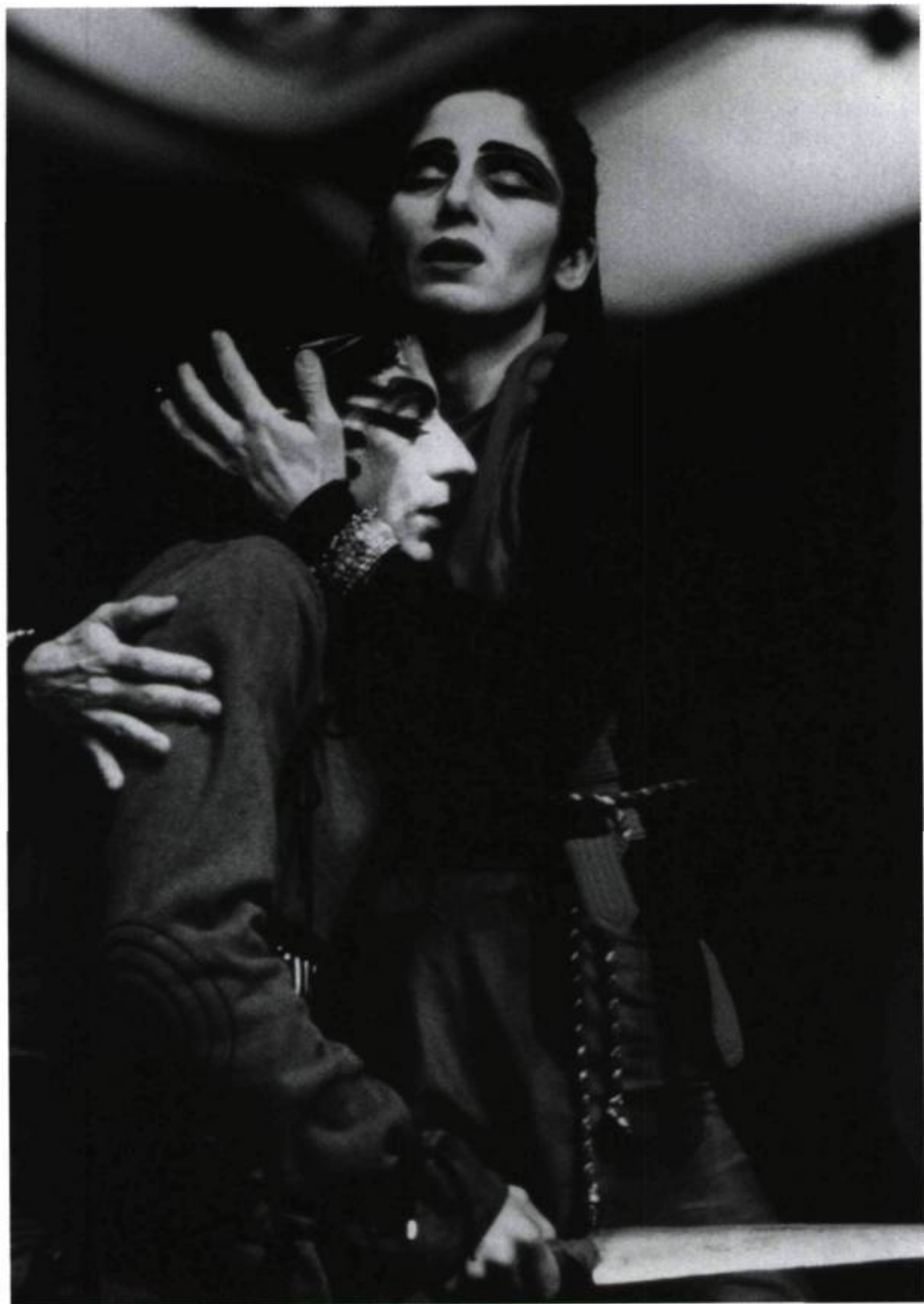
Les Bacchantes d'Euripide, montées par Michel Cacoyannis au Festival d'Avignon en 1982. Photo de Nicolas Treatt, tirée de *Photographier le théâtre*, Théâtre / Public, 1982.



L'erreur tragique ne peut être dissociée, nous l'avons vu, de la liberté et de la responsabilité du héros. Coupable malgré tout, il reconnaît l'existence d'une injustice de nature, et s'incline devant les cataclysmes ou les épidémies, punitions imméritées — ou trop méritées, s'il est bien vrai, selon le mot célèbre de Calderón, que «le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né». On sait ce que la peste a pu représenter, durant des millénaires, pour l'imaginaire effaré de l'humanité, avant que la vérole, la tuberculose ou le cancer ne prennent la relève. Depuis, l'apparition du SIDA a été ressentie comme une forme de fatalité nouvelle, amèrement propice à un sentiment tragique de la condition humaine. L'Autre est devenu une source contradictoire de plaisir et de contamination, et, à la limite, une tentation mortelle. Désormais, l'élan vital contenu dans la sexualité, élan que le XX^e siècle a tenté de libérer des tabous et des contraintes sociales, en en reven-

19. Voir l'étude de Catherine Clément, *l'Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

20. Des œuvres québécoises récentes, où fusionnent théâtre et opéra, donnent à croire que la leçon wagnérienne n'a pas fini de porter fruit.



Tragédie antique :
les Atrides, Théâtre
du Soleil, 1992
(photo : Michelle Laurent);
et tragédie classique :
Bérénice, Espace GO, 1992
(photo : Jean-Pierre
Danvoye).





Électre de Sophocle, mise en scène par Antoine Vitez au Théâtre National de Chaillot en 1986. Sur la photo : Evelyne Istria et Alain Ollivier. Photo de Claude Bricage, tirée de *Théâtre / Public*, n° 70-71, juillet-octobre 1986, p. 59.

diquant l'aspect naturel, par-delà le bien et le mal, est cassé net par des facteurs morbides, qui échappent à la science et déjouent le savoir humain. Nous réapprenons ainsi, au cas où nous l'aurions oublié, que la sexualité est la forme première de l'altérité, une coupure fondamentale, le lieu de (ré)conciliation de la vie et de la mort. La nature est redevenue pour nous hostile et impénétrable, comme à nos ancêtres les plus primitifs. Ce qu'elle contraint les humains à désirer du plus obscur d'eux-mêmes, elle le punit implacablement et, à l'instar des dieux aveugles de la mythologie, elle se montre injuste dans sa toute-puissance.

Des peurs presque mythiques se sont réveillées en nous; et, de fait, le SIDA fonctionne comme un mythe, par rumeurs et terreurs, et nous a révélé combien la couche rationnelle et scientifique de notre civilisation est dérisoire. Un vague malaise, pour ne pas dire un certain sentiment de culpabilité, s'est réveillé dans la conscience occidentale — et les Tirésias modernes d'en profiter pour affirmer que nous sommes allés trop loin, que des frontières naturelles n'ont pas été respectées... Toute maladie revêtant les figures du mal, Artaud comparait déjà l'action du théâtre à celle de la peste, parce que chacune «révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela²¹». Cette comparaison est un appel à la responsabilité, enjeu tragique par excellence. Nous-mêmes, devant la nouvelle malédiction incompréhensible, mesurons notre impuissance; nous savons que nous sommes piégés, et pourtant nous sommes contraints de revendiquer notre responsabilité *malgré tout*. Depuis quelques années, cette revendication se fait entendre de manière de plus en plus affirmée dans l'ensemble de la société, et plus particulièrement au théâtre, voix de la cité, de quoi se demander si une nouvelle sensibilité au tragique (mais à un tragique sans tragédie) ne serait pas en voie d'éclosion. ◆

21. Antonin Artaud, «Le théâtre et la peste», dans *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1964, p. 19-45.

●
[...] l'apparition du SIDA a été ressentie comme une forme de fatalité nouvelle, amèrement propice à un sentiment tragique de la condition humaine. [...] Ce que [la nature] contraint les humains à désirer du plus obscur d'eux-mêmes, elle le punit implacablement et, à l'instar des dieux aveugles de la mythologie, elle se montre injuste dans sa toute-puissance.
●

Antigone de Brecht, d'après Sophocle, spectacle du Living Theatre de New York, 1982 (créé en 1967). Photo de Bernd Uhlig, tirée d'un album intitulé *Theater Und Fotografie*, Arland Verlag, 1989, p. 27.



