**Zeitschrift:** Revue de Théologie et de Philosophie
**Herausgeber:** Revue de Théologie et de Philosophie
**Band:** 21 (1971)
**Heft:** 5

**Artikel:** Réflexions sur le tragique et ses problèmes
**Autor:** Gouhier, Henri
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-380974

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# RÉFLEXIONS SUR LE TRAGIQUE ET SES PROBLÈMES

*A René Schaerer*

## I. La définition aristotélicienne de la tragédie

La façon la plus rapide de poser la question du « tragique » semble être d'aller droit à la célèbre définition qu'Aristote donne de la tragédie ; nous saurons mieux ce que nous cherchons en constatant que c'est justement ce qui ne se trouve pas dans le texte d'Aristote ; celui-ci a défini la tragédie sans dire un mot du tragique.

Sa définition de la tragédie est énoncée dans la *Poétique*, 1re partie, ch. VI, 1449 *b*, 24-27. Elle est directement commentée dans les ch. VI et VII, mais avec de nombreux compléments dans les chapitres suivants [1]. Il y a là des pages dont l'intérêt historique et philosophique reste vif pour le lecteur d'aujourd'hui : Aristote connaît un plus grand nombre de tragédies grecques que nous, ses réflexions sont celles d'un psychologue qui a su observer les passions et les décrire avec une étonnante précision dans la *Rhétorique*, ses vues sur l'art dramatique ne réduisent pas l'œuvre théâtrale à sa partie littéraire et ne la séparent jamais de sa représentation. Cependant, il s'agit de la tragédie sans le tragique.

« La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements 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 propre à pareilles émotions. » Qu'y a-t-il donc dans cette définition ?

[1] Je cite d'après Aristote : *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Editions Guillaume Budé, 1932. Pour la traduction, j'utilise aussi Aristote : *Extraits*, traduits et commentés par Médéric Dufour, Paris, J. de Gigord, t. I, 1931.

Deux recueils seront souvent utilisés au cours de cette étude :

Jacques Morel : *La tragédie*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1964.

*Le théâtre tragique*. Etudes... réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Editions du C.N.R.S., 1962.

1. Il y a, d'abord, des indications concernant la forme propre aux tragédies admises dans les concours ; en écrivant : un langage, λόγος, relevé d'assaisonnements, ἡδυσμένος, c'est-à-dire avec spectacle, ὄψις, et chant, μελοποία, Aristote pense évidemment au dispositif scénique et au chœur tels qu'il les trouvait dans le passé et le présent de la tragédie athénienne ; mais ces assaisonnements n'ont rien à voir avec ce qui la fait tragique ; l'histoire du théâtre offre des tragédies sans chœur. Allons plus loin : les mots « langage relevé d'assaisonnements » visent peut-être l'essence de toute œuvre théâtrale, qu'elle soit tragique ou non, en affirmant que le langage n'est pas seul et même que la parole proférée est tout autre chose que le mot écrit, bref que l'art dramatique implique la représentation.

2. « La tragédie est l'imitation... » Laissons de côté la grosse question de l'art comme « imitation » ; en fait, dans la *Poétique*, μίμησις désigne souvent ce que nous appelons « expression » précisément pour éviter « imitation ». La tragédie est donc μίμησις, mais imitation de quoi ? D'une action, πράξις. Or ceci peut être dit de toute œuvre théâtrale. De même, quand Aristote précise : « imitation... par des personnages en action et non au moyen d'un récit », δρώτων καὶ οὐ δὶ ἀπαγγελείας : c'est là ce qui distingue l'action jouée de l'action racontée, l'œuvre théâtrale de l'épopée au temps d'Aristote, du roman aujourd'hui, qu'elle soit tragédie ou comédie ou farce.

3. Aristote parle d'une « action... complète, d'une certaine étendue », πράξεως... τελείας, μέγεθος ἐχούσης : le commentaire de ces mots montre qu'il s'agit de qualités proprement esthétiques, de ce qui fait la « beauté », τὸ καλόν, de la tragédie : « Est entier ce qui a commencement, milieu et fin... » Cet ordre entre les parties ne suffit pas, c'est pourquoi Aristote fait intervenir l'étendue qui, comme dans le cas du bel animal, ne doit être ni trop petite ni trop grande : en somme, Aristote pose comme idéal une fable où la multiplicité des épisodes ne compromet pas l'unité de l'action, de telle façon que la mémoire ne soit pas surchargée et que la perception de l'ensemble reste nette [1]. La tragédie est considérée ici en tant qu'œuvre d'art, non dans ce qui la fait tragique.

4. Voici pourtant un mot qui vise la tragédie en tant que telle : σπουδαίας, l'action doit être, disent les traducteurs, « d'un caractère » ou « d'un ordre élevé ». On justifiera cette traduction en se reportant à la fin du ch. II : la comédie veut représenter les hommes inférieurs, la tragédie veut représenter les hommes supérieurs, ceci, le texte est précis, par rapport aux hommes de la réalité (1448 *a*, 16-18). Il n'est

[1] Ch. VII.

pas question, directement du moins, d'une infériorité ou d'une supériorité sociales : la comédie grossit les traits à la façon d'une caricature, la tragédie les grossit à la façon d'une idéalisation, mais à condition de ne pas donner à ce mot un sens moral, car il s'agit d'une certaine démesure aussi bien dans les défauts que dans les vertus ; « quand il imite des hommes violents ou lâches », le poète doit en faire, selon l'excellente traduction de Médéric Dufour, « des personnages supérieurs à la moyenne » [1]. Qu'une certaine démesure soit une composante de l'action tragique, c'est certain : ce n'est point par hasard que la notion de « héros » vient spontanément s'appliquer sur les personnages de la tragédie. Reste à savoir si elle suffit à faire l'action tragique : la démesure ne permet pas d'appeler Falstaff un héros tragique ; aller plus loin dans ce sens serait poser le problème de la farce, distincte de la comédie, précisément par des jeux de miroir déformant, grossissant, amincissant, élargissant...

5. Que reste-t-il alors de la célèbre définition ? Ce qui, de fait, est resté dans la tradition scolaire, ce qui, semble-t-il, résume, pour beaucoup, la pensée d'Aristote sur la tragédie : « une action qui, suscitant pitié [ἔλεος] et crainte [φόβος], opère la purgation [κάθαρσις] de pareilles affections » [2]. Soulignons tout de suite les derniers mots : τῶν τοιούτων παθημάτων. Aristote ne parle pas des passions en général mais de ces passions particulières que sont la pitié et la crainte. Il y a des hommes très enclins à la pitié et à la crainte : la tragédie leur offre une occasion d'éprouver ces deux passions, si j'ose dire, à haute dose ; celles-ci, une fois satisfaites, redeviennent normales. La κάθαρσις est donc une opération thérapeutique ; si elle a un sens moral, c'est dans la mesure où la morale prescrit un retour à l'état normal là où il y avait excès ou risque d'excès.

Soulignons ici une idée très profonde. Au théâtre, crainte et pitié sont éprouvées avec ou dans un sentiment de plaisir, ἡδονη [1453 *b*, 10-13i], mot que reprend Racine dans la préface de *Bérénice* : « ... tout le plaisir de la tragédie ». Ce plaisir paradoxalement mêlé à des émotions plutôt pénibles tient au fait que la κάθαρσις implique une espèce de soulagement, lié à la fois à la satisfaction d'une inclination et à l'agréable impression de se sentir dans un état normal. Ces vues vont se prolonger dans des analyses et des réflexions dont l'homme de théâtre contemporain pourrait tirer profit. Mais en ce qui concerne le tragique ? Certes, le texte d'Aristote suggère une méthode : définir

[1] 1454 *b* 8-14 ; DUFOUR, p. 37.

[2] Traduction retouchée ; « ... la purgation propre à pareilles émotions » (HARDY) ; « ... de ces genres d'émotivité » (DUFOUR, p. 17). Ce thème est repris à la fin du ch. 9, 1452 *a* 1-4, et commenté dans le ch. 14. Voir aussi : *Politique*, VIII, ch. 7, 1342 *a* 4-16, sur la κάθαρσις par la musique.

le tragique à partir des émotions ou des passions ou des affections qu'il produit. Est-il possible d'isoler, psychologiquement, des complexes de sentiments, d'impressions, de réactions qui seraient en nous les effets et, du même coup, les signes du tragique ? Ce qui est sûr, c'est que crainte et pitié ne sont pas des effets spécifiques ni, par suite, les signes propres du tragique : le mélodrame où Margot a pleuré était certainement riche en péripéties habilement machinées pour provoquer ces deux émotions.

Ainsi on chercherait vainement le tragique dans la définition aristotélicienne de la tragédie.

## II. Une catégorie de l'existence historique

Puisque la définition aristotélicienne de la tragédie ne dit vraiment rien sur le tragique, laissons le substantif et rappelons-nous qu'il est un adjectif substantifié. Que nous apprend l'usage de l'adjectif ?

« Tragique » est, d'abord, un adjectif qui nous conduit hors du théâtre. Comme « dramatique », « comique », « burlesque », « merveilleux », il appartient à un registre de qualifications difficile à isoler. Il ne s'agit pas de morale : de la bonne ou de la mauvaise action. Il ne s'agit pas d'économie : d'opération utile ou inutile, profitable ou déficitaire. Il ne s'agit même pas d'esthétique : d'œuvre belle ou laide. Si l'on considère les substantifs auxquels ces adjectifs sont attribués, on constate que ce sont des mots désignant des événements et des situations, l'événement créant la situation. Il arrive, *evenit*, qu'une voiture en rencontre une autre : voilà un événement ; il crée des situations, pour chaque voyageur tué, pour chaque voyageur blessé, pour les familles des victimes, etc. Le compte rendu de l'accident dans le journal parlera d'événement et de situations « dramatiques ». Il arrive, *evenit*, qu'un distrait enfile une chaussette grise et une chaussette rouge : ceci est de l'ordre de l'événement ; il s'ensuit une situation qui provoque le rire : tout cela, dit-on, est « comique ».

Or événement et situation sont les mots qui renvoient à l'existence en tant qu'elle est historique, à mon existence en tant qu'elle est mon existence, c'est-à-dire en tant qu'elle coïncide avec une certaine histoire unique qui est la mienne. Notre existence est un tissu serré d'événements et de situations résultant de ces événements, depuis les graves décisions de notre vie, comme le choix d'une carrière, jusqu'aux multiples épisodes de la vie quotidienne, comme la lettre qu'on écrit ou que l'on a oublié d'écrire. Le jeu d'adjectifs auquel appartient le qualificatif « tragique » correspond ainsi à des catégories de l'existence historique.

Ceci nous conduit sur un plan qui n'est pas celui de la *Poétique* d'Aristote. Il y a une différence radicale entre essayer de définir la

tragédie et essayer de définir le tragique : la première est un genre théâtral et littéraire, quelque chose qui relève d'une activité artistique ; le second est une dimension de l'existence concrète, quelque chose qui est de l'ordre de la vie. Il y a du tragique dans l'existence avant qu'il y ait des tragédies dans l'orchestre ou sur la scène et, s'il y a des tragédies dans l'orchestre et sur la scène, c'est parce qu'il y a « un sentiment tragique de la vie »[1] né de la vie elle-même.

Dans cette perspective, la tragédie apparaît comme le lieu privilégié où l'on peut étudier le tragique. Mais, si le tragique est une catégorie de l'existence historique, on ne voit pas pourquoi le théâtre aurait le monopole de l'exprimer. Les catégories qualifiant l'existence historique doivent, *a priori*, trouver leur application dans tous les arts, dans la mesure où ceux-ci figurent ou évoquent événements et situations. La caricature vise le comique dans et par le dessin. Il y a des sculptures baroques dont la gesticulation peut être dite mélodramatique, sans glisser sous cet adjectif la moindre nuance péjorative. Une fois reconnue et admise une définition du tragique, il n'y aurait aucune raison pour écarter des questions telles que : appellerons-nous tragique la musique de *Parsifal*, parlerons-nous de peinture tragique devant le Combat avec l'Ange dans la chapelle de Saint-Sulpice, décorée par Delacroix ?

On peut, d'ailleurs, se demander si les formules telles que « poésie pure », « peinture abstraite », « musique concrète », ne signifient pas avant tout une protestation contre la contamination des arts par les catégories de l'existence historique. Le sujet en peinture et en sculpture, les états de l'âme en poésie et en musique, le texte à commenter dans l'opéra et le ballet, autant d'invitations à faire jouer les catégories de l'existence historique qui poussent à la théâtralisation des arts. La question qui se pose aujourd'hui n'est donc pas : une musique tragique ou une peinture tragique sont-elles possibles ? mais : la pureté de la musique et de la peinture exclut-elle la catégorie du tragique ? une musique peut-elle être à la fois « concrète » et tragique ? la peinture peut-elle être à la fois « abstraite » et « tragique » ?

## III. Méthode

Les catégories de l'existence historique offrent un jeu d'adjectifs qualifiant événements et situations ; par extension, ils s'appliquent au sujet dont l'existence est affectée par les événements et jetée, pour ainsi dire, dans les situations créées par ces événements : c'est

[1] Unamuno : *Le sentiment tragique de la vie*, éd. espagnole, 1912 ; éd. française, 1916.

pourquoi on parle de « personnage comique » ou de « héros tragique ».

Qu'est-ce donc que ces adjectifs ajoutent aux événements et aux situations ? Une signification.

Dans la vision que nous en avons, les choses ne sont jamais, ou du moins ne sont très rarement que ce qu'elles sont. Elles ne sont perçues que chargées de significations. Relisons dans *Hamlet* la scène I de l'acte V : les fossoyeurs plaisantent et chantent en creusant la tombe d'Ophélie ; arrivent Hamlet et son ami Horatio :

« *Hamlet :* Ce gaillard n'a-t-il donc pas le sentiment de sa besogne, qu'il chante en creusant une tombe ?

» *Horatio :* L'habitude fait que c'est pour lui chose indifférente. » [1]

La mort d'Ophélie, pour les croque-morts, signifie une tâche ; cette signification est déterminée par une vision du monde professionnelle : le cadavre est une chose, un objet à mettre dans la terre à un certain endroit d'un lieu réservé à cet usage. La réaction de Hamlet implique une autre signification : Ophélie est une personne, ni son âge ni sa santé ne permettaient de prévoir sa mort, son délire et sa poétique noyade ne permettaient pas de penser sa fin sous la catégorie du « tout naturel » ; le moins que l'on puisse dire est que, dans le cœur du jeune Hamlet, la série d'événements et de situations qu'évoque le cadavre d'Ophélie est doublée d'une signification dramatique. Notre problème est de savoir à quelles conditions, ou mieux, dans quelle vision du monde elle serait doublée d'une signification tragique.

Pareille recherche peut suivre deux cheminements bien différents : se placer à l'intérieur d'une philosophie et y rencontrer le tragique qui trouvera sa définition dans le système de concepts qui dessine l'architecture de cette philosophie ; ou bien considérer l'histoire du théâtre comme une expérience humaine et y chercher la définition du tragique qui serait comme le postulat plus ou moins conscient de l'imagination créatrice de tragédies.

Premier cheminement. Un bon exemple sera celui de Schopenhauer. Celui-ci élabore sa philosophie du *Monde comme volonté et comme représentation*, en dehors de toute réflexion sur le théâtre [2]. Il reprend la distinction kantienne entre le monde des choses telles qu'elles apparaissent ou *phénomènes* et le monde des choses telles qu'elles sont en soi ou *noumènes* ; les premières constituent le *monde comme représentation* ; or, dans ce monde, l'homme agit, il veut et sa

[1] *Hamlet :* Has this fellow no feeling of his business, that he sings at grave-making ?

*Horatio :* Custom hath made it in him a property of easiness.

[2] Première édition, 1819. Je cite d'après la traduction A. BURDEAU, Paris, Alcan, 3 vol., 1902-1903.

volonté se donne des raisons d'agir : « D'où vient donc cette volonté ? » demande Schopenhauer. A l'origine de nos volontés particulières plus ou moins rationnellement motivées, il y a une Volonté pure, aveugle, qui n'est liée à aucun entendement, principe obscur de toute vie dans l'univers, de tout désir dans l'animalité, de tout vouloir dans l'humanité : le *monde comme Volonté* remplace celui des noumènes kantiens.

Dans cette vision du monde, le sens de notre existence ou plutôt son non-sens est clairement défini : notre existence n'est que désir sans fin, jamais assouvi, toujours renaissant, donc souffrance. L'obscure Volonté originelle coïncide avec le principe du mal, principe au sens le plus fort du terme, puisqu'il exclut tout mythe d'une bonté antérieure à quelque chute. Exister, c'est vouloir ; vouloir, c'est souffrir ; souffrir est un mal. C'est à l'intérieur de cette vision du monde que le philosophe rencontre le tragique comme signifiant le mal d'exister.

« Quel est le crime des Ophélia, des Desdémone, des Cordelia ?... Quelle est donc la véritable signification de la tragédie ? C'est que le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence elle-même. Calderon le dit avec franchise : car le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né. » [1]

Précisons le mot « héros » : nous sommes tous coupables ou victimes du fait d'être. Il se produit, si l'on peut dire, une sorte de condensation tragique dans certains êtres qui sont des « héros » à la fois dans l'ordre de la connaissance et dans l'ordre moral. Le héros tragique, d'abord, connaît le fond des choses, le mal d'exister. Entendons-nous : on ne prétend pas qu'il a étudié la philosophie, une philosophie qui ressemblerait à celle de Schopenhauer ; son savoir est indépendant de toute culture. Marguerite n'a pas fréquenté l'université et pourtant la souffrance lui a appris ce que le savant docteur Faust ignore : « l'essence de ce monde » est une Volonté de vivre qui échappe aux normes de la raison et de la justice. Ce clair regard au-delà des apparences trompeuses est alors source d'héroïsme moral : Marguerite ne tient plus à rien de ce qui intéresse l'existence individuelle, elle est affranchie des sources qui concernent *son* existence et avec son *ego* disparaît toute tentation d'*égoïsme* ou d'*égotisme*.

« ... Enfin, dans les êtres exceptionnels, la connaissance, purifiée et élevée par la souffrance même, arrive à ce degré où le monde extérieur, le voile de la Maya, ne peut plus l'abuser, où elle voit clair à travers la forme phénoménale ou principe d'individuation. Alors l'égoïsme, conséquence de ce principe, s'évanouit avec lui ; les motifs, autrefois si puissants, perdent leur pouvoir... la connaissance parfaite du monde... amène la résignation, le renoncement et même l'abdica-

[1] *Le Monde...*, § 51, t. I, p. 265.

tion de la volonté de vivre. C'est ainsi que, dans la tragédie, nous voyons les natures les plus nobles renoncer, après de longs combats et de longues souffrances, aux buts poursuivis si ardemment jusque-là, sacrifier à jamais les jouissances de la vie ou même se débarrasser volontairement et avec joie du fardeau de l'existence. » [1]

Ainsi, selon Schopenhauer, l'existence même est vouée à un conflit permanent : chaque individu est avide d'un bonheur qu'il ne peut obtenir, livré à des désirs qu'aucun bien ne saurait apaiser. Le philosophe, semble-t-il, ne prend pas le mot « tragique » pour qualifier ce conflit ni les événements et les situations nées de ce conflit : il use du mot « tragédie » pour le cas où « le spectacle d'une grande infortune » découvre la profondeur métaphysique de ce conflit. Cette « grande infortune » aura pour cause soit « un caractère d'une perversité monstrueuse » comme le Iago d'*Othello* ou le Shylock du *Marchand de Venise* ; soit le hasard et l'erreur comme dans l'aventure d'Œdipe ; soit, simplement, le jeu normal des relations humaines dans les circonstances ordinaires, comme dans le *Clavijo* de Gœthe et dans la tragédie qu'aurait été *Le Cid* de Corneille si l'arrangement final n'avait rendu impossible la présence du héros tragique [2]. La « grande infortune », en effet, sera tragique dans la mesure où elle fait surgir *Le Prince Constant* de Calderon, la Marguerite de *Faust*, Hamlet, des personnages qui « meurent purifiés par la souffrance, c'est-à-dire quand la volonté de vivre est déjà morte en eux » [3].

La seconde voie part du théâtre et, à l'intérieur du théâtre, celui qui la suit espère saisir un certain sentiment tragique de la vie, pré-réflexif, si l'on veut, tel qu'il jaillirait dans l'imagination créatrice de tragédies. C'est là une méthode très empirique et la critique est aisée : on commence par réunir des faits, c'est-à-dire des œuvres théâtrales, et ces œuvres théâtrales ont été choisies parce qu'on les appelle « tragédies » ; il y a donc un cercle : on va chercher dans les tragédies ce qu'est le tragique alors qu'il faudrait savoir ce qu'est le tragique pour les nommer « tragédies ». Le cercle est manifeste : ce n'est pas une raison pour ne pas le faire tourner si c'est le meilleur moyen d'éviter les idées confuses.

On justifierait cette méthode en rappelant les premiers dialogues socratiques : nous sommes devant le mot « tragique » comme les personnages de Platon sont devant la piété dans *Euthyphron* ou devant le courage dans *Lachès*. Euthyphron est pieux ; Lachès est courageux ; mais quand on demande au premier ce qu'est la piété

[1] *Ibidem*, p. 294.
[2] *Ibidem*, p. 255-256.
[3] *Ibidem*, p. 254-255.

et au second ce qu'est le courage, ils ne peuvent répondre... Telle semble bien être notre situation quand on nous interroge sur le tragique : nous croyons savoir ou sentir ce qu'est le tragique ; des impressions et même des assurances nous dictent, au spectacle, des jugements catégoriques : le plaisir que j'éprouve aux représentations de *Ruy Blas* n'est pas le frisson tragique ; le courant tragique ne passe pas quand je lis le *Mahomet* de Voltaire, etc. Quant à dire ce qu'est le tragique, c'est une autre affaire...

Pourquoi chercher à le dire ? Il est vrai : c'est la question préalable à toute étude sur le tragique. Si l'on veut se demander ce qu'est le tragique, il faut absolument prendre la décision de ne pas rester au niveau de ses impressions. Si le tragique demeure de l'ordre du senti et du vécu, aucune discussion n'est concevable : chacun dira ses réactions... Pour sortir de cet impressionnisme, consultons l'histoire des œuvres qui provoquent ces réactions : il y a des poètes qui ont nommé leurs pièces « tragédies », il y a des publics qui les ont reçues comme des « tragédies » ; il y a des critiques qui les ont étudiées comme des « tragédies » ; il y a donc une collection d'œuvres étiquetées « tragédies » ; elles sont évidemment très différentes, même dans une vue panoramique où se détacheraient seulement celles de la Grèce antique, de l'Angleterre élisabéthaine, du XVII^e siècle français ; mais n'y aurait-il pas entre elles quelque chose qui pourrait être un simple schème, un schéma dynamique, en termes bergsoniens, et qui exprimerait l'essentiel de la signification tragique ?

Une recherche ainsi conduite rencontre tout naturellement celui auquel le présent numéro de la *Revue de théologie et de philosophie* apporte un témoignage de reconnaissance et d'amitié : *L'homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate* [1] et *Le héros, le sage et l'événement* [2] apportent sur la tragédie grecque des analyses et des interprétations philosophiques de René Schaerer dont, on le verra, toute réflexion sur le tragique doit tenir compte.

## IV. Hypothèses

Les définitions qui ont été proposées du tragique apparaissent, en fait, à la convergence des deux voies ; il est souvent difficile de discerner la part de l'inspiration philosophique et celle de l'observation. En rappeler quelques-unes sera maintenant l'occasion de voir quels problèmes précis se posent devant celui qui reprend l'examen du tragique.

[1] Paris, Payot, 1958.
[2] Paris, Aubier, 1964.

Si cet examen commence ici par la définition qui lie le tragique à l'idée de transcendance, c'est parce que, conçue à partir de la vie théâtrale et de l'histoire de l'art dramatique, elle est sans doute la plus empirique [1].

Le théâtre est action. Puisque le tragique introduit une signification dans les événements et les situations qui constituent l'action, on dira : il signifie la présence d'une transcendance agissant dans l'action.

Œdipe est sur la route. Un homme passe. Une dispute éclate. Œdipe tue l'homme. Ensuite, il arrive à Thèbes. C'est un beau garçon ; sa victoire sur le Sphinx fait de lui un héros populaire ; la reine est une veuve un peu mûre ; l'intérêt de l'Etat et les vœux de son cœur vont dans le même sens : mariage. Œdipe est vraiment un homme heureux. Or, sans le savoir, il a tué son père et épousé sa mère. Ce sont là deux coïncidences fâcheuses : sont-elles tragiques ? Les faits ne sont jamais que ce qu'ils sont : dépouillés de toute signification, ceux-ci sont deux malentendus. Ils deviennent tragiques lorsqu'ils signifient une machination des dieux, l'effet d'une malédiction venue d'en-haut, donc transcendante. Le moment tragique, dans cette perspective, est celui où Œdipe s'écrie : « Apollon, oui, c'est Apollon, mes amis, l'auteur de mes cruelles, de mes atroces souffrances. » [2]

Même moment dans *Les Perses* lorsque Eschyle fait dire au chœur : « ... au piège qu'a tendu le destin perfide d'un dieu quel mortel pourrait échapper ? » [3]

Le mot transcendance se trouve exactement commenté par la réplique célèbre de Hamlet : « Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre, Horatio, que n'en peut rêver votre philosophie. » [4] Dans le ciel, dit le fils du roi assassiné dont le fantôme erre sur la terrasse d'Elseneur... Dans *Macbeth*, Banquo met en garde son ami contre les sorcières qui lui prédisent un avenir merveilleux : « Les ministres des puissances des ténèbres », dit-il, tandis que Macbeth s'interroge sur l'« encouragement super-naturel » [5] qu'il trouve dans leurs propos : autant de termes qui évoquent ce que nous appelons « transcendance ».

[1] HENRI GOUHIER : *Le Théâtre et l'Existence*, Paris, Aubier, 1952 ; 2e éd. 1967.

[2] SOPHOCLE : *Œdipe-Roi*, trad. Masqueray, Ed. Guillaume Budé, vers 1328-1329. Voir l'analyse d'*Œdipe-Roi* par RENÉ SCHAERER dans *L'Homme antique...*, ch. VI, 4.

[3] Trad. PAUL MAZON, Ed. Guillaume Budé, 1920, vers 92-93. Cf. RENÉ SCHAERER, *ouvr. cit.*, p. 118.

[4] *Hamlet*, acte I, scène V, vers 166-167 :

« There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy. »

[5] *Macbeth*, acte I, scène III, vers 124 : « The instruments of darkness » ; vers 130 : « This supernatural soliciting ».

La transcendance tragique a, bien sûr, de multiples formes. Elle peut être le Dieu d'*Athalie* :

> Est-ce l'esprit divin qui s'empare de moi ?
> C'est lui-même. Il m'échauffe, il parle : mes yeux s'ouvrent,
> Et les siècles obscurs devant moi se découvrent [1].

Elle peut être aussi la Rome impériale qui conduit l'action de *Bérénice* : « Titus, écrit Racine dans la Préface, qui aimait passionnément Bérénice... la renvoya, malgré lui, malgré elle... » *Invitus invitam*, le mot de Suétone signifie la présence d'un troisième acteur dans l'action qui est Rome interdisant le mariage d'un empereur avec une reine étrangère, Rome personnifiée dans sa transcendance par Paulin, acte II, scène II :

> Rome, par une loi qui ne se peut changer,
> etc.

Il y a des folies tragiques : celles qui annoncent la possession d'un être par une puissance transcendante. Ce qu'exprime le vieil adage : « Ceux que Jupiter veut perdre, il commence par les rendre fous », *Quos vult perdere Jupiter, dementat prius*. Tel est Oreste pourchassé par les Erinyes dans les *Choéphores* d'Eschyle, tel est le roi Lear qui, d'ailleurs, reconnaît lui-même dans la tempête de l'acte III, scène II, la colère des dieux : « les grands dieux qui mènent au-dessus de nos têtes cet horrible vacarme... » [2] Si une cure psychanalytique peut guérir Oreste, si un traitement glandulaire peut rendre au vieux roi son bon sens, si la science explique ces cas sur le plan de la nature, sont-ils encore tragiques ? Voilà la question.

Et elle se pose dans les mêmes termes à propos de la passion. Toute passion est-elle tragique ? Sinon, qu'est-ce qui rend la passion tragique ? La jalousie d'Othello, l'amour de Phèdre ne sont-ils pas des cas de possession ? Et alors, qui les possède ?

> O haine de Vénus ! O fatale colère !
> . . . . . .
> Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
> Je péris la dernière et la plus misérable.
> . . . . . .

[1] Acte III, scène VIII.

[2] ... the great gods
That keep this dreadful pother o'er our heads.

De l'amour j'ai toutes les fureurs.
J'aime. A ce nom fatal, je tremble, je frissonne.
J'aime...
. . . . . .
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Bien sûr, Racine n'entend pas nous faire croire que Phèdre est, à la lettre, « la fille de Minos et de Pasiphae », descendante du Soleil : mais sa possession par l'amour inclut une référence constante à des puissances transcendantes. Si cette passion pouvait être vaincue par la raison, si la sagesse était capable d'en venir à bout, y aurait-il encore personnage tragique ? La sagesse n'est-elle pas foncièrement antitragique dans la mesure où elle opère au niveau de la nature ?

Ces exemples sont simplement quelques illustrations du thème. Celui-ci ne serait pas complètement développé si l'on n'ajoutait : la présence d'une transcendance dans l'action exige une expression poétique du tragique.

Si tragique signifie une transcendance, celle-ci ne peut être signalée par des signes conventionnellement liés à des objets ou images d'objets comme le mot « table » ; ni à des signes conventionnellement liés à des concepts comme le + d'une addition et le — d'une soustraction. Une puissance transcendante, précisément, transcende le monde des images et des concepts. On voit alors la question : la présence de la transcendance dans l'action qu'elle rend tragique ne peut être une présence perçue par les sens ou par l'intelligence ; les yeux ne voient pas le Destin d'Œdipe, les oreilles n'entendent pas le Dieu d'Athalie ; ce Destin et ce Dieu ne sont pas démontrés par la raison. La transcendance tragique requiert un mode d'expression qui est suggestion, évocation, incantation : n'est-ce point là la fonction même de l'expression poétique ?

Cette expression poétique, bien entendu, n'est pas limitée au langage, mais comprend toutes les formes d'expression qui concourent à la représentation de l'œuvre tragique : il y a un jeu poétique des comédiens, des décors poétiques, une mise en scène poétique, une musique de scène poétique et, aujourd'hui, il y a une poésie des éclairages.

Dans la définition du tragique par la transcendance, l'expression poétique est donc essentielle : il ne s'agit pas ici de la forme et du fond, d'une forme poétique et d'un fond tragique qui seraient comme le vêtement et le corps, de sorte que l'on pourrait concevoir l'un sans l'autre. Si la forme n'est pas poétique, le courant tragique ne passe pas. L'intention d'écrire une tragédie ne suffit pas. Fort intéressante serait l'entreprise d'un dramaturge bien oublié aujourd'hui, Paul

Hervieu : il s'appliquait méthodiquement à construire des tragédies, il respectait la loi des trois unités et il cherchait une vision moderne de l'idée du destin. Si *La Loi de l'homme* (1897), *La Course du flambeau* (1901), *Connais-toi* (1909) ne nous paraissent pas tragiques, ne serait-ce point parce que, dans ces pièces, la puissance d'évocation est totalement annulée par le style qui est tantôt celui de la démonstration, tantôt celui d'un lyrisme trop usagé pour avoir conservé sa puissance d'évocation ? [1]

Une contre-épreuve pourrait être instituée en confrontant l'hypothèse qui lie tragique et transcendance avec les raisons de ceux qui refusent toute vision tragique du monde.

Le refus le plus cohérent et le plus radical du tragique se trouve dans *Nature, Humanisme, Tragédie,* article publié par M. Alain Robbe-Grillet dans *La Nouvelle Revue Française* d'octobre 1958, repris dans le recueil : *Pour un nouveau roman,* Collection « Idées », 1963. L'étude est nuancée. En gros, retenons quelques points plus particulièrement intéressants pour la philosophie du tragique.

Dans la perspective que M. Alain Robbe-Grillet appelle « humaniste », les choses ne sont pas vraiment telles qu'elles apparaissent : il y a une surface et une profondeur ; cette profondeur est une intériorité ; par cette intériorité, les choses sont significatives ; une espèce d'anthropomorphisme inconscient nous incline à déchiffrer ces significations par analogie avec ce que nous appelons notre vie intérieure ; ces analogies dérivent des métaphores dont notre langage est imprégné, serait-ce celui de M. Jean-Paul Sartre ou de M. Francis Ponge.

Ces analogies supposent une communion entre cette intériorité des choses et l'intériorité humaine : il y aurait ainsi une nature commune à tout ce qui existe : « L'univers et moi n'avons qu'une seule âme. » [2] Le tragique est alors lié au sentiment d'une rupture entre l'homme et le monde ; il représente, si l'on peut dire, l'envers du sentiment de communion sous-jacent à la vision dite « humaniste ». « ... La pensée tragique ne vise jamais à supprimer les distances ; elle les multiplie au contraire à plaisir. Distance entre l'homme et les autres hommes, distance entre l'homme et lui-même, entre l'homme et le monde, entre le monde et lui-même, rien ne demeure intact : tout se déchire, se fissure, se scinde, se décale... » [3] De là de subtiles analyses qui montrent cette impression de déchirement appelant l'espoir d'une réconciliation, impression de déchirement parfois cultivée pour elle-même dans une espèce de masochisme supérieur.

[1] Voir les trois articles de JACQUES COPEAU dans : *Critiques d'un autre temps,* Paris, N.R.F., 1923, p. 66 sq.

[2] *Pour un nouveau roman,* p. 63.

[3] *Ibidem,* p. 69.

« La tragédie, écrit M. Robbe-Grillet, ... sous l'apparence d'un perpétuel mouvement, fige l'univers dans une malédiction ronronnante. Il n'est plus question de rechercher quelque remède à notre malheur, du moment qu'elle vise à nous le faire aimer. » [1]

A cette vision dite « humaniste », M. Alain Robbe-Grillet oppose la sienne. Une ligne dit tout : « L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard. » [2] Les choses ont, certes, une signification utilitaire : il y a la chose et la manière de s'en servir, ce qui exclut le schème de la profondeur et de l'intériorité ; du même coup, l'homme n'éprouve aucun sentiment de manque ou de déchirement devant ce monde dont le silence est un vrai silence, un silence qui ne laisse pas soupçonner la présence invisible de quelque témoin muet [3]. M. Alain Robbe-Grillet n'emploie pas le mot « transcendance », mais lorsqu'il exclut, avec le tragique, ce qu'il appelle « un au-delà métaphysique » [4], c'est bien ce que nous appelons « transcendance ». Qu'en fait il vise cette forme particulière de transcendance que serait une espèce de panthéisme littéraire immanent à des jeux de métaphores familières, ceci ne change rien au sens de la référence faite ici à son important essai : l'antitragique de M. Alain Robbe-Grillet suppose le tragique selon la définition qui inclut la transcendance dans son essence.

## V. Questions

Inclure la transcendance dans la définition du tragique est une hypothèse qui peut être contestée ou corrigée ou complétée et qui, justement, est présentée pour donner un point de départ précis à une enquête. Il convient maintenant d'indiquer dans quelles directions philosophes et hommes de théâtre ont cherché l'essence du tragique.

Retenons quatre thèmes : le thème de la nécessité, le thème de l'impasse, le thème du dieu méchant, le thème de la tragédie qui finit bien.

C'est une idée banale que la fatalité tient à l'essence même du tragique. « La grande idée tragique », disait Alain, est « l'idée du destin » [5] et, dans son *Système des Beaux-Arts*, en tête du Livre consacré au théâtre, on trouve un chapitre qui a pour titre : *Du tra-*

[1] *Ibidem*, p. 68.
[2] *Ibidem*, p. 65.
[3] Cf. p. 67-68.
[4] *Ibidem*, p. 68. Cf. John Weightman, dans le recueil présenté par John Cruickshank : *The novelist as philosopher, Studies in French fiction, 1953-1960*, Londres, 1962, p. 234-235 : « La tragédie [pour Robbe-Grillet] est une forme voilée de la religion » ; il est mû « par une crainte religieuse de la religion ».
[5] *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1931, 9e leçon, p. 129.

*gique et de la fatalité.* Dans la mesure où il est possible de discerner une définition du tragique dans le livre riche mais philosophiquement peu rigoureux de M. George Steiner, *Mort de la tragédie,* il semble bien que le tragique coïncide avec l'aveugle nécessité [1]. Tout ce que dit Bertolt Brecht contre la tragédie vise l'idée de fatalité, parfaitement insupportable dans la perspective révolutionnaire d'un théâtre qui doit être une invitation à la réflexion en vue de l'action. [2]

Cette définition du tragique appelle deux séries de remarques.

1. Elle suppose une référence à la tragédie grecque prise comme tragédie-modèle, ou plus exactement une certaine idée de la tragédie grecque. Or cette idée est contestée par des historiens de la littérature et de la civilisation helléniques. Renvoyons notamment à l'article de M. Fernand Robert, *Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les Grecs* dans le recueil *Le théâtre tragique.* Il commence par attirer l'attention sur un fait important : Aristote connaissait plus de tragédies grecques que nous et sa *Poétique* montre avec quel soin il a étudié le répertoire de son temps ; or, « pas une seule fois » il ne parle du destin comme essence du tragique ; le mot ἀναγκη est employé par lui pour désigner les conséquences inévitables d'une action et non une nécessité gouvernant l'histoire. M. Fernand Robert, sans doute, cherche à estomper la signification religieuse de la tragédie grecque pour mieux souligner sa signification politique. Toutefois, il reste que son essai pose la question même qui nous concerne : « Nous attribuons à un élément, le destin, une place qui nous semble, à tort, fondamentale, et peut-être toute notre idée de la tragédie et non pas simplement de la tragédie grecque, s'en trouve-t-elle faussée. » [3]

2. La nécessité en tant que telle est-elle tragique ? Si Œdipe sait avec certitude qu'il n'est pour rien dans l'aventure où il a tué son père et épousé sa mère, si, du même coup, il constate qu'il n'y a strictement plus rien à faire, comment ne trouverait-il pas un certain repos et une certaine tranquillité dans cette constatation ? [4] Mais alors pourquoi se crever les yeux ? Pourquoi ne pas voir ce qui est puisque sa culpabilité crie son innocence ? Le sentiment de la pure nécessité, loin de créer le tragique, conduit à surmonter le tragique.

Ici encore l'histoire invite à ne pas porter au compte de la tragédie grecque une idée du destin qui détruirait le tragique. On peut géné-

[1] 1961 ; traduction française, Paris, Le Seuil, 1965.

[2] *Ecrits sur le théâtre,* Paris, L'Arche, 1963 ; voir surtout le *Petit Organon,* 1948. Cf. EDOUARD PRIFMMER, *Brecht et l'Anti-tragique* dans *Le Théâtre tragique,* ouvr. cit.

[3] *Opus. cit.* p. 56.

[4] Ce qu'a très bien vu Jean Anouilh, *Antigone,* dans : *Nouvelles pièces noires,* Paris, La Table ronde, 1946, p. 165-166.

raliser une heureuse formule de René Schaerer : l'« opération fatale s'inscrit au point de coïncidence de la liberté personnelle et de la nécessité cosmique » [1]. On reviendra sur le rôle tragique de la liberté. Retenons seulement ici que la nécessité n'est pas tragique par elle-même, mais par la transcendance qui, dans l'histoire d'Œdipe, la rapporte à des puissances divines. Ce qui pose une grave question : dès que la nécessité descend sur la terre et se confond avec le déterminisme des lois de la nature, ne cesse-t-elle pas d'être tragique ? Soit un tremblement de terre qui fait de nombreuses victimes : écartons tout obscur sentiment de puissances malveillantes, toute explication par l'idée d'expiation, toute révolte contre un certain « absurde » postulant notre droit à vivre dans un monde non absurde, bref, tout ce que suggèrent notre imagination spontanément mythique et une raison spontanément finaliste : réduits au *constat* des experts, l'événement et les situations qu'il implique sont-ils encore tragiques ? Autrement dit : l'univers de la science et l'univers tragique peuvent-ils coïncider ?

Le thème de l'impasse a été très clairement formulé par Ferdinand Brunetière : « Ce qui me semble vraiment tragique, premièrement et profondément tragique, c'est d'être comme enfermé dans une impasse dont on ne peut absolument sortir que par un effort exceptionnel de volonté... » Lisons la suite qui commente ces derniers mots : « Et, lorsque cet effort exige de nous le sacrifice de quelque chose qui nous est plus cher que la vie — devoir, honneur, amour — c'est alors que la tragédie, en atteignant l'excès du pathétique, touche en même temps le fond de sa définition. » [2]

Ce thème se retrouve, plus philosophiquement élaboré, sous la plume de M. Vladimir Jankélévitch et de M. Lucien Goldmann.

« Il y a tragédie toutes les fois que l'impossible au nécessaire se joint », telle est la remarquable formule de M. Vladimir Jankélévitch dans son livre *L'Alternative* [3]. De son côté, M. Lucien Goldmann appelle tragédie « toute pièce dans laquelle les conflits sont nécessairement insolubles » et ceci parce qu'ils sont provoqués par « une exigence d'absolu » pensée sous « la catégorie du *tout ou rien* » [4].

[1] René Schaerer, *L'homme antique*, p. 37 ; voir dans *Le héros, le sage...*, notamment 1re partie, le ch. I : *L'homme jouet et l'homme juge* ; ch. V : *La délibération et le choix*.

[2] *Les Epoques du théâtre français, 1636-1850*, Paris, Hachette, 5e édition, 1914, p. 23.

[3] Paris, P.U.F., 1938, p. 150.

[4] Cf. *Racine*, Paris, L'Arche, 1956, p. 13 et p. 15 ; *Structure de la tragédie racinienne*, dans le recueil cité, *Le Théâtre tragique*, p. 254, page reproduite par J. Morel, ouvr. cit., texte 84.

Ces diverses définitions décrivent la situation tragique ; certains événements créent une situation telle qu'elle est vraiment une impasse ; mais pourquoi ces événements-là ont-ils cette conséquence ? Il semble bien que le recours à la transcendance s'impose.

Antigone se trouve devant une loi du pouvoir temporel qui lui interdit de rendre les honneurs funèbres à son frère : à ce niveau, il y a impossibilité. Mais une loi divine rend nécessaire l'accomplissement de son devoir. Si le nécessaire s'oppose à l'impossible, c'est pour le nier. La loi divine dit qu'il y a ordre là où la loi civile disait qu'il y a désordre ; ce qui était impossible sur un certain plan est requis comme nécessaire, donc possible sur un autre et pareille transfiguration est l'effet d'un impératif transcendant.

Dans la perspective de M. Lucien Goldmann, le mot même « absolu » introduit une transcendance radicale dans un monde où la vie exige des concessions, des compromis, des adaptations. Que le *tout* du *tout ou rien* puisse prendre une forme exemplaire dans le Dieu de Port-Royal montre assez que l'impasse décrite par M. Goldmann est telle par la présence de puissances transcendantes dont l'action.

Les remarques de MM. Jankélévitch et Goldmann attirent notre attention sur une condition du tragique qu'elles n'explicitent pas mais que Brunetière avait mise au premier plan : c'est qu'il est toujours possible de sortir de l'impasse en y mettant le prix. Créon interdit de rendre les honneurs funèbres à Polynice sous peine de mort : ce qui est impossible, ce n'est pas qu'Antigone accomplisse son devoir mais qu'elle l'accomplisse et qu'en même temps elle vive, épouse Hémon, etc. De même, l'insoluble selon M. Goldmann n'est jamais sans solution : ce qui crée la situation insoluble, c'est la volonté de faire coexister deux devoirs incompatibles, obéir à la loi divine et se conformer à la loi civile.

L'impasse tragique tient au fait que l'homme doit en sortir et qu'il ne lui est pas permis de s'y installer. Le nécessaire impose une possibilité ; l'insoluble prescrit une solution. Antigone ne peut longtemps rester entre les lois invisibles et le décret de Créon. La situation est tragique parce qu'une option ne saurait être ni évitée ni reculée, le temps lui-même devenant tragique. Or, cette option postule ce que dans le langage courant on appelle liberté.

Ici, sans aucun doute, l'hypothèse qui unit le tragique à la transcendance doit être complétée : il n'y a de dimension tragique que dans un monde d'êtres libres ou qui se croient tels. Y aurait-il tragique dans un monde d'animaux ou d'automates ? Peu importe ici la diversité des opinions philosophiques sur la liberté : il suffit que le spectateur suive l'action théâtrale avec la conviction que *tout se passe comme si* les personnages étaient des êtres voués par leur humanité même à porter la responsabilité de leurs décisions, de leurs gestes,

voire de leurs pensées. Dans le cas où la transcendance est une implacable nécessité, cette nécessité n'est tragique que dans la mesure où elle accable ou bafoue des êtres libres : le destin d'Œdipe est tragique parce qu'il n'a pas voulu et n'aurait pas voulu faire ce qu'il a fait ; la folie d'Oreste est tragique parce qu'il a une volonté à perdre ; la passion de Phèdre est tragique parce qu'elle l'empêche d'être telle qu'elle aimerait à se voir [1].

Convient-il de compléter la définition qui inclut dans l'essence du tragique la transcendance et la liberté en précisant que cette transcendance doit être méchante ou du moins malveillante ? La question a été posée avec précision par M. Paul Ricœur dans *Esprit*, en mars 1953, à l'occasion du livre de Gerhard Nebel : *Angoisse du monde et colère des dieux* [2].

Ici encore, la tragédie grecque est prise comme tragédie-modèle et dans cette tragédie grecque M. Gerhard Nebel fait un sort au κακός δαίμων des *Perses*, vers 354, ce « dieu méchant » devenant le symbole de toutes ces puissances qui, dans les mythes et le théâtre helléniques, semblent se délecter à s'acharner contre Prométhée ou Œdipe ou une famille...

Comme le thème de la nécessité, celui du dieu méchant appelle deux séries de remarques.

D'abord, M. René Schaerer a fort justement relevé dans le livre de Nebel un usage abusif du κακός δαίμων des Perses [3] : il n'est nullement question de Zeus ou de quelque divinité pourvue d'une identité connue. Le Messager raconte à la reine la défaite de Salamine ; il en arrive à l'anecdote du Grec rusé qui conseille à Xerxès d'attaquer : « Ce qui commença notre infortune... ce fut un dieu méchant, surgi de je ne sais où. Un Grec vint, en effet, de l'armée athénienne dire à ton fils... », etc. De toutes façons, c'est le point de vue du Messager. Est-ce celui d'Eschyle ?

Le même récit, en effet, nous écarte aussitôt de la thèse du « dieu méchant » : s'il y a une jalousie ou une malveillance des dieux, τὸν θεῶν φθόρον (vers 362), c'est parce qu'un δαίμων a aveuglé Xerxès qui a été pris d'ὕβρις (vers 724-725 et vers 821) : l'ombre de Darios son père dénonce cette démesure comme « un mal de l'esprit » (vers 750) ; Xerxès a « lancé un défi aux dieux ; et « nul mortel ne doit nourrir de pensées au-dessus de sa condition » (vers 820). C'est là la thèse de

[1] Cf. René Schærer, *L'homme antique...*, p. 89-90 et, plus particulièrement dans le cas d'Œdipe, p. 189.

[2] *Sur le tragique*, Esprit, mars 1953 ; cf. *Culpabilité tragique et culpabilité biblique*, Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 1953, n° 4 ; *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960, t. II notamment.

[3] *Le héros, le sage et l'événement*, p. 79, n. 1 ; cf. p. 81, n. 1.

la justice divine et non de la malveillance divine et ce récit va retentir dans toute l'histoire de la tragédie grecque.

Uni à un autre, dont M. Paul Ricœur a, lui-même, souligné la portée... Après *Prométhée enchaîné*, il y avait *Prométhée délivré*, après le déchaînement des Erinyes il y a dans l'*Orestie* l'apaisement des Euménides, après *Œdipe-Roi* il y a *Œdipe à Colone*. Il ne s'agit pas ici de finales rassurants à l'usage d'un public humaniste ayant peu de goût pour les nourritures fortes. Au niveau d'Eschyle, se déploie une vision du monde hantée par l'idéal de la justice et dominée par le souci de la réconciliation : réconciliation des hommes entre eux, réconciliation des hommes avec les dieux, réconciliation des dieux entre eux. Inutile d'insister sur l'intérêt proprement philosophique et pas seulement historique de ces remarques sur la tragédie grecque : ne nous invitent-elles pas à la prudence si l'on est tenté d'inclure dans l'essence même du tragique une consigne de désespoir ?

C'est dans cette perspective qu'il conviendrait de situer la question d'une tragédie chrétienne.

Même non malveillante, la présence d'une transcendance dans l'action rend la vie de l'homme difficile, elle lui crée des obligations qui l'empêchent de mener une vie tranquille, elle lui impose des options qui compliquent son existence. Nul ne l'a mieux dit que Paul Claudel dans sa célèbre lettre au *Temps* de juin 1914, à propos du christianisme : celui-ci, disait-il, « est un principe de contradiction », « il ne nous permet pas la paix »... [1] Ceci admis, jusqu'où aller dans ce sens pour rester au niveau du tragique ?

Concrètement, dans l'histoire du théâtre, c'est la question du dénouement heureux dans la tragédie. Aristote la connaissait ; n'avait-il pas sous les yeux certaines pièces d'Euripide dites « tragédies », *Alceste*, *Iphigénie*, *Ion* ? Sa position est nette : il ne fait pas du dénouement malheureux une condition essentielle de la tragédie, mais il le préfère et le recommande [2]. Chose curieuse, au XVII^e siècle, la tradition aristotélicienne semble avoir surtout retenu le fait qu'il n'en fait pas une condition essentielle et insiste peu sur la recommandation [3]. On sait que *Le Cid* parut fin mars 1637 avec la mention : « tragi-comédie », et que dans les éditions suivantes Corneille mit simplement sous le titre : « tragédie ». Une étude empirique du tragique à travers les tragédies que nous connaissons nous interdit donc

[1] *Positions et propositions, Art et littérature*, Paris, Gallimard, 1928, p. 240-241.

[2] *Poétique*, ch. XIII, 1453 *a* 12-16 et 23-26.

[3] Cf. J. Morel, *ouvr. cit.*, les textes de Chapelain (1635), p. 96 ; de Vossius (1647), p. 109 ; de l'abbé D'Aubignac (1647), p. 112-113. Voir Raymond Lebègue : *Tragique et dénouement heureux dans l'ancien théâtre français*, dans *Le Théâtre tragique...*, ouvr. cit.

de poser comme évidente une contradiction entre tragique et dénouement heureux.

Ce n'est point là une question à côté. Elle engagerait de difficiles discussions : quand on parle de tragédie qui finit bien ou qui finit mal, qu'entend-on par « bien finir » ou « mal finir » ? Dans le chef-d'œuvre du théâtre protestant de langue française, l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, la tragédie finit bien parce qu'au dernier moment la victime offerte à Dieu n'est pas sacrifiée ; dans *Iphigénie* de Racine, c'est parce qu'on lui substitue une autre victime « qui mérite en quelque façon d'être punie », comme dit le poète pour s'excuser [1] ; dans *Polyeucte*, c'est le sacrifice lui-même qui, ouvrant au martyr une vie glorieuse, constitue l'heureuse fin. Les notions de malheur et de bonheur ne correspondent pas à de purs faits : il s'agit toujours de faits interprétés, mêlés à des représentations religieuses ou philosophiques. Les introduire dans une définition du tragique, n'est-ce pas courir le risque de la rétrécir ?

Car, en définitive, là est le parti pris ou plutôt le parti à prendre dans toute entreprise de définition : une méthode plus strictement philosophique incline à préciser la compréhension quitte à limiter l'extension ; une méthode surtout empirique incline à laisser ouverte la compréhension pour ne pas sacrifier l'extension.

HENRI GOUHIER.

[1] Racine s'explique dans sa Préface : il était surtout soucieux d'éviter « le secours d'une déesse et d'une machine » ; la substitution à l'Iphigénie sympathique d'une Iphigénie n° 2 qui le serait moins était une solution avantageuse ; restait à la raconter au public : le récit d'Ulysse à la fin de la pièce n'en est certainement pas la partie la plus tragique.