

L'émotion tragique: sa nature et ses conséquences pour l'architecture scénique

RAYMOND BAYER
Sorbonne. Paris

Le théâtre est, paradoxalement, un art statique. Sans doute, comme la poésie narrative et comme l'épopée, il se nourrit des progrès du récit et de l'évolution d'une agogique. Mais le propre du drame est d'enfermer ce progrès fermement, et de jeter sur cette mécanique la souplesse de la vie. L'œuvre se développe ainsi comme une véritable organisation fermée, un cycle clos. Comme d'un théorème bien fait, tout découle nécessairement. Le mot d'Hervieu est vrai de tout théâtre: il s'agit, au sens propre, de "tenailles", et d'un rapport causal inéluctable. Beaucoup plus que dans le sentiment atmosphérique du lyrisme, que dans les épisodes de l'épique, sans récits, sans motifs "rétrogrades", la causalité la plus absolue doit régner. C'est ainsi l'action *une*, sans pourtant être monodique. Elle a son jeu et son contre-jeu, mais entre ressorts tendus et étroits. Telle est la forme et la structure du drame.

A fortiori, celles du tragique, qui ne saurait se définir que comme un drame plus resserré. Il se caractérise par le resserrement spécial de la *crise*. Tandis que le lyrisme est un présent, l'épique une action, seuls appartiennent à la tragédie la présence réelle, le réalisme objectif par quoi elle s'achève. La crise tragique rend l'œuvre statique, et concrète comme la dureté d'une concrétion calcaire. Elle est cette chose visible qui prend place dans le monde sensible.

Ajoutez à cela l'antinomie de la *fixation écrite* et de la *tradition orale*. L'art du discours est un art du bien dire: toute la tradition française, en particulier, de Corneille à Giraudoux, animant le théâtre, et singulièrement la tragédie, à n'être que le champ clos d'une émotion statique et close.

En tout cas, c'est un *statisme de crise*. Dans tout tragique, sans doute, comme le voulait Aristote, l'action et une conduite de l'action, une agogique, sont au centre. Prenez n'importe quelle tragédie grecque: c'est un dénouement, un 5ème acte (et cela est très visible dans *Oedipe-Roi*). C'est le 5ème acte avec toute la pression du contre-jeu. Mais, plus généralement, une tragédie offre deux grandes lois de structure: 1) la loi de dissymétrie des versants entre le contre-jeu et le jeu. Ou bien la contre-jeu est déjà tout formé dès le début, et le héros, déjà pris dans les rets, se débat contre son destin ou son *fatum*, se ressoulève et pourtant succombe; ou bien le contre-jeu se forme peu à peu, comme un échec grandirait face à l'activité du jeu même; c'est ici la conséquence de l'ὑβρις et de la démesure du héros sur quoi plane un sens d'équilibre moral et de justice immanente. De là une structure profondément différente en climat antique, en climat shakespearien, en climat classique, en climat romantique. 2) A cette loi se joint une seconde loi: qui est la loi d'accentuation. De là toute une technique des scènes et une répartition des rôles. L'accent est mis sur le héros ou le protagoniste, il y a dans une pièce, des premiers plans et des lointains. Voyez *Jules César*: jusque dans la galère, c'est une loi de privilège et d'emphase. Ainsi donc, dans cette concentration particulière d'un statisme de crise, se précise une disposition relative à la montée et à la catastrophe et s'organise une mise en relief du héros. De là, en tout cas, les définitions *classiques* du tragique, et la loi des trois unités: constatation et corollaire morphologique de ce statisme de concentration.

Il est, à cette définition de l'émotion tragique, des élargissements nécessaires. Il conviendrait d'introduire, en premier lieu, dans la définition, une coloration particulière à chacun des théâtres nationaux. Il y a toute une variété de la tragédie, dans la bigarrure plus vaste encore du drame, qui fait qu'on peut bien parler d'un tragique départemental, d'un drame par provinces et même par génies particuliers.

En second lieu, il faudrait retenir les différentes *visées* du destin tragique. En troisième lieu, les différentes espèces *formelles* du genre tragique. La différence des destins tragiques réclame des dispositions diverses de structure. Le héros, en effet, est porteur d'une *cause* et plusieurs éventualités peuvent s'y produire: 1) le héros meurt, la

cause ne meurt pas; il y a κάθαρσις et réconciliation (*Jeanne d'Arc*); 2) la cause semble mourir, mais on sait qu'elle triomphera, et il y a échec momentané (*Polyeucte*); 3) la cause est vaincue, du moins le héros mourant la croit juste (*Brand*); 4) la cause n'a pas triomphé, et le doute demeure (*Les Revenants*): c'est le destin le plus tragique, et l'attente est parfois transportée au dénouement (*Maison de Poupées*). Enfin, il y a différentes espèces formelles du genre tragique: les drames purs, les drames dramatiques (Ibsen, Bernstein); les drames lyriques (Maeterlinck, le romantisme allemand, le théâtre hindou); les drames didactiques et philosophiques (Faust, Renan); les drames féériques (Shakespeare); les drames épiques (les "Histoires" de Shakespeare et leurs Épisodes). De tout cela, résulte une variété infinie de problèmes, de cadres et de morphologies, et sans doute autant de solutions que d'œuvres.

C'est, au fond, de la nature psychique de l'émotion tragique qu'il conviendrait, surtout, de partir pour l'envisagement de son cadre. Les opérations scéniques qui se déroulent auraient ainsi leur schéma adéquat.

1) D'une part, la "pathologie" du tragique, au sens grec ou kantien du mot: l'affection du pathos, le παθητικός entendu comme intellect patient. Dans la crise tragique, il convient de mettre en lumière la puissance du δεινόν, la force de la terreur. C'est une sorte d'étreinte presque physique. Les moments de crise, cette pathologie du tragique, imposent et entraînent toute une série de compositions spatiales et de mises en scène: et notamment ces échanges du προσκήνιον et de la salle. Reinhardt à Salzbourg, Gémiez à Paris. Une vertu de communication s'établit, par double bénéfice, entre l'acteur et son auditoire. Le contact de la scène et de la salle organise une participation communautaire de l'émotion. Même ici, toutefois, il y a une mise en forme, une "information" du pathologique: voyez le chœur antique, voyez aussi, dans la mise en scène contemporaine, la présentation finale de toute la troupe, dans le style de chacun des caractères, comme cela apparaît chez Jouvét ou chez Copeau. Toutes les énergies, pétrifiées selon leur destin, sont stylisées dans leur ligne propre d'énergies.

2) D'autre part, la philosophie du tragique: qui est diverse et pourtant une, et qui, à son tour, porte à sa morphologie des exigences d'encadrement. Il y a certaine distance à l'effusion tragique qui vient

d'une métaphysique du tragique, car le tragique est une sagesse. A ce premier temps de l'immanence affective, succède ou se superpose une catégorie esthétique de transcendance. Dans ces philosophèmes de la tragédie, la solitude réflexive, la distance, doit, à un certain moment, s'accomplir entre le spectateur et son spectacle. Toute une interprétation de la philosophie cathartique du tragique est distance: retour à un ordre supérieur, le tragique est *réconciliation* ou *envisagement*. C'est pourquoi, loin des échanges du προσκήνιον et de la salle, le tragique se doit de considérer aussi les *vertus de l'encadrement*. C'est pourquoi le théâtre du Palais de Chaillot, par exemple, envisage parmi les moyens de l'action scénique, le coulissement du cadre, l'ouverture ou l'écran, le champ latéral, la séparation de la salle et du προσκήνιον, de telle sorte que tout le drame semble avancer ou reculer, se rétrécir et s'angoisser ou, au contraire, aller vers ses dilata-tions, comme les orgues mobiles du même théâtre. La morphologie de l'encadrement suit les transcendances réflexives de l'Idée.