

Les mots de la tragédie

Louise Vigeant

Numéro 68, 1993

Tragédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29271ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigeant, L. (1993). Les mots de la tragédie. *Jeu*, (68), 94–102.

Louise Vigeant

Les mots de la tragédie

Catharsis

Emprunté au grec *katharsis*. «Ce mot, qui signifie «purification, évacuation», recouvre un concept élaboré en médecine par Hippocrate pour qui la bonne répartition des humeurs, clef de la santé, exige le dégorgement d'une humeur surabondante. Il est repris par Aristote (*Politique*, VIII, 1340 a) à propos des effets éducatifs de la musique, et aussi (*Poétique*, 1449 b, 27-28) à propos de la visée du mécanisme tragique; le concept est influencé par les rites purificateurs religieux et la philosophie pythagoricienne. Le mot est dérivé de *katharein* «nettoyer, purifier, purger», de *katharos* «propre, pur», de sens propre et moral, ou religieux» (*Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française*). La discussion est encore vive à savoir si la catharsis «est élimination des passions ou purification par les passions¹».

Une faute a-t-elle été commise, elle doit être rachetée par le sacrifice; et à cause du phénomène d'identification avec le héros, la catharsis aura un effet apaisant pour le spectateur. Comme le dit René Girard : «La catharsis aristotélicienne est [...] la fabrication d'un bouc émissaire².»

Les traducteurs et commentateurs d'Aristote ont proposé : purgation ou purification, selon les époques et les connotations plus ou moins moralisatrices qu'ils voulaient accoler au mot catharsis. Selon Hardy, traducteur d'Aristote, «le terme *catharsis* est employé fréquemment par Aristote, mais presque toujours dans le sens physiologique [...] l'âme n'est troublée [par les chants] que pour être finalement apaisée, comme si elle avait trouvé «une médication³». Le «soulagement» serait donc accompagné de «plaisir». De plus, selon plusieurs, «en se familiarisant avec des spectacles qui le remplissent de crainte et de pitié, le spectateur s'exerce, s'affermite, et ainsi s'immunise, pour la vie réelle, contre ces défaillances de l'âme». Jean Starobinski écrit, lui, que «participer intensément à une passion représentée, c'est dépenser les énergies qui correspondent à cette passion et c'est, par conséquent, les liquider⁴».

1. Voir l'entrée «catharsis» dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991.

2. René Girard, *les Feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, p. 307.

3. Voir l'introduction à la *Poétique* d'Aristote, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'Édition «Les belles lettres», 1979, p. 16-22, où sont puisées toutes les citations d'Aristote.

4. «Hamlet et Freud», préface du livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Edipe*, Gallimard, 1967, p. IX. L'édition originale date de 1949.

Au XVII^e siècle, en France, «la *catharsis* consiste à se délivrer, par l'entraînement à ces deux passions utiles, la crainte et la pitié, de toutes les passions dangereuses, comme la luxure, la colère, l'orgueil». Ce qui permet la «justification morale de la tragédie⁵».

La *catharsis*, sorte de traitement homéopathique, «consiste, pour la tragédie, à traiter le tempérament plus ou moins émotif du spectateur par des émotions provoquées⁶».



Deux exemples de chœur antique : celui de *la Médée d'Euripide*, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard au T.N.M. en 1986 (photo : Robert Etcheverry) et celui d'*Antigone* de Sophocle, mise en scène par Louise Laprade à la N.C.T. en 1992 (photo : Bruno Braën).

Chœur

(Du grec *choros* : danse) L'un des éléments constitutifs et essentiels de la tragédie antique grecque; il s'agit d'un groupe homogène de danseurs-chanteurs pouvant concourir à l'action (chez Sophocle), ou, plus souvent, commenter l'action, interroger le comportement du héros, représenter l'opinion de la *cité* , c'est-à-dire «exprimer dans ses craintes, ses espoirs et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique⁷». Ainsi le héros et le corps social sont-ils mis en rapport.

Le premier chant du chœur s'appelle *parados*, le dernier *exodos*, les autres *stasimon*.

Choreutes

Les membres du chœur, masqués et costumés de la même manière; ils étaient cinquante pour le dithyrambe, de douze à quinze (après Sophocle) pour la tragédie, vingt-quatre pour la comédie. Ces choreutes étaient des citoyens amateurs, alors que le poète, c'est-à-dire l'auteur, ainsi que les acteurs étaient des professionnels.

Coryphée

(Du grec *koruphaios* : «qui occupe la première place, le sommet») Le chef du chœur, qui dialogue parfois, au nom de tous, avec les personnages.

«Aucune situation, en elle-même, n'est tragique. Ce qui fonde la tragédie, c'est une adhésion du corps social à un ordre des choses qui le transcende, et ce qui la déclenche, c'est un événement excessif qui met ledit ordre en question. Autant dire que la tragédie est aujourd'hui hors de notre champ.»

Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1982, p. 125.

5. Hardy, introduction à la *Poétique* d'Aristote, *op. cit.*, p. 20.

6. *Ibid.*, p. 22.

7. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome I, Paris, Maspéro, 1973, p. 14.

Cothurnes

Chaussures à plate-forme que portaient les acteurs pour paraître plus grands que nature, autant pour bien rendre le caractère souvent surhumain des personnages qu'à cause de la vastitude des théâtres de l'époque, amphithéâtres extérieurs. Ils n'ont toutefois fait leur apparition que tardivement dans le théâtre grec, soit à l'époque hellénistique, au IV^e siècle, à l'époque même où la partie frontale du masque était démesurément agrandie.

Crainte

Avec la pitié, l'émotion que le spectateur est censé ressentir à la vue de la tragédie. Selon Aristote : «La pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur; la crainte l'homme semblable à nous⁸.» On décuple parfois la crainte en la désignant comme «terreur».

Culpabilité

C'est souvent autour de cette notion que se discute la différence entre la tragédie et le drame. Si le personnage est responsable de son propre malheur, il peut tenter d'y remédier, le combattre, ne pas y succomber; cette dynamique est propre au drame. Si, au contraire, le personnage, peu importe ce qu'il fait, voit la fatalité l'entraîner inéluctablement vers sa mort, symbolique ou réelle, le texte est de l'ordre de la tragédie. «Nous appellerons «tragédie» toute pièce dans laquelle les conflits sont nécessairement insolubles, et «drame» toute pièce dans laquelle les conflits sont ou résolus (tout au moins sur le plan moral) ou insolubles par suite de l'intervention accidentelle d'un facteur qui — selon les lois constitutives de l'univers de la pièce — aurait pu ne pas intervenir⁹.» La grandeur du héros tragique vient de ce qu'il assume son destin : Antigone, fidèle à la loi divine, sait que sa désobéissance à un ordre du roi Créon (qui a entre autres buts de consolider son pouvoir civil) est passible de mort et elle accepte dignement cette mort. La notion de *faute* est particulièrement délicate à cerner puisque des considérations d'ordre moral entrent en jeu. D'ailleurs pour qu'il y ait faute, il faut qu'il y ait une loi, une norme et des interdits, qui engendrent les notions de bien et de mal. Ainsi certains ont-ils pu lire, dans la tragédie de *Macbeth*, une condamnation de la part de Shakespeare : Macbeth et sa femme sont punis pour les meurtres qu'ils ont commis par ambition; quand, à la fin de la pièce, le successeur légitime du trône y accède, le bien l'emporte sur le mal.

Néanmoins, qu'il soit coupable ou non d'une faute, le personnage tragique expie toujours, ne serait-ce que parce qu'il *accepte* d'être coupable. Beckett, que certains considèrent comme un tragique moderne, fait lui-même dire à ses personnages dans *En attendant Godot* : «Si on se repentait? — De quoi? — Eh bien... (*Il cherche*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails. — D'être né?¹⁰» Ainsi, Vladimir et Estragon, qui ne sont pas, comme dans la tragédie antique, au carrefour d'une décision urgente et



Portant cothurnes et masque, l'héroïne tragique que représente cette statuette d'ivoire est peut-être Clytemnestre (Bibliothèque du Petit Palais, Paris). Photo de Bulloz, tirée de l'ouvrage dirigé par Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Bordas, 1980, p. 15.

8. Aristote, *op. cit.*, 1453 a, p. 46.

9. Lucien Goldmann, *Racine*, Paris, l'Arche, 1970, p. 15.

10. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 15-16.

«Le conflit tragique n'est pas un conflit entre le Devoir et la Passion, ou entre deux Devoirs. C'est le conflit entre deux plans de l'existence dont l'un est considéré comme sans valeur par celui qui agit mais non par les autres. L'agent, l'acteur tragique, n'aura pas conscience d'avoir agi comme un criminel; étant châtié, il aura l'impression de subir un «destin», absolument injustifiable, mais qu'il admet sans révolte, «sans chercher à comprendre».

Kojève à propos de l'*Antigone* de Hegel, cité par George Steiner dans *les Antigones*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p. 40.

définitive, ne sont peut-être pas coupables d'une faute précise qui aurait perturbé un ordre quelconque, mais ces personnages ont tout de même le sentiment que leur vie, plutôt malheureuse, est une sorte d'expiation parce qu'ils auraient eu le culot de naître. Tout porte à croire que les «êtres» beckettien *subissent* leur sort, tout comme les Iphigénie, Phèdre et Œdipe.

Si le héros tragique croyait en l'existence des dieux qui décidaient du sort des hommes — ce qui lui permettait tout de même une certaine assurance, lui donnait un sens de la certitude, même dans la souffrance —, il n'en va pas de même du personnage calqué sur l'homme moderne qui, de Nietzsche à Sartre, a revendiqué sa liberté par rapport à toute force surnaturelle. Cependant, il n'est jamais entièrement à l'abri de l'*angoisse* suscitée par les interrogations sur la «source» du destin.

Destin

Selon le *Petit Robert 1*, le destin est «l'ensemble des événements [...] qui composent la vie d'un être humain, considérés comme résultant de causes distinctes de sa volonté». Si ces événements sont «con-

tingents», c'est-à-dire accidentels, on dira que le hasard en est responsable, par contre si l'on croit, comme les Grecs anciens, qu'une puissance supérieure les a fixés irrévocablement, on parlera de la fatalité, ce que le latin a rendu par *fatum*. Le sens premier du mot destin, «chose décidée», s'est toutefois estompé avec le temps, de sorte que le terme est aujourd'hui utilisé souvent comme un synonyme de «destinée» ou de «sort».

Dialogue

C'est à Eschyle que revient la palme d'avoir créé le dialogue théâtral quand il a proposé qu'un deuxième acteur intervienne avec celui qui, jusque-là, avait été chargé de narrer les péripéties de la fable; la tragédie entraînait dans une lente évolution qui allait la mener vers un théâtre de l'imitation. Plus tard, Sophocle augmentera à trois le nombre des acteurs.

Dionysies

Fêtes en l'honneur de Dionysos, dieu du vin, du plaisir et des jeux, qui est aussi le protecteur des arts, en particulier du théâtre. En Grèce antique, les Grandes Dionysies avaient lieu chaque année, au printemps; à cette occasion, on



Dionysos sur un bateau. Coupe athénienne d'Étrurie, VI^e siècle avant notre ère (Staatliche Antikensammlungen, Munich). Photo tirée d'un ouvrage de Martin Robertson, *la Peinture grecque*, Skira, 1992, p. 71.

organisait pendant six jours toutes sortes de solennités : processions, sacrifices, dithyrambes, concours de représentations théâtrales (le premier aurait eu lieu en 534). Seuls les textes primés étaient joués (ce qui explique sûrement en partie la raison pour laquelle peu d'œuvres écrites à cette époque nous sont parvenues). Les spectateurs assistaient, pendant trois jours, à ces concours; chaque jour étaient présentées trois tragédies et un drame satyrique du même auteur, ainsi qu'une comédie. Ces fêtes reliées au culte du dieu (le mot même de tragédie voudrait dire «chant du bouc», allusion à un sacrifice censé libérer la cité d'une souillure, ce qui a fait dire à certains hellénistes que le sacrifice du héros tragique sur la scène était aussi une forme d'expiation d'une faute poursuivant ce même but de purification) avaient lieu à l'extérieur dans d'immenses théâtres pouvant accueillir jusqu'à 15 000 spectateurs.

Dithyrambe

Ancienne forme mêlant chœurs et danses qui aurait donné naissance à la tragédie; il semble toutefois que, pendant un certain temps, les deux formes aient existé simultanément (le mot grec *dithyrambos* veut dire «chant choral en l'honneur de Dionysos»). Le dithyrambe daterait du VII^e siècle avant Jésus-Christ. *Le Dictionnaire historique de la langue française* ajoute que «le mot, repris avec son sens antique, désigne dans la littérature moderne un poème lyrique enthousiaste; par extension, il se dit d'un éloge vibrant, parfois emphatique».

«[...] s'il n'y a plus d'interdits,
il n'y a plus de tragique.»
Alexandre Lazarides, «Sisyphes le pathétique»,
Jeu 50, 1989.1, p. 103.

Épisode

Partie de la tragédie délimitée par deux chants du chœur (en quelque sorte l'ancêtre de nos actes et scènes).

Fatalité

«Force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive [...] est déterminé d'avance d'une manière inévitable.» (*Petit Robert 1*) Le concept philosophique de liberté se définit en opposition à un tel déterminisme.

Héros

Chez les Grecs, le mot héros désigne un chef militaire, ou encore un demi-dieu. Selon Aristote, le héros tragique est un 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 prospérité¹¹». Certains préfèrent *protagoniste* pour désigner le personnage principal de la tragédie, ce terme déterminant à l'époque antique l'acteur à qui revenait le premier rôle, compte tenu des connotations romantiques que le mot héros a accumulées depuis le XVIII^e siècle, ainsi que de l'usage qui en est fait dans la dramaturgie réaliste où le héros est un «individu» psychologiquement caractérisé et «doté de capacités

«Je crois qu'il n'a été donné qu'à un seul
texte littéraire [*l'Antigone* de Sophocle],
d'exprimer la totalité des principales
constantes des conflits inhérents à la
condition humaine. Elles sont au nombre
de cinq : 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).»
George Steiner, *les Antigones*,
Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p. 253.

11. Aristote, *Poétique*, 1453 a, p. 47.



Photo de Janos Stekovics, tirée du *Grand Guide d'Athènes*, Gallimard, 1990, p. 43.

d'action qui lui permettent de vaincre les obstacles et de forger son propre destin¹²». La notion de héros était étrangère à la tragédie antique.

Masque

Les acteurs antiques portaient des masques qui permettaient rapidement au spectateur de reconnaître les rôles qu'ils jouaient, selon un code convenu; les pièces étant jouées à l'extérieur, dans d'immenses théâtres, ces masques remplissaient aussi la fonction de porte-voix (en plus d'altérer la voix et d'immobiliser le visage, ce qui contribuait à gommer la personnalité de l'acteur).

Mythe

Les sujets de la tragédie antique étaient tirés des mythes, c'est-à-dire des récits sacrés, fabuleux mais considérés comme véridiques, acceptés par toute une collectivité en guise d'explication de la condition humaine et pouvant ainsi tempérer les angoisses de l'homme. Il s'agit de récits exemplaires où l'Homme est confronté à ce qui le dépasse, où affleurent donc les dimensions religieuse et surnaturelle. La tragédie classique reprendra les mêmes mythes que la tragédie antique, mais Corneille et Racine les teinteront d'une vision chrétienne. Le mythe chrétien du salut n'est pas non plus étranger à une œuvre contemporaine comme *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

Pathos

«L'événement pathétique est une action qui fait périr ou souffrir, par exemple les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre¹³.» Bref, le pathos est toute souffrance qui peut émouvoir le spectateur, et à laquelle il ne peut que compatir¹⁴.

Pitié

Avec la crainte, il s'agit de l'émotion que le spectateur est censé ressentir devant la tragédie. «La pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur; la crainte l'homme semblable à nous¹⁵», précise Aristote.

Prologue

Il s'agit de la première partie de la tragédie antique, qui était suivie de trois épisodes entrecoupés des chants du chœur, et auxquels succédait, pour terminer, l'*exode*. La tragédie classique sera, elle aussi, découpée en cinq parties, les cinq actes : exposition, nœud, péripéties, paroxysme, dénouement.

12. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 406.

13. Aristote, *op. cit.*, 1452 b, p. 45.

14. Le mot «pathos», qui a engendré *pathétique* et *pathologie*, pourrait susciter une longue discussion. On lira avec profit la série d'articles inspirés par le terme dans *Jeu* 50, 1989.1.

15. Aristote, *op. cit.*, 1453 a, p. 46.

Reconnaissance

«La reconnaissance est un passage de l'ignorance à la connaissance»; il s'agit d'un motif très important de la tragédie, dont dépendront «l'infortune et le bonheur¹⁶» du protagoniste. Ainsi Œdipe doit sa fin tragique à sa «reconnaissance» comme fils de Laïos et de Jocaste.

Règle des trois unités

Bien qu'Aristote eût souhaité que «la fable pour être bien [fût] simple», ce n'est qu'au XVII^e siècle, en France, que l'on instaura la règle des trois unités pour respecter la vraisemblance : unité d'action, unité de lieu, unité de temps (24 heures).

Tragédie

Selon Aristote, considéré comme le premier théoricien de la littérature, «la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements [rythme, mélodie, chant] d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation [voir *catharsis*] propre à pareilles émotions». Ces «diverses parties» de la tragédie sont, toujours selon Aristote : la fable (assemblage des actions), les caractères («ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telles ou telles qualités»), l'élocution («assemblage des vers»), la pensée («tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident»), le spectacle («ordonnance de» — ancêtre de la mise en scène?), le chant (ou chœur)¹⁷. Sa structure était fixe : un *prologue* (exposition), le *parados* (chant d'entrée du chœur), des *épisodes*, séparés par les chants dansés du chœur, appelés *stasima*, dont le dernier était l'*exodos*.

En fait, la tragédie, à l'origine, était beaucoup plus un *récit* qu'une *action*. En effet, celle-ci était connue à travers le mode distancé de la narration. Ainsi, la tragédie était constituée d'un *dialogue* entre le récit et les chants du chœur interrogeant l'action. Roland Barthes a soutenu que «la tragédie grecque est toujours triple spectacle : d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir), d'une liberté (que faire?), et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes)¹⁸».

L'épanouissement de la tragédie antique coïncide avec l'instauration de la démocratie. Cela signifie que les Grecs de ce temps ont graduellement remplacé la mythologie par la philosophie. Autrement dit, ils ont mis en doute les réponses que la mythologie avait toujours fournies à leurs questions existentielles pour leur en proposer de nouvelles, issues de la *pensée*, ce qui va donner naissance à la connaissance, au savoir, à la science. Ainsi la tragédie va-t-elle «marque[r] une étape dans la formation de l'homme intérieur, du sujet responsable¹⁹». En interrogeant la mythologie, la tragédie a donc participé de ce

«La tragédie peut se définir comme
un spectacle sous le regard permanent
de la divinité.»

Lucien Goldmann, *Racine*,
Paris, l'Arche, 1970, p. 19.

16. *Ibid.*, 1452 a et b, p. 44-45.

17. *Ibid.*, 1449 b et 1450 a, p. 36-38.

18. Roland Barthes, «Le théâtre grec», *l'Obvie et l'Obtus — Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 67.

19. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 13.

Pathos.
Les Troyennes, T.N.M.,
1993. Photo : Yves Renaud.



mouvement intellectuel. Citons encore Roland Barthes : «Le théâtre s’empare de la réponse mythologique et s’en sert comme d’une réserve de questions nouvelles : car interroger la mythologie, c’était interroger ce qui avait été en son temps pleine réponse. Interrogation lui-même, le théâtre grec prend ainsi place entre deux autres interrogations : l’une, religieuse, la mythologie; l’autre, laïque, la philosophie (au IV^e siècle av. J.-C.). Et il est vrai que ce théâtre constitue une voie de sécularisation progressive de l’art : Sophocle est moins «religieux» qu’Eschyle, Euripide que Sophocle. L’interrogation passant à des formes de plus en plus intellectuelles, la tragédie a évolué en même temps vers ce que nous appelons aujourd’hui le drame, voire la comédie bourgeoise, fondée sur des conflits de caractères, non sur des conflits de destins. Et ce qui a marqué ce changement de fonction, c’est précisément l’atrophie progressive de l’élément interrogateur, c’est-à-dire le chœur²⁰.» Ainsi la «conscience tragique», profondément déchirée, est apparue en même temps qu’une pensée juridique qui allait remplacer les croyances mythiques. C’est pourquoi elle est fondée sur un paradoxe, car «le drame porte sur la scène une ancienne légende de héros. Ce monde légendaire constitue pour la cité son passé — un passé assez lointain pour qu’entre les traditions mythiques qu’il incarne et les formes nouvelles de pensée juridique et politique, les contrastes se dessinent clairement, mais assez proche pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s’exercer²¹. Toutefois, les valeurs collectives, si l’on peut recourir à ce concept moderne, s’imposeront avec la démocratie.

20. *Ibid.*, p. 68.

21. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 25.

Compte tenu que le mot circule depuis ce qu'il est convenu d'appeler l'origine du théâtre occidental, soit depuis l'âge d'or de la tragédie antique au V^e siècle av. J.-C. (Eschyle, Sophocle, Euripide), et que le genre a connu différentes «versions», ou «perversions» — tragédie classique en France, au XVII^e siècle (Racine, Corneille), et tragédie élisabéthaine en Angleterre, à la fin du XVI^e siècle (Shakespeare), voire la tragédie moderne (Beckett) —, une définition transhistorique de la tragédie est à peu près impossible à donner. Néanmoins, il est généralement admis de retenir que les héros de tragédies sont des personnages exceptionnels (ou symboliques, comme chez Beckett), déchirés entre deux ordres de pensée, pris dans une situation sans issue, qui entraînera leur mort. Cela, à la suite d'une faute ou d'une erreur dont ils sont à la fois coupables et innocents; d'où l'insolubilité du conflit (par exemple, Œdipe est coupable d'avoir tué son père et épousé sa mère, mais comme il ignorait ces liens familiaux, il est en même temps victime du sort; ou encore, c'est le cas de Phèdre qui, amoureuse d'Hippolyte, le fils de son mari, est coupable d'un amour interdit, mais également innocente, puisqu'elle s'avoue victime d'une passion incontrôlable : elle n'a pas *désiré* cet amour). La tragédie implique l'existence d'une force transcendante (les dieux, le destin..., d'où «une primauté absolue du moral sur l'existant, de ce qui *doit être* sur *ce qui est*»²²) que les hommes ne comprennent pas parfaitement, à laquelle ils acceptent de se soumettre et contre laquelle ils ne peuvent rien, mais lucidement et sans jamais faire de compromis. Ainsi dit-on que le *fatum*, la fatalité, cette «machine infernale»²³, décide de tout.

Tragique

Si les signes extérieurs ou formels de la tragédie (la construction en prologue, épisodes et chants du chœur, la règle des trois unités) ont disparu de l'écriture dramatique contemporaine, l'«essence» du tragique, qui se caractérise par «le renoncement intégral à l'espoir ou à la justice»²⁴, survit dans les œuvres d'un Franz Kafka, d'un Samuel Beckett, ou encore, plus près de nous, d'un Bernard-Marie Koltès. Ainsi le tragique serait lié à l'idée de *fatalité* incompréhensible. Le propre de la tragédie réside alors dans l'«existence» d'un personnage *absent*, dont l'un des plus célèbres avatars est certainement le Godot de Samuel Beckett. «La divinité qui régit l'univers de la tragédie est le contraire même du Dieu providentiel, car elle n'indique jamais au héros un chemin qu'il pourrait prendre pour réaliser une vie authentique. *Toujours présent*, ce Dieu est en même temps un *dieu caché*, un dieu *toujours absent*»²⁵. L'angoisse issue du paradoxe est entière et... tragique. ♦

22. Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 16.

23. Tel est le titre de la réécriture du mythe d'Œdipe par Jean Cocteau. Le prologue finit par ces mots : «Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel», *la Machine infernale*, Paris, Grasset, 1934, p. 15.

24. Voir, dans ce numéro, l'article d'Alexandre Lazaridis, «Tragique et tragédie».

25. Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 19.