

## Le tragique depuis ARISTOTE jusqu'aux Modernes

### ARISTOTE, *La Poétique* (v. 340 av. JC)

---

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.

[...] Il est manifeste, tout d'abord, qu'on ne saurait y voir ni des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est de toutes les situations, la plus éloignée du tragique : elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut-être susciter la sympathie, mais ni pitié, ni crainte ;

Aussi, de même que dans les autres arts d'imitation, l'unité d'imitation résulte de l'unité de l'objet, de même l'histoire - puisqu'elle est imitation d'action - doit être imitation d'une action une et formant un tout ; et les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé. Car ce qui s'ajoute ou ne s'ajoute pas sans résultat visible, n'est en rien partie du tout.

### RACINE - Préface de *Bérénice* (1670)

---

*Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicittus ferebatur,  
statim ab Urbe dimisit invitum invitam.*

C'est-à-dire que "Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire". Cette action est très fameuse dans l'histoire ; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. [...]

Je crus que je pourrais rencontrer toutes ces parties dans mon sujet. Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés. "Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un."

[...] La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.

### RACINE préface de *Phèdre* (1677)

---

Je ne suis point étonné que ce caractère [de Phèdre] ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté.

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, [...]

Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. [...] Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

**Entretien de Michel VINAVER avec JM Rous, « Tragique et modernité » in *Travail théâtral n°30. Sur Vinaver.***

---

Est-ce qu'il est nécessaire d'employer le mot « tragique » ? Les pièces de Beckett me paraissent tout à fait admirables : est-ce que nous devons employer, à leur égard, le mot « tragique » ? On peut se poser la question. Je sais bien, nous l'employons déjà pour Racine, pour Shakespeare et pour Sophocle. Les éléments de conflit et d'interférences qui caractérisent les trois grandes périodes tragiques ne me paraissent pas être en évidence dans l'œuvre de Beckett. [...] La vraie question, c'est bien la possibilité de donner du sens.

[Parlant du tragique moderne] C'est le tragique d'un homme lui-même déchiré. C'est dans le rapport de soi à soi. Il me semble que dans le tragique, les rapports des individus et de la collectivité sont essentiels. Je serais plutôt tenté par le mot de Napoléon : « la véritable tragédie, c'est la politique ».

**Roger Blin (acteur, metteur en scène) en 1957 lorsqu'il monte *Fin de partie* in *Souvenirs et propos (1986)***

---

« Beckett me disait : "Ne jouez pas, vous transpirez, vous vous donnez un mal de chien, il faut dire les mots simplement d'une voix neutre, un petit coup de gueule de temps en temps." / Beckett me disait : "Il n'y a pas de drame du tout dans *Fin de partie*, dès que Clov a dit sa première réplique : "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas", il ne se passe plus rien, il y a un remuement vague, il y a un tas de mots mais il n'y a pas de drame." »

« J'ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de partie* comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale. Et je me suis un peu rebellé contre ça pendant les répétitions, ce qui a provoqué quelques discussions passionnées entre Beckett et moi. »

**Olivier de MAGNY, « Samuel Beckett et la farce métaphysique », in *Cahiers Renaud Barrault n°44, oct. 1963.***

---

Contrairement aux personnages de Ionesco, presque toujours dérisions évidentes et destructrices d'une fonction sociale ou d'une classe aisément identifiable, les créatures de Samuel Beckett surgissent, agressives et désarmées comme du cerveau de quelque Jupiter gâteux, des ténèbres d'une Origine sur laquelle elles ne cessent de s'interroger. Il ne faudrait pas les croire sans identité : leur identité se confond avec la question hésitante, opiniâtre qu'elles se posent, à la recherche de leur identité. L'ont-elles jamais connue ? L'ont-elles oubliée ? Car toutes elles sont vieilles d'une vieillesse étrange : la vieillesse, peut-être, de l'espèce humaine.

[...] Ainsi le lieu du théâtre de Beckett, piège vertigineux, efface-t-il toute opposition entre ici et ailleurs ; il est le « n'importe où » dénudé, le lieu en soi d'une attente, d'une incertitude, d'une question balbutiée et vécue sans réponse.

**Clément ROUSSET, « la force comique », in *Critique : Samuel Beckett, août-sept. 1990.***

---

On dirait, pour paraphraser Musset, que chez Beckett il faut toujours qu'une porte soit ouverte *et* fermée. La porte est ouverte, mais on ne saurait y passer : elle n'était qu'un carton-pâte donnant sur le mur auquel est adossé le décor. Un mouvement semble s'ébaucher mais se fige avant même d'avoir réussi à s'esquisser – en sorte qu'en définitive rien n'aura réussi à bouger dans l'affaire, de même que rien « n'aura eu lieu que le lieu », pour reprendre cette fois Mallarmé. Cette confusion de l'action et de l'inaction réduit toute activité à une agitation inutile, mieux à une sorte d'agitation immobile, d'agitation condamnée à faire du « sur place ». Ce gag de l'élan stoppé est parfois une variante du premier, de la précision à vide : chaque fois que ce qui vient à s'interrompre et se briser net est précisément l'entreprise d'un calcul à vide. La formule de cette variante perverse du premier gag, est l'addition d'un calcul *pour rien* à un calcul *faux*. Dérisoire à la puissance deux : non seulement on compte pour des prunes, mais en plus on se trompe dans ses calculs. Et dérisoire double, pour le dire plus généralement de la condition humaine, non seulement de compter pour rien, mais en plus d'être incapable de bien compter.

**Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2006.**

---

Le personnage n'est plus le support unique du sens : s'il figure ici ou là comme le pivot principal de la pièce, il est entouré de signes multiples qu'il ne domine pas (objets, bruits, mouvements, couleurs) et soumis à une énergie dont le flux le déborde de toutes parts. [...] Il porte, comme le voulait la mimésis aristotélicienne, la marque du réel, mais il s'agit des traces d'un monde envahi de toutes parts par l'irrationnel et dont la vérité est irréductible à la conscience, à l'identité et au principe de non-contradiction.