



Tragique

Benoît Barut

► To cite this version:

| Benoît Barut. Tragique. Dictionnaire Eugène Ionesco, 2012, pp.597-599. hal-01523415

HAL Id: hal-01523415

<https://hal.science/hal-01523415>

Submitted on 16 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tragique

Benoît BARUT (Polen EA4710 – Cepoc)

(Notice du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2012, p. 607-610.)

[607] Si la tragédie est morte, le tragique reste une catégorie théâtrale opérante, parfois au prix de capitales métamorphoses. Ainsi le tragique moderne de Ionesco ne répète-t-il évidemment pas celui des anciens Grecs, ni celui de Shakespeare – auteurs que, nonobstant, il admire et convoque dans ses réflexions critiques – et encore moins celui de Racine. Pourtant certains schèmes tragiques traditionnels perdurent, notamment dans *Le Roi se meurt* et *Macbett*. Par leurs hypotextes (la première rend hommage au théâtre du Grand Siècle, la seconde est une réécriture de Shakespeare), leur personnel dramatique (rois et reines), leur mécanique inéluctable (« une tragédie est une pensée qui se transforme tout à coup en machine » selon Vigny), ces deux pièces sont les plus en prise avec le format tragique hérité. À ces éléments, il conviendrait d'ajouter la temporalité urgente qui définit *Le Roi se meurt*. Ces deux pièces reposent en outre sur le schéma tragique constitutif – à savoir l'affrontement d'une liberté individuelle et d'une nécessité – que l'on retrouve également dans *Rhinocéros* : Bérenger se dresse contre l'universelle contagion rhinocérique, réactivant ainsi – et ce n'est pas si fréquent – un héroïsme assez anachronique et notoirement tragique. Si Bérenger ne subit pas une pression métaphysique, comme c'était la règle dans la tragédie attique, il [608] fait bien face à une forme de transcendance. De fait, dès le XVI^e siècle, la fatalité qui accable sur le héros tragique n'est plus forcément d'ordre divin : peuvent désormais peser sur le personnage « certaines entités collectives – famille, race, cité, nation – capables d'introduire dans les consciences individuelles la transcendance d'un idéal supérieur » (Henri Gouhier). Au XX^e siècle, la nécessité prend des visages encore plus terrestres : des forces nouvelles « conçues dans la profondeur de l'inconscient [on pense à *Victimes du devoir*] ou dans l'épaisseur de la société [...] entourent l'homme contemporain d'une étreinte plus serrée que lorsqu'elles descendaient du ciel, et, pour avoir perdu leur support chez les dieux, elles n'en sont que plus mystérieuses et terrifiantes » (Jean-Marie Domenach). La vision tragique de Ionesco n'est certes pas dépourvue de métaphysique voire de mysticisme (*Le Roi se meurt*, par exemple, s'inspire largement du *Livre tibétain de la mort* et de la *Brihadâramayka Upanishad*) ; néanmoins, comme souvent au XX^e siècle, la transcendance qu'il met en œuvre est souvent plus profane et considérablement enrichie par rapport au tragique originel.

Bonne place est faite, tout d'abord, au tragique historique et politique. Ionesco confesse un « sentiment apocalyptique de l'histoire » (*Entre la vie et le rêve*) qui se repère dans les conversions forcées de *La Soif et la Faim*, dans les dévastations et hécatombes décrites par le Piéton de l'air, dans la logique du pire de *Macbett* ou encore dans la pensée

cyclique de *Présent passé Passé présent*. En second lieu, l'on peut déceler par moments un tragique de la quotidienneté délétère. La vie menée par le Personnage de *Ce Formidable Bordel !* relève de cette insignifiance tragique chère aux dramaturges de la fin du XIX^e siècle. Mais cette pièce révèle surtout un tragique autre, touchant au sens du monde ou, plutôt, à son absence de sens. Le Personnage comprend en effet *in fine* que l'univers tout entier n'est qu'un gigantesque canular. Le tragique se fait ironique. De même, dans *Tueur sans gages*, où Béranger est le seul à ne pas voir à quel point les arguments rationnels et humanistes qu'il oppose à l'assassin sont périmés parce que le monde est devenu incohérent, insensé. Métaphysique, politique ou ontologique, le tragique ionescien s'appuie sur une vision du monde fondamentalement absurde.

Comme Beckett, Ionesco promeut un tragique chamboulé, à la mesure des bouleversements du siècle. Il renverse les attendus tragiques, comme l'analyse Jean-Marie Domenach. D'abord en proposant un tragique humble – *Jeux de massacre* met en scène une foule d'anonymes – et non de héros. Ce n'est plus un combat de titans mais une lutte – volontiers mesquine, comme dans *Délire à deux* – opposant des cloportes au ras du sol ou des marionnettes [609] dans un castelet. C'est donc un tragique – l'absence d'issue, l'inéluctabilité et le désespoir sont toujours de mise – fondé sur le manque (et non plus le surcroît) d'être et de valeurs. Les surhommes combattant laissent place à des fantoches gesticulant. Le manque de densité des êtres conduit à une promotion des objets (chaises, champignons, tasses, meubles...) : ceux-ci se mettent à remplir à outrance l'espace laissé vacant par la déroute de l'humain. Tout aussi logiquement, la déficience ontologique aboutit à une remise en cause du langage : « Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être » (*Notes et contre-notes*). *La Cantatrice chauve* est ainsi une « tragédie du langage » (*ibid.*). La tragédie nouvelle n'est plus « un échec qui se parle », comme le dit Roland Barthes dans son *Sur Racine*, mais l'échec même de la parole ; non plus un langage de l'angoisse mais l'angoisse du langage qui se délite.

Le tragique promu par le Nouveau Théâtre en général et par Ionesco en particulier se caractérise aussi par une complexification tonale. Fermée par le haut – à cause de l'absence de grandeur, du doute métaphysique, de la crise de l'humanisme... – la tragédie s'est en effet renouvelée en plongeant le plus bas possible. En faisant le choix de l'anti-solennité, en empruntant le chemin du comique voire de la farce (*Les Chaises* est explicitement étiquetée « farce tragique ») et de la parodie (pensons à Adamov), les auteurs des années cinquante ont promu une « infra-tragédie » (Domenach). « Le comique est tragique, et la tragédie de l'homme, dérisoire », résume Ionesco (*Notes et contre-notes*). Et il ajoute : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. » La hiérarchie tonale est réévaluée si tant est qu'elle tienne encore : « J'ai tenté [...] d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais ce n'est pas une véritable synthèse, car ces deux éléments ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension. » Les reformulations montrent la complexité du lien

unissant le comique et le tragique. Quoiqu'il en soit, cette dernière catégorie n'existe plus seule et pure comme au temps du classicisme.

De même, Ionesco problématise la frontière entre tragédie et drame. S'il prend soin, d'un côté, de distinguer les deux genres – le tragique [610] comme genre du collectif où « c'est la totalité de la condition humaine qui entre en jeu » *versus* le drame comme genre du particulier (*Notes et contre-notes*) – de l'autre, il superpose sans ambages les deux catégories : « Le drame pur, disons l'action tragique, est donc bien ceci [...] » (*ibid.*). L'âge des frontières tonales a cessé. *In fine*, il reste surtout une démarche personnelle, un vœu de « pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique ». Arrivé au paroxysme, toutes les frontières génériques s'effacent et seule compte l'intensité. Comme dans le domaine de la peinture, Ionesco souhaite un retour aux sources, une ascèse, une élimination de l'anecdotique – telle la catégorie tragique, ses schèmes et ses mythes – pour revenir à l'essentiel, c'est-à-dire l'insoutenable. « Tout ce qui n'est pas insoutenable ne vaut pas la peine d'être dit », confie-t-il à Robert Postec. Et d'ajouter : « Seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre. » En dernière instance, Ionesco ne croit à la catégorie « tragique » que dans la mesure où elle lui permet de définir par bribes un art théâtral qui l'englobe et la dépasse.

Bibliographie

Henri GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence* [1952], Vrin, 1991.

Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique* [1967], Seuil, coll. « Points », 1972, p. 254-278.