

« La métamorphose de la tragédie »

Michel Vaïs

Numéro 18 (1), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28679ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vaïs, M. (1981). Compte rendu de [« La métamorphose de la tragédie »]. *Jeu*, (18), 135–139.

« la métamorphose de la tragédie »

Essai d'Ion Omesco, Paris, P.U.F., 1978, 275 p.

Puis, viennent les *Éléments d'un répertoire du théâtre au Canada*, composés de 84 titres de pièces: 19 québécoises et 65 canadiennes. Exemples: 1951, Gratien Gélinas, *Bousille and the Just* (aucune mention de la création); 1970, Robert Gurik, *les Tas de sièges* (aucune mention du *Pendu* créé en 1967); 1973, Michel Tremblay, *Hosannah*, Taragon Theatre (aucune mention de la création), etc. Les photos qui illustrent la publication témoignent d'un même arbitraire: 15 référent à des productions anglophones (dont une d'*Hosannah!*) et la seule production québécoise illustrée est celle des *Fées ont soif*.

Vient enfin un article de Jean-Guy Sabourin qui raconte par le détail toutes les réalisations du Théâtre de la Grande Réplique. Le texte n'est cependant précédé d'aucune présentation et l'on se demande par quel privilège (si c'en est un que d'apparaître dans cette publication) une troupe, et une seule, bénéficie de cette tribune pour expliquer à l'Europe francophone ses démarches et intentions. En quoi la Grande Réplique serait-elle à ce point exemplaire ou représentative pour avoir droit à une telle exclusivité?

Quant au reste de l'ouvrage, il ne concerne plus le théâtre canadien mais est constitué d'études savantes rédigées en une langue sibylline (j'allais dire en dialecte universitaire) et portant sur le psychodrame, le happening et la « position psychanalytique et (l') espace spectaculaire ». Mais je m'aperçois que j'ai déjà consacré beaucoup de temps à cet ouvrage, je conclurai vite. Espérons que l'Université de Bordeaux III se penchera, dans un proche avenir, sur la problématique particulière du théâtre québécois des dernières vingt années et qu'elle confiera cette étude à un chercheur ou une chercheuse éclairé(e).

pierre macduff

Les essayistes qui, souvent par nostalgie, se penchent sur le destin de la tragédie, s'accordent pour constater son trépas, du moins sous la forme qui a assuré sa renommée. Et ce n'est pas notre Paul Toupin national qui nous convaincra du contraire. Ce en quoi l'art du sublime ne ferait que suivre, dans la tombe de la pensée universelle, la métaphysique, Dieu et l'Homme lui-même. (« De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu » écrit Michel Foucault dans *les Mots et les choses*, cité par Ion Omesco, p. 14.) Ainsi, faute d'avoir maintenu par sa croyance l'existence divine, l'humanité n'aurait plus droit à la tragédie. Certains, tel Bernard Dort, émettent l'idée que le tragique vient peut-être du fait que notre monde n'admet aucune catharsis: la tragédie serait donc la perte de tout sens tragique. Et aucune oeuvre moderne ne parviendrait à nous le réinculquer. D'autres affirment plus péremptoirement: « Il n'y a qu'une tragédie au monde, c'est la grecque. » (Festugière, cité p. 21.) Ce n'est évidemment pas l'avis d'Ion Omesco dont le brillant essai tente de prouver que la tragédie contemporaine est « parmi nous », comme le Sauveur entré à dos d'âne chez les Hébreux qui le cherchaient au ciel dans toute sa splendeur.

Mais on voit déjà se dresser l'obstacle numéro un: celui de « l'impossible définition » de celle que d'habitude « on reconnaît sans la connaître ». Car les règles d'Aristote, dont Herder a démontré ce qu'elles devaient à leur siècle, ont été conçues pour un public aujourd'hui disparu et qu'il faut séduire par « d'autres astuces ». La tentative de définition se trouve ainsi entravée à la fois par ceux

qui veulent ramener toute forme de tragédie à l'une d'entre elles, celle de l'âge d'or, et par ceux qui, au contraire, affublent de ce titre une telle diversité d'oeuvres qu'aucune définition ne pourrait toutes les couvrir. Toute pièce grave et bien écrite est-elle nécessairement une tragédie? Mais d'abord, est-il possible d'y répondre à la seule lecture d'un texte qui, en tant que projet scénique, est lacunaire par sa structure même? Ionesco s'est trouvé face à ce dilemme avec sa *Cantatrice chauve* puisqu'il croyait, en l'écrivant, donner la «tragédie du langage»; mais le public de 1950 en a décidé autrement.

Une chose est certaine, note Omesco, la tragédie, qui offre une vision anthropocentrique du monde, est «inséparable de l'homme». (Henri Gouhier montre dans *l'Essence du théâtre* que c'est aussi le cas des autres catégories dramatiques.) Or, par définition, poursuit Omesco, l'être humain est un «être-pour-la-mort», c'est-à-dire, le seul animal capable d'anticiper «la possibilité de l'impossibilité de son être-là» (p.27). L'homme authentique — ou le personnage tragique — est donc celui qui assume sa définition, sa condition de mortel, tandis que l'individu inauthentique — celui de la comédie — «s'efforce de la fuir et cherche refuge dans le quotidien du bavardage, de l'équivoque et de la curiosité» (*id.*). Au premier, le spectateur s'identifie à travers ses nobles luttes, ses choix, sa mort exemplaire; du second, être déchu, le rire permet de se dissocier.

L'ennui, c'est que le théâtre aujourd'hui rend plus difficile que jadis la distinction entre les personnages tragiques et comiques. Naguère, le héros tragique apparaissait comme nettement supérieur, sur le plan social, spirituel, aussi bien que physique. La folie ou la cécité qui pouvaient le frapper n'altéraient en rien la position privilégiée d'un personnage illustre par sa naissance autant que

par sa grandeur d'âme. Mais les romantiques firent du héros tragique un personnage plus humain. Lorsqu'en janvier 1677, Phèdre s'était assise sur scène, elle transgressait déjà les lois de l'eurythmie tragique. Mais en 1839, quand Woyzeck pisse dans les coulisses, il annonce le début d'une série d'audaces qui, ouvrant la porte aux déclassés de toutes sortes, présenteront d'abord l'Homme (expressionniste) «aussi nu que possible», dépouillé de sa détermination psychologique, abstractisé, allégorisé, mais encore trop marqué par son milieu; enfin, en 1950, par une démarche inverse, nous sommes conviés à la recherche de «la plus petite grandeur». Plutôt que de rejoindre l'individu en passant par le collectif, Ionesco et Beckett plongent dans leur propre subjectivité, pour rejoindre la subjectivité des autres. Et dans la solitude voulue du héros, nous reconnaissons désormais le conflit capital de la condition humaine: il ne s'agit plus de s'émouvoir parce que des gens meurent à la guerre, ce qui est selon Ionesco une «vérité d'actualité», mais parce qu'on meurt, point. Qu'on aille à la guerre ou pas. Et cela, c'est une «vérité permanente».

Il ne faut donc point s'étonner de ce que le nouveau personnage de la tragédie ontologique du XX^e siècle soit un anti-héros, asocial et décrépité. Vagabond, aventurier, clown, il joue pour se désenoyer comme Didi et Gogo, Krapp et Winnie. Il a peur, mais d'une peur sans objet qui s'appelle angoisse. Il est infirme aussi, ce qui lui rappelle ses limites humaines et — paradoxalement — le rassérène car si faible soit l'homme, il contient (fût-ce dans ses moignons) l'humanité tout entière. Voilà pourquoi l'infirmité passe pour un privilège et le cri de désespoir peut devenir jeu. Non seulement mort en sursis mais en sursis avant même que de naître, le personnage de Beckett est un «cadavre virtuel» pour qui «vivre veut dire se décompo-

ser». Aussi peut-il bien puer. «La puanteur», affirme éloquemment Omesco dans une de ces phrases fortes dont il a le secret, «c'est l'angoisse qui vous pénètre par le nez» (p.58).

Après le personnage, l'auteur se penche sur l'action, ou les catégories et formes du tragique, qu'il distingue de l'intrigue, c'est-à-dire, de la traduction de ces situations fondamentales «dans les termes de l'existence concrète» (p.67). Suggérant que la tragédie contemporaine s'est le plus rapprochée de l'idéal inatteignable d'une action entièrement vide d'intrigue (idéal déjà caressé par Racine, et dont le dépouillement des tragédies grecques donne une idée), Omesco dresse un inventaire des situations réelles, définitoires pour la condition humaine, laissant de côté les situations dramatiques apparentes, dont le nombre, selon un ouvrage connu d'Étienne Souriau, oscillerait autour de deux cent mille. Le tragique de la connaissance et celui de la volonté, qui en découle aussi directement que le pouvoir vient du savoir, comprennent une série de sous-catégories — tragique de l'aveuglement, de l'ambiguïté, de l'imprévisible, de la certitude, du choix, du non-choix, de la solitude — elles-mêmes divisées en sous-sous-catégories, dont les plus fertiles permettent de considérer la mort, «cette seule certitude absolue dont nous disposons» (p.71) sous la forme concrète d'un être puissant et féroce: le monstre. Déjà présent dans les écrits védiques, le Talmud et la Bible, le monstre apparaît au théâtre sous les traits de Jupiter torturant Prométhée. Aux temps modernes, après Maeterlinck et les expressionnistes, après Ghelderode, *Rhinocéros* et *Amédée* d'Ionesco, le ping-pong dévorateur d'Adamov (auxquels on peut ajouter le Schmürtz de Boris Vian, auteur qu'Omesco néglige totalement), etc., le «tragique de l'attente» nous fait découvrir que dans une poéti-

que de réduction comme celle de Beckett, la tragédie contemporaine devient celle du «monstre absent» — monstrueux par son absence même, puisque tel Godot, il n'existe pas — qui suscite une peur sans nom. Constatant l'inutilité de la lutte, les personnages de *Huis clos* étaient déjà réduits à l'attente angoissée. Mais alors que dans la tragédie classique, cette attente prenait fin dans la mort, souvent aujourd'hui celle-ci restera à l'arrière-plan, ce qui compte étant l'impression du spectateur car en définitive, c'est toujours lui qui «décide». Il y a donc de plus en plus des tragédies sans monstre visible ni mort, de même que, inversement, des morts qui ne sont pas tragiques.

Dans un troisième chapitre consacré à l'intrigue et ses modalités, l'auteur note que la pièce sans catastrophe, où une situation cruciale se trouve intensifiée — c'est l'intrigue en flèche — est une résurgence de structures anciennes, tandis que l'intrigue circulaire, elle, est pro-



pre à la tragédie contemporaine. (Paul Vernois en avait déjà proposé une riche interprétation à travers l'oeuvre de Ionesco, mais Omesco n'en tient pas compte.) Puis, quand le manège circulaire révèle un raccourci de l'existence humaine, le cercle semble finir en flèche: c'est l'intrigue en spirale, structure d'une «simplicité savante, inimitable», dans laquelle Beckett, encore lui, excelle (p. 130).

Mais tous ces mouvements s'inscrivent nécessairement dans une durée et un endroit, ce qui oblige à envisager le traitement du temps, tantôt télescopé, tantôt fonctionnant à «plusieurs vitesses simultanées» dans une même oeuvre (p.160); celui de l'espace, ouvert ou clos, avec toutes les nuances prévisibles entre l'espace subjectif du héros et celui qui est matérialisé sur la scène; enfin, les rapports dynamiques que temps et espaces entretiennent lorsque par exemple une même image scénique renvoie aux deux, éclairant la situation d'un personnage sous un double éclairage. Il est certain cependant que le théâtre ne peut jongler avec le temps et l'espace comme le fait le cinéma, et sa survie dépend d'un retour à la loi des unités, dans une suprême économie, pour insister sur la présence vivante du comédien.

Enfin, l'élasticité du temps et de l'espace, couple dénommé transcendantal par Kant, mène à se demander si le merveilleux peut rejoindre le tragique. Oui, répond Omesco: le théâtre contemporain, descendant du *Songe* de Strindberg, peut offrir des rêves tragiques, non pas sous la forme de simples intermèdes, mais de cauchemars envahissants, à condition toutefois qu'un personnage autonome les endosse. *Le roi se meurt* est un cauchemar d'Ionesco, mais parce que l'on croit à son double, Bérenger, la pièce accède à la dignité tragique. Cependant, le merveilleux peut basculer dans le fantastique lorsque le temps

multiple et l'espace, élastique ou indéfini, autorisent une valse-hésitation face à ce que la mise en scène amène à percevoir comme surnaturel.

Reste le discours. Élément toujours fondamental dans le théâtre français, il demeure un facteur d'expression privilégié pour des personnages réduits à remplacer le mouvement de leurs organes handicapés par celui, imperturbable, de la bouche. D'où la fréquence des couples bavard/taciturne et l'importance accordée aux jeux de la parole comme «techniques de l'oubli» dans une tragédie engagée vers la réduction: «je parle, donc je suis» (p.192). Ainsi naît une nouvelle rhétorique, presque malgré nous, porteuse de «règles» qui paraîtront un jour dépassées, mais qui en attendant doivent être dosées scrupuleusement, sans quoi la tragédie péri-clite.

En conclusion, Omesco prend soin de noter que le sublime peut faire bon ménage avec l'humour, car une même grande oeuvre peut être appréciée pour des qualités différentes, sans compter que «nous rions et pleurons d'une même chose» (p.250). Et il termine par une nouvelle tentative de définition en reprenant un par un les points fondamentaux de son analyse:

«La tragédie contemporaine est une tragédie du non-choix dans laquelle l'être-avec-personne, réduit à sa plus petite grandeur, recherche et fuit sa mort certaine, absolue, qui rend toutes choses égales, en consommant son attente, devenue jeu, au sein d'un univers fantastique rendu provisoirement habitable par la présence du seul humour.» (P. 254.)

Méthodique et rigoureux, cet ouvrage signé par un comédien et metteur en scène actif s'appuie de préférence, nous l'avons vu, sur Beckett, mais aussi sur un grand nombre d'autres auteurs français, anglais, grecs, américains, allemands, etc. Comme tout bon Roumain érudit,

Omesco est polyglotte, ce qui lui permet de se référer aux oeuvres dans le texte original et de mettre à contribution une foule d'exégètes et de philosophes qu'il fréquente comme des frères. Son ouvrage est indispensable à qui veut situer notre dramaturgie du dérisoire dans l'histoire de l'art du sublime. Reprochons toutefois à Omesco deux vétilles: celle d'avoir à deux reprises changé le sexe de l'auteur du *Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Michèle Foucré, qui est bien une femme; et de s'obstiner, à travers l'ouvrage, à mettre un accent circonflexe au nom de Jean Genet.

michel vaïs

ouvrages reçus

québec/canada

1. dramaturgie

C'est tellement «cute» des enfants, Marie-Francine Hébert, suivi d'un entretien inédit avec l'auteur par Lorraine Hébert, coll. «Jeunes Publics», Montréal, Québec/Amérique, rééd. 1980, 137p., ill.

Meurtre pour la joie, Jean-Marie Lelièvre, suivi d'un dossier sur les Ateliers N.C.T. et la salle Fred-Barry, coll. «Premières», Montréal, Québec/Amérique, 1980, 114p., ill.

La Parole et la Loi, création collective par le Théâtre de la Corvée, Sudbury, Prise de Parole, 1980, 62p., ill.

Tout l'monde s'endette, création collective par le Théâtre de Quartier parue en tiré à part dans *Offensives communautaires et culturelles*, vol. 1, n^o 1, Montréal, oct.-nov.-déc. 1980, 12p.

Un jeu d'enfants, création collective par le Théâtre de Quartier, suivie d'un cahier d'exploration sur la méthode de création et d'un dossier sur la censure, coll. «Jeunes Publics», Montréal, Québec/Amérique, 1980, 134p., ill.

Un reel ben beau, ben triste, Jeanne-Mance Delisle, suivi de *Y est midi*, Pierrette et de *Florence — Geneviève — Martha*, coll. «Théâtre», Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1980, 179p.

Une lune entre deux maisons, Suzanne Lebeau, suivie d'un cahier d'exploration sur le théâtre pour les jeunes de trois à six ans, et d'une série de jeux dramatiques inspirés de la thématique de la pièce, coll. «Jeunes Publics», Montréal, Québec/Amérique, 1980, 103p., ill.

La Vie à trois étages, création collective par le Théâtre de la Marmaille, (préface d'Adrien Gruslin; postface sur l'animation après-spectacle par Monique Rioux), Montréal, V.L.B. éditeur, 1980, 147p., ill.

2. essais

La Création collective vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires, Lise Roy, Sherbrooke, Presses étudiantes du Cégep de Sherbrooke, 1980, 167p.

étranger

1. dramaturgie

Actée ou la Princesse barbare, tragédie en trois actes de Lawrence Durrell, traduit de l'anglais par Claudine Brelet, coll. «Théâtre du monde entier», Paris, Gallimard, 1980, 142p.

Night and Day, pièce de Tom Stoppard, adaptation française de Guy Dumur, coll. «Théâtre du monde entier», Paris, Gallimard, 1980, 101p.