

1. Platon, in *La République*, livre X, -380

— Soit, dis-je. Donc tu nommes imitateur l'homme du troisième degré d'engendrement à partir de la nature [1<sup>er</sup> degré selon Socrate : idée pure, production divine; 2<sup>ème</sup> degré : concept humain de cette idée ; 3<sup>ème</sup> degré : production matérielle du concept] ? — Oui, exactement, dit-il. — C'est donc aussi ce que sera le faiseur de tragédies, si l'on admet que c'est un imitateur : par sa naissance il sera en quelque sorte au troisième rang à partir du roi [le démiurge, Dieu] et de la vérité ; et de même pour tous les autres imitateurs. — Oui, c'est bien probable. — Nous voilà donc tombés d'accord sur l'imitateur.

2. Aristote, in *Poétique*, VI, -335.

VI. La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature. VI [...] Le point le plus important, c'est la constitution des faits, car la tragédie est une imitation non des hommes, mais des actions, de la vie, du bonheur et du malheur ; et en effet, le bonheur, le malheur, résident dans une action, et la fin est une action, non une qualité. [...] XII. C'est par rapport aux mœurs que les hommes ont telle ou telle dualité, mais c'est par rapport aux actions qu'ils sont heureux ou malheureux. Aussi ce n'est pas dans le but d'imiter les mœurs que (les poètes tragiques) agissent, mais ils montrent implicitement les mœurs de leurs personnages au moyen des actions ; de sorte que ce sont les faits et la fable qui constituent la fin de la tragédie ; or la fin est tout ce qu'il y a de plus important. XIII [...] Comme la composition d'une tragédie, pour que celle-ci soit des plus belles, ne doit pas être simple, mais complexe et susceptible d'imiter les choses qui excitent la terreur et la pitié (c'est là le caractère propre de ce genre d'imitation), il est évident, d'abord, qu'il ne faut pas que les gens de bien passent du bonheur au malheur (ce qui n'excite ni la pitié, ni la crainte, mais nous fait horreur) ; il ne faut pas, non plus, que les méchants passent du malheur au bonheur, ce qui est tort à fait éloigné de l'effet tragique, car il n'y a rien là de ce qu'elle exige : ni sentiments d'humanité, ni motif de pitié ou de terreur. Il ne faut pas, par contre, que l'homme très pervers tombe du bonheur dans le malheur, car une telle situation donnerait cours aux sentiments d'humanité, mais non pas à la pitié, ni à la terreur. En effet, l'une surgit en présence d'un malheureux qui l'est injustement, l'autre, en présence d'un malheureux d'une condition semblable à la nôtre. Ce cas n'a donc rien qui fasse naître la pitié, ni la terreur. Reste la situation intermédiaire ; c'est celle d'un homme qui n'a rien de supérieur par son mérite ou ses sentiments de justice, et qui ne doit pas à sa perversité et à ses mauvais penchants le malheur qui le frappe, mais plutôt à une certaine erreur qu'il commet pendant qu'il est en pleine gloire et en pleine prospérité ; tels, par exemple, Oedipe, Thyeste et d'autres personnages célèbres, issus de familles du même rang. Il faut donc que la fable, pour être bien composée, soit simple et non pas double, ainsi que le prétendent quelques-uns ; et qu'elle passe non pas du malheur au bonheur, mais, au contraire, du bonheur au malheur ; et cela non pas à cause de la perversité, mais par suite de la grave erreur d'un personnage tel que nous l'avons décrit, ou d'un meilleur plutôt que d'un pire.

3. Horace, *De l'Art poétique*, § 7, -12 (?)

Écrivain, suis la tradition ; ou, si tu crées des caractères, qu'ils soient d'accord avec eux-mêmes. Veux-tu représenter Achille couvert de gloire ? Il sera actif, emporté, inexorable, violent ; il affirmera sa volonté de ne point se soumettre aux lois, il ne demandera rien qu'aux armes ; Médée sera farouche et inflexible ; Ino, gémissante ; Ixion, perfide ; Io, errante ; Oreste, sombre. Veux-tu mettre à la scène un sujet qui n'a pas encore été traité, et te sens-tu assez fort pour créer un personnage nouveau ? Que ce personnage reste jusqu'au bout tel qu'il s'est montré au début, qu'il demeure semblable à lui-même. Il est difficile de donner une vie individuelle à des sentiments abstraits ; et tu risqueras moins à mettre en actes des épisodes de *Illiade* qu'à traiter le premier un sujet inconnu, que nul avant toi n'a traité. Des matériaux qui sont le bien de tous deviendront ta propriété, si tu ne t'attardes pas dans un cercle banal, accessible à tous, si tu ne t'astreins pas dans ta traduction à un servile mot à mot, si tu ne te jettes pas dans une étroite imitation, d'où tu ne pourras sortir par défiance de tes forces ou par respect pour l'économie de l'ouvrage.

4. Jean de la Taille, *De l'art de la tragédie*, 1572.

La Tragedie donc est une espece, et un genre de Poësie non vulgaire, mais autant elegant, beau et excellent qu'il est possible. Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans : et bref, que larmes et miseres extremes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourroit de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemy, ou d'un qui seroit condamné à mourir par les loix, et pour ses demerites : car tout cela n'esmuveroit pas aisément, et à peine m'arracheroit il une larme de l'oeil, veu que la vraye et seule intention d'une Tragedie est d'esmuvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun[...]

5. Hegel, *Cours d'esthétique*, 1835

Ainsi, nous pouvons dire en général, que le véritable thème de la tragédie primitive est le *divin*, non le divin tel qu'il constitue l'objet de la pensée religieuse en elle-même, mais tel qu'il apparaît dans le monde et dans l'action individuelle, sans sacrifier son caractère universel et se voir changé en son contraire. Sous cette forme, la substance divine de la volonté et de l'action, c'est l'élément *moral*. Car la moralité, lorsque nous la saisissons dans sa réalité vivante et immédiate, non simplement du point de vue de la réflexion personnelle comme vérité abstraite, c'est le divin réalisé dans ce monde. C'est la substance éternelle, dont les côtés, à la fois particuliers et généraux, constituent les grands mobiles de l'activité vraiment humaine. Dans l'action ils se développent, ils réalisent leur essence.

Or, en vertu du principe de la particularité à laquelle est soumis tout ce qui se développe dans le monde réel, les puissances morales qui constituent le *caractère des personnages* sont, d'abord, différentes quant à leur essence et à leur manifestation individuelle. De plus, si ces puissances particulières, comme l'exige la poésie dramatique, sont appelées à agir au grand jour, à se réaliser comme but déterminé d'une passion humaine qui passe à l'action, leur accord est détruit, elles entrent en lutte les unes contre les autres, leur hostilité éclate de diverses manières. L'action individuelle doit représenter, dans des circonstances déterminées, un but ou un héros principal. Or, dans ces conditions, celui-ci précisément, parce qu'il s'isole dans sa détermination exclusive, soulève nécessairement contre lui la passion opposée, et, par là, s'engendrent d'implacables conflits.

Le tragique, originairement, consiste en ce que, dans le cercle d'une pareille collision, les deux partis opposés, pris en eux-mêmes, ont la *justice* pour eux. Mais, d'un autre côté, ne pouvant réaliser ce qu'il y a de vrai et de positif dans leur but et leur caractère que comme négation et *violation* de l'autre puissance également juste, ils se trouvent, malgré leur moralité ou plutôt à cause d'elle, entraînés à commettre des *fautes*.

6. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, III, 51, 1818-44.

On considère justement la tragédie comme le plus élevé des genres poétiques, tant pour la difficulté de l'exécution que pour la grandeur de l'impression qu'elle produit. Il faut remarquer avec soin, si l'on veut comprendre l'ensemble des considérations présentées dans cet ouvrage, que cette forme supérieure du génie poétique a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite infaillible du juste et de l'innocent : nous trouvons là un symbole significatif de la nature du monde et de l'existence. Ce que nous voyons là, c'est la volonté luttant avec elle-même, dans toute l'épouvante d'un pareil conflit. A ce degré suprême de son objectivité, le conflit se produit de la manière la plus complète. La tragédie nous le montre en nous peignant les souffrances humaines, soit qu'elles proviennent du hasard ou de l'erreur qui gouvernent le monde sous la forme d'une nécessité inévitable, et avec une perfidie qui pourrait presque être prise pour une persécution voulue, — soit qu'elles aient leur source dans la nature même de l'homme, dans le croisement des efforts et des volitions des individus, dans la perversité et la sottise de la majorité d'entre eux. La volonté qui vit et se manifeste chez tous les hommes est une, mais ses manifestations se combattent et s'entre-déchirent. Elle apparaît plus ou moins énergique, selon les individus, plus ou moins accompagnée de raison, plus ou moins tempérée par la lumière de la connaissance. 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 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, et à leur place, la connaissance parfaite du monde, agissant comme calmant de la volonté, amène la résignation, le renoncement et même l'abdication 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. [...] 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.

7. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, §1, 1872.

Nous aurons fait un grand pas en ce qui concerne la science esthétique, quand nous en serons arrivés non seulement à l'induction logique, mais encore à la certitude immédiate de cette pensée : que l'évolution progressive de l'art est le résultat du double caractère de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysien, de la même manière que la dualité des sexes engendre la vie au milieu de luttes perpétuelles et par des rapprochements seulement périodiques. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs qui ont rendu intelligible au penseur le sens occulte et profond de leur conception de l'art, non pas au moyen de notions, mais à l'aide des figures nettement significatives du monde de leurs dieux. C'est à leurs deux divinités des arts, Apollon et Dionysos, que se rattache notre conscience de l'extraordinaire antagonisme, tant d'origine que de fins, qui exista dans le monde grec entre l'art plastique apollinien et l'art dénué de formes, la musique, l'art de Dionysos. Ces deux instincts impulsifs s'en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer par elles le conflit de cet antagonisme que l'appellation « art », qui leur est commune, ne fait que masquer, jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la « Volonté » hellénique, ils apparaissent accouplés, et que, dans cet accouplement, ils engendrent alors l'œuvre à la fois dionysienne et apollinienne de la tragédie attique.

Figurons-nous tout d'abord, pour les mieux comprendre, ces deux instincts comme les mondes esthétiques différents du *rêve* et de l'*ivresse*, phénomènes physiologiques entre lesquels on remarque un contraste analogue à celui qui distingue l'un de l'autre l'esprit apollinien et l'esprit dionysien. [...] De même les Grecs ont représenté sous la figure de leur Apollon ce désir joyeux du rêve : Apollon, en tant que dieu de toutes les facultés créatrices de formes, est en même temps le dieu divinateur. Lui qui, d'après son origine, est « l'apparence » rayonnante, la divinité de la lumière, il règne aussi sur l'apparence pleine de beauté du monde intérieur de l'imagination. La vérité plus haute, la perfection de ce monde, opposées à la réalité imparfaitement intelligible de tous les jours, enfin la conscience profonde de la réparatrice et salutaire nature du sommeil et du rêve, sont symboliquement l'analogue, à la fois, de l'aptitude à la divination, et des arts en général, par lesquels la vie est rendue possible et digne d'être vécue. [...] [N]ous commençons à entrevoir en quoi consiste l'état dionysiaque, que nous comprendrons mieux encore par l'analogie de l'*ivresse*. C'est par la puissance du breuvage narcotique que tous les hommes et tous les peuples primitifs ont chanté dans leurs hymnes, ou bien par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, que s'éveille cette exaltation dionysienne qui entraîne dans son essor l'individu subjectif jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même. [...]

8. Domenach, *Le Retour du tragique*, III, « L'infratragédie », 1967. [L'auteur évoque ici le Nouveau Théâtre des années 1950-1970]

Des hommes, ça ? Le public se le demande devant ces pantins, ces déchets, ces rampants, comme les Grecs, jadis, devant des héros marqués par les dieux, car, eux aussi, quelque chose les tire vers une autre existence dont nous finirons par deviner qu'elle est celle où nous tendions nous-mêmes sans le savoir. Cette ambiguïté est le risque irréfutable de la tragédie : moment où l'autre s'agit en l'homme, et où s'esquisse le départ impossible. Des hommes ? Ils sont presque toujours médiocres, laids, bêtes, presque aphasiques, parfois à peine distincts de l'animalité ; et, comme des bêtes, ils portent des noms interchangeables ou cocasses, qui n'ont pour raison que la fantaisie du maître. Ils iront jusqu'à perdre leur nom, ils n'en représenteront pas moins. [...] Ainsi la fatalité n'intervient-elle pas à la manière classique, pour provoquer et punir la cassure dans l'être : elle en est la conséquence. Le destin antique se situait en arrière et en avant ; le héros allait à la rencontre d'un arrêté antérieur pour s'y briser. Le nouveau destin colle à l'individu ; il le moule. Mon destin, c'est ce qui a été séparé de moi, non point la part d'existence qui me fut attribuée, la *moira* grecque, mais la part qui me fut enlevée, que j'ai perdue, et qui continue sans moi d'agir sur moi. Dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent : des passions, des intérêts, des valeurs ; dans l'anti-tragédie contemporaine, ce sont des creux : des absences, des non-valeurs, des non-sens. L'anti-tragédie prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie : caractère, transcendance, affirmation. C'est d'ailleurs pourquoi je ferais mieux de dire : l'anté-tragédie ; la division porte en effet sur l'homme avant qu'il ait commencé de penser et d'entreprendre, avant qu'il ait commencé de vivre. L'interrogation qu'elle suggère n'est pas : quel sens, quelle faute, quelle action ? — mais comment peut-il y avoir sens, faute, action ? [...] Dans la conception classique de la tragédie, une liberté entraînait en conflit avec la transcendance ou avec d'autres libertés. Ici, nous reculons en deçà, vers la mise en cause d'une vie qui n'arrive pas à se soutenir.