RILUNE – Revue des littératures européennes
"Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose"

N° 19, 2025

Sophia Felopoulou
(Université Nationale
et Capodistrienne d'Athènes)

Le tragique dans la dramaturgie contemporaine
Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker

Pour citer cet article

Sophia Felopoulou, « Le tragique dans la dramaturgie contemporaine. Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n°19, *Littérature classique et littérature européenne : influence, réception, métamorphose* (José Pedro Serra et Bruna Conconi, dir.), 2025, p. 41-53 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR À l'ère du « post » et du « meta », où le théâtre et surtout le drame semblent tellement méconnaissables, la notion du tragique demeure vivante, bien que la tragédie, en tant que genre et forme, ait complétement changé. Il s'agit d'un tragique qui, à l'aide des matériaux nouveaux, continue à déclencher la peur, l'effroi. Si la *catharsis* est absente (elle a disparu, selon C. Naugrette), le « cathartique » a pris sa place. La violence, toujours présente, est véhiculée par le langage, un langage à la fois réaliste et poétique, soigné et argotique, au gré du dramaturge. L'homme et l'(in)humanité se trouvent au cœur des nouvelles écritures et le « nouveau tragique » recherche l'essence de l'homme dans sa réalité la plus brute et il l'accepte tel qu'il est, sans aucun embellissement, au contraire, au fond de la douleur se trouve une beauté cachée. Les pièces de Howard Barker, Edward Bond, Sarah Kane offrent des paradigmes excellents de cette nouvelle écriture et de la « réinvention » de la tragédie. Mais le défi pour moi serait de mettre en parallèle deux écritures qui semblent différentes, celle de Barker et de Jean-Luc Lagarce. *The Dying of Today* et *Juste la fin du monde* combinent l'épique et le dramatique, pour exprimer la tragédie de la parole, avec des ambiguïtés (Barker) ou des équivoques (Lagarce), optent pour la confrontation des arguments (un nouveau type d'*agón*) et présentent la fin, la mort et la catastrophe sous une optique nouvelle.

Mots-clés : tragique, inhumanité, théâtre de la catastrophe, cathartique, souffrance.

EN In the age of the « post » and the « meta », when theatre and especially drama seem so unrecognizable, the notion of the tragic remains alive, even though tragedy as a genre and form has completely changed. It is about a tragic that, with the help of new materials, continues to trigger fear and dread. If *catharsis* is absent (it has disappeared, according to C. Naugrette), the « cathartique » has taken its place.The violence, always present, is conveyed through language – language that is both realistic and poetic, polished and slangy, as the playwright sees fit. Human and (in)humanity are at the heart of the new writing, and the « new tragedy » seeks out the essence of man in his rawest reality, accepting him as he is, without any embellishment ; on the contrary, in the depths of pain lies a hidden beauty. The plays of Howard Barker, Edward Bond, Sarah Kane offer excellent paradigms for this new writing and « reinvention » of tragedy. But the challenge for me would be to parallel two seemingly different types of writing, those of Barker and Jean-Luc Lagarce. *The Dying of Today* and *Juste la fin du monde* combine the epic and the dramatic, to express the tragedy of speech, with ambiguities (Barker) or equivocations (Lagarce), opt for the confrontation of arguments (a new type of *agon*) and present the end, death, and catastrophe in a new light.

Keywords : Tragic, Inhumanity, Theatre of Catastrophe, Cathartique, Pain.

Sophia Felopoulou

Le tragique dans la dramaturgie contemporaine
Le cas de Jean-Luc Lagarce et de Howard Barker

À l'instar de la tragédie qui, depuis l'antiquité grecque, a subi des changements tant dans le domaine de l'écriture que dans celui de son étude, critique et esthétique, et surtout dans celui de sa représentation scénique, la notion de tragique a, elle aussi, évolué mais, étant plus vaste, elle semble demeurer aujourd'hui plus dynamique que jamais, s'adaptant aux mutations et aux besoins sociopolitiques de notre époque, en étroite correspondance avec les données du théâtre contemporain et en osmose avec l'écriture dramatique et scénique.

1. Bilan historique et théorique

La *Poétique* d'Aristote, la première étude sur la tragédie – l'art poétique qui représente des hommes en action[1] – et sa différence avec l'épopée, fonde le théâtre sur la *mimèsis*, grâce à laquelle l'homme acquiert ses premières connaissances, qui sont sources de plaisir[2]. Or la tragédie ne doit pas offrir n'importe quel plaisir, mais celui qui lui est propre, à savoir celui qui est provoqué par deux sentiments, la crainte et la pitié (ou terreur ou frayeur)[3], pour atteindre finalement l'effet désiré, qui est la *catharsis*. À noter ici que le sentiment positif du plaisir est créé par des émotions négatives, la crainte et la pitié sont douloureuses et pénibles, ce qui a été remarqué et critiqué vivement. Aristote ne précise pas, au moins dans la partie sauvée, ce que c'est la *catharsis*, terme traduit comme « épuration » ou « purgation », et qui suscitera à la suite maints débats. Dès lors, le théâtre de l'Occident, défini comme l'art de la *mimèsis* – en opposition à la *diègèsis*, dans laquelle l'art de raconter ne

[1] Aristote, *Poétique*, éd. Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 1448a 1, 1448a 28.
[2] *Ibid.*, 1448b 4-9.
[3] *Ibid.*, 1453b 10-11.

passe pas par l'imitation – sera hanté par la recherche d'une *catharsis* incomprise, revendiquant pourtant chez le spectateur les deux sentiments essentiels, la peur et la pitié.

L'aristotélisme va affecter la dramaturgie occidentale, de la tragédie romaine, grâce à Horace, à la Renaissance qui redécouvre la *Poétique*. Le classicisme français et la tragédie du XVIIe siècle sont édifiés sur Aristote, qui a été reformulé, interprété et imposé selon les nécessités politiques et les visions personnelles des gouvernants. Cependant, les règles strictes de la « *Poétique* française » ont été critiquées par les mêmes auteurs qui étaient obligés de les utiliser et l'aristotélisme est ainsi sapé de l'intérieur.

Le drame bourgeois de Diderot, qui vient remplacer la tragédie, orienté vers l'humanisme et la morale, revendique que le plaisir du spectateur provient d'une leçon de vertu ; les éléments traditionnels de la peur et de la pitié sont réutilisés, cette fois, comme support de la morale qui acquiert un effet cathartique. Après 1880, la dramaturgie, exprimée surtout par « le drame-de-la-vie »[4], la dramaturgie qui parle de la vie entière du personnage principal ou d'un groupe de personnages, se focalise sur l'intériorité et la vie intime du héros. Paradoxalement cette extension de mesure sur la durée chronique du drame de la vie du personnage est suivie d'une « minoration », d'une réduction de proportion sur les autres caractéristiques/données du drame, telles l'absence de grands retournements de fortune qui faisaient les tragédies ; maintenant plus de grande catastrophe mais une série de (toutes) petites, une vie plane, avec alternance de bonheur et de malheur, ce que Mæterlinck appelle « le tragique quotidien » qui est « bien plus réel, bien plus profond […] que le tragique des grandes aventures »[5]. Les personnages ordinaires prennent la place du grand héros et leur inertie, leur statisme reflète le manque d'action, le manque de fable. Le dramatique est substitué par « l'infradramatique »[6], et la dramaturgie depuis 1880 conduit directement au théâtre d'avant-garde de la décennie 1950, enrichi de l'héritage des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, qui sont vécues et exprimées dans un cadre personnel.

---

[4] Jean-Pierre Sarrazac étudie, révise et met à jour la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi qui, en 1954, avait parlé de la crise du drame qu'il situait à partir de 1880, avec le théâtre de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Mæterlinck. Sarrazac et son équipe de recherche prennent leurs distances vis-à-vis des interprétations szondiennes et nomment le drame avant 1880 « drame-dans-la-vie » ; c'est la dramaturgie du « drame absolu », selon Szondi, où un événement important change complètement la vie du héros. Voir Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », dans *Id.* (dir.), assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco, David Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 7-21.

[5] Maurice Mæterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 101.

[6] Tout se passe sur un plan inférieur par rapport à celui du drame absolu (« infra », dérivant de « inférieur »). Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 77-80.

Le théâtre contemporain et immédiatement contemporain subit le double héritage, d'une part le changement de régime, dont parle Jean-Pierre Sarrazac (« la minoration »), et d'autre part les monstruosités des guerres, des camps de concentration, l'enfermement en soi qui s'est aggravé et qui a déclenché de différentes crises d'identité, secourues aussi par l'insécurité à tous les niveaux. Le présent et ses problèmes se trouvent au cœur de la fiction ; et même si au premier plan l'histoire/la fable semble quelquefois soit concerner le passé soit être atemporelle, le présent occupe toujours le centre, dissimulé dans un faux passé ou une prétendue atemporalité. Si le théâtre depuis l'époque des Lumières était orienté vers l'humanisme, la liberté et le progrès et, si de 1789, date de la Révolution française, à 1989, date de la chute du mur de Berlin, le régime d'historicité, dont parle François Hartog, était orienté vers l'avenir et le progrès, depuis lors le nouveau régime d'historicité – la manière d'articuler le passé, le présent et l'avenir – s'intéresse seulement au présent. Le passé n'est qu'une série de traces et ne délivre pas de messages, alors que le futur ne crée plus un horizon d'attente. Le « présentisme » règne, et tout intérêt pour le passé ou l'avenir n'a comme point de départ que le présent[7].

2. Humanité et inhumanité : les enjeux du nouveau tragique

Dans ce contexte historique et surtout théorique, bien que l'homme continue à se trouver au cœur de la problématique du théâtre actuel, l'humanisme qui avait régné pendant des siècles dans le théâtre occidental, prend un autre sens depuis la deuxième moitié du XXe siècle ; il dérive de la lignée rationaliste et des principes des Lumières, pour montrer le côté obscur de l'homme et de l'humanité, scrupuleusement caché jusqu'alors, probablement pour des raisons éducatives (voir Diderot), ou pour favoriser l'optimisme et le progrès (tenant compte des régimes de Hartog). Une grande partie de la nouvelle dramaturgie libère l'homme de ses instincts et de toute contrainte ; le théâtre est loin de montrer la morale et l'humanité – jugée jusqu'alors naturelle à l'homme – et préfère montrer à sa place l'inhumanité. Il arrive pourtant que le sens de l'humain et la notion d'« humanité » puissent bien se cacher dans l'« inhumanité ». Edward Bond, par exemple, crée des scènes – il les appelle « scènes obscures » – où l'individu doit faire face à des crises où il est difficile d'être humain et où parfois on fait des choses qui sont

[7] À propos des régimes d'historicité, voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

inhumaines sous prétexte de faire des choses humaines. Et cela parce que « nous vivons dans une société inhumaine »[8], dit-il. Pour Bond « l'humanité est créée dans des situations qui nous mènent aux limites de l'expérience. C'est là que nous trouvons ce que nous sommes »[9]. Pour Howard Barker – le dramaturge dont je vais m'occuper plus loin – l'humanisme est faussement idéaliste, le véritable humanisme on le trouve en pénétrant dans les zones les plus enfouies de la conscience[10]. C'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, que l'on essaie de trouver ou de retrouver l'humain[11]. Et suivant Aristote, le but des poètes est de susciter l'émotion tragique et « le sentiment d'humanité »[12] ou « le sens de l'humain »[13], dans une traduction différente. Ce sentiment diffère, comme on voit, d'une époque à l'autre.

Pour le philosophe allemand Peter Sloterdijk l'époque moderne est l'époque du monstrueux, d'un monstrueux créé et provoqué par l'homme. Tous les contemporains sont témoins et complices potentiels du monstrueux créé par l'homme et « est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type […]. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi »[14]. Nous sommes, alors, tous témoins de crimes, d'actes jugés inhumains et ne faisant rien pour les éviter, on devient complices de ces actions, on les soutient. Une grande partie des pièces de la fin du XXe et même du début du XXIe siècle sont influencées par Auschwitz ou la Shoah[15], telles les pièces de Heiner Müller, Peter Weiss, Harold Pinter, Edward Bond, Didier-Georges Gabily.

---

[8] Edward Bond, « Le sens du désastre », *Registres*, vol. 6, 2001, p. 146, cité par Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 16-17.

[9] Edward Bond, « Quelque chose s'est passé sur la scène du Théâtre de la Colline », *Théâtre/Public*, vol. 156, 2000, p. 9, cité par Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 145.

[10] Michel Corvin, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 20.

[11] Edward Bond, « Quelque chose s'est passé », art. cit.

[12] Aristote, *op. cit.*, 1455a 20.

[13] Suivant la traduction des Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot d'Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

[14] Peter Sloterdijk, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Hachette, 2001, cité par Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 11-12. Naugrette estime que Sloterdijk, parlant au début en général de l'époque moderne, se réfère à la période des temps modernes dans leur ensemble depuis le XVe siècle. Scientifiquement, l'époque moderne, qui a commencé au XVIIe siècle, s'est achevée au début du XXe ; politiquement, le monde moderne dans lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques. Voir aussi Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

[15] Voir, à titre d'exemple, le documentaire *Shoah* de Claude Lanzmann (1985).

Dans cette ambiance d'inhumanité, il semble normal que le tragique domine et que le comique disparaisse. Jacques Nichet qui s'interroge sur la disparition du rire dans le théâtre occidental moderne, la justifie, considérant qu'il est difficile de répondre à la violence de la société par une violence comique et que la comédie est incapable de rendre compte de l'éclatement du monde actuel[16]. Alain Badiou pense différemment ; selon lui, il faut retrouver le sens du comique aujourd'hui et les « conditions d'une comédie moderne »[17]. Pour Catherine Naugrette, Beckett montre justement la voie pour un comique nouveau, fondé à partir de l'image du chaos ; il s'agirait d'un rire extrême, d'un rire tragique, appartenant à la perspective tragique. Les rires qui éclatent chez Beckett, remarque Naugrette, sont sardoniques, de brefs échos venus se moquer d'autres rires depuis longtemps disparus[18]. Bref, le comique dans le théâtre moderne ne se distingue plus, ne peut plus se distinguer du tragique. Douleur et dommage sont désormais parties intégrantes du processus comique[19]. Barker avoue qu'il y a de la comédie dans son œuvre, mais que c'est une comédie cruelle, et que le rire qui en émerge péniblement est un rire d'incrédulité[20]. Le rire peut être aussi souvent oppressif qu'il est rarement libérateur[21].

Le nouveau tragique intègre le comique, réveille le sens de l'humain revendiqué par Aristote, et se sert d'une grande gamme du matériau classique du tragique. Et justement cela : tous les éléments tragiques sont traités comme du matériau, ils sont recyclés, revisités et sont mis hors des canons. On ne parle peut-être plus de *catharsis*, elle a probablement disparu, estime Naugrette, mais il y a du « cathartique », du matériau cathartique, telle la pitié (peut-être) ou la peur, devenue effroi ou terreur[22], la « terreur belle » comme Müller appelle cette terreur installée dans le drame[23]. Et encore la panique, non pas le jeu de provocation employé par Arrabal dans les années 1960, 1970, pour « effrayer les bourgeois et décoiffer les traditions »[24], mais « une panique profonde,

---

[16] Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 34.

[17] *Ibid.*, p. 38-39.

[18] *Ibid.*, p. 42-43.

[19] *Ibid.*, p. 50.

[20] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, trad. Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon *et al.*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 45.

[21] *Ibid.*, p. 69.

[22] Maintenant il ne s'agit plus d'une option de traduction du mot grec « phobos », mais d'une question d'essence.

[23] Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 146.

[24] *Ibid.*, p. 157.

objective, inéluctable, qui s'avère consubstantielle d'une écriture dramatique à laquelle elle s'identifie désormais »[25].

3. Le tragique chez Howard Barker

Pour illustrer ce nouveau tragique et ses traits multiples, j'ai choisi deux auteurs de théâtre, qui à première vue semblent différents. Et c'est exactement cette divergence qui va mieux illuminer, je pense, les aspects du tragique moderne, le sens de l'humain étant commun aux deux. Jean-Luc Lagarce (1957-1995) avec *Juste la fin du monde* (1990)[26] et Howard Barker (1946) avec *The Dying of Today* (2004)[27] mettent le langage et la parole au service du tragique. Une annonce funeste et funèbre, dans les deux cas, déclenche l'action. Chez Lagarce, l'annonce n'a pas lieu, mais elle cède la place à une série d'aveux ; chez Barker, elle a lieu, néanmoins elle ne se fait pas par le messager, comme elle devrait se faire, mais par le prétendu récepteur. Pour les deux, l'écriture scénique a la même importance que l'écriture textuelle, et chacun a (ou avait) sa propre troupe, Lagarce, *La Roulotte*, où il était metteur en scène, Barker, *The Wrestiling School*[28] (*École de catch*, dirait-on en français), où ses pièces sont jouées.

Dying of today est la « tragédie » de la « discipline de mauvaises nouvelles », de la séduction du mal et du plaisir de raconter des événements sinistres. L'action se situe chez un barbier, le jour où un inconnu, Dneister, arrive lui annoncer la mort de son fils, lors de la campagne des Athéniens en Sicile, à la suite du désastre de leur flotte[29]. L'art de la narration marque la pièce et nous assistons à un débat entre l'étranger et le barbier, rappelant Koltès. Non seulement le barbier devine la raison de la présence de l'inconnu, mais il raconte, lui-même, les circonstances de la mort de son fils et les événements qui se sont déroulés, en joignant l'expédition en Sicile à la défaite athénienne d'Amphipolis, quelques années auparavant, à laquelle il avait participé comme soldat.

---

[25] *Ibid.*

[26] La pièce est écrite en 1990 à Berlin, sa première représentation a eu lieu à Lausanne, en 1999, dans la mise en scène de Joël Jouanneau et elle a fait son entrée à la Comédie-Française en 2008, avec la mise en scène de Michel Raskine.

[27] Écrite en 2004, la pièce gagne la scène en 2008, à Arcola Theatre, dans la mise en scène de Gerard MacArthur.

[28] Le spectateur doit se battre tout seul contre le sens de la pièce. Personne, ni l'auteur, ne doit offrir au spectateur d'explication, ni clarifier le sens. Au contraire on doit lui présenter une pièce avec un sens complexe et ambigu.

[29] Barker se réfère à Thucydide et à l'expédition en Sicile (415-404 av-J.-C.), lors de la guerre de Péloponnèse (431-404 av. J.-C.). Plutarque mentionne que l'annonce de la défaite a été faite par un inconnu chez un barbier au Pirée.

Les deux catastrophes se joignent et l'une déclenche la mémoire de l'autre. La pièce à travers la mort, la douleur, l'ambiguïté, la parole et le silence présente tous les traits du théâtre dont Barker parle dans son œuvre théorique.

Examinons les grandes lignes théoriques sur lesquelles Barker fonde son œuvre dramatique. Le dramaturge distingue « le théâtre » de « l'art du théâtre » – le théâtre a pour objectif de donner du plaisir au grand nombre, alors que l'art du théâtre suscite l'angoisse du petit nombre[30] – et il constate que le plaisir n'est pas une fin en soi. Si pour Aristote la tragédie devrait offrir le plaisir qui lui était propre, pour Barker le plaisir est associé à une émotion pénible. Il estime, de plus, que l'art du théâtre est un art élitiste, il en va de même pour la tragédie, puisqu'elle est expression pure de l'art du théâtre ; elle est élitiste parce qu'elle ne peut pas s'adresser à tout le monde[31].

L'art du théâtre englobe, sous de différentes appellations, le théâtre que l'auteur prône. Chaque dénomination met en valeur l'élément qui la détermine et qui est une expression du tragique : théâtre de la catastrophe, de l'obscurité, de la boîte noire, de l'imagination, de l'ambiguïté, de la douleur, de la souffrance, de la colère. Ce théâtre s'oppose au théâtre humaniste, au théâtre de la morale, de la conscience, de la lumière, de la précision, du plaisir, de la clarté, de la réalité et des faits divers, de l'imitation et de la représentation exacte qui entraîne une sorte de reconnaissance.

Le théâtre de la catastrophe revendique « l'abolition des distinctions entre les bonnes et les mauvaises actions, l'intuition que le bien et le mal coexistent dans la même psyché, que liberté et bonté puissent ne pas être compatibles, que la pitié est à la fois un poison et un stimulant érotique » et tout cela mène à une forme moderne de tragédie que Barker appelle le « catastrophisme »[32]. Ce tragique s'éloigne de la *mimèsis* classique du théâtre humaniste qui présentait l'évolution de l'homme dans un contexte social et selon les conditions psychologiques qu'il affectait[33]. Il ne reproduit pas la vie (donc la vérité) mais il l'invente[34] ; il doit s'écarter de la vérité, parce que « les plus grands moments de théâtre étaient les plus ambigus »[35]. Par conséquent le sens ne joue plus le rôle qu'il jouait auparavant, il n'y a pas un seul sens, et ce n'est ni l'auteur ni l'acteur qui le possède. En revanche, « l'acteur porte la lourde responsabilité

[30] Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 9.

[31] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 19, 20.

[32] *Ibid.*, p. 69.

[33] *Ibid.*, p. 159.

[34] Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, *op. cit*, p. 15.

[35] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 31.

d'entraîner le public vers la vie inconnue qui existe dans le texte »[36], et Barker aperçoit ici un moment du plus pur, du plus radical des élitismes. Pour que cela arrive, le théâtre qui honore son public ne sera pas une icône de clarté et donnera place à l'imagination chez l'auteur et le spectateur. Pour vivre alors l'expérience de l'imagination, le public doit se sentir seul, sans voisins, dans « la boîte noire » qui est la salle – l'art du théâtre « est ténèbres, parce qu'il parle aux ténèbres »[37], nous rappelle Barker. L'obscurité de la salle – de la « boîte noire » – permet l'acte criminel et amoral. L'obscurité permet la pensée, elle autorise, elle mord, parfois d'amour, parfois de peur[38]. C'est le contraire du théâtre de la clarté, du didactisme ; c'est pour cela que « la pièce didactique a lieu dans la rue – le théâtre de rue concerne l'enseignement, le théâtre de boîte noire, l'imagination »[39]. On dirait que le tragique de Barker retrouve le sens du plaisir aristotélicien, restaurant le plaisir de la connaissance ; là où Aristote disait « apprendre » (*manthanein*)[40], Barker dit « inventer », c'est-à-dire qu'il est au public de chercher et de trouver la connaissance, celle-ci ne lui étant pas offerte gratuitement.

Le théâtre de la catastrophe est plus douloureux que la tragédie (telle que nous l'entendons/ions à l'Occident), « puisque la tragédie console avec la restauration, la réaffirmation de valeurs morales existantes. Il ne berce pas le public de promesses d'espoir, mais plutôt lui consent de la douleur »[41]. Dans ce sens, le théâtre de la catastrophe rétablit indirectement la tragédie dans la lignée d'Aristote.

Dans *Dying of today* nous rencontrons les caractéristiques précédentes. La pièce, sans ponctuation, favorise l'ambiguïté ; la narration du barbier mêle les deux moments historiques et les deux histoires, du père et du fils, et il y a des moments où on n'est pas sûr de quelle histoire il s'agit. Même quand le père parle de la mort de son fils dans une carrière, il semble ne pas être complétement sûr :

> my boy died in the quarry did he did he really yes he was one of the quarry deaths the worst of all the deaths the quarry death but none of this is of supreme importance[42].

La douleur, la souffrance, la terreur, le chaos s'expriment par le langage et par les images créées par le vocabulaire ; les mots sont brisés,

---

[36] *Ibid.*, p. 50.
[37] Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 62.
[38] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 104.
[39] *Ibid.*, p. 104.
[40] Aristote, *op. cit.*, 1448b 13.
[41] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 97.
[42] Howard Barker, *The Dying of Today*, London, Bloomsbury, 2009, p. 102.

pareils aux bouteilles en verre cassées par terre, ils reflètent le monde brisé comme le miroir du barbier reflète l'expression de son visage lorsqu'il raconte la défaite d'Amphipolis. Barker s'oppose à la cohésion sémantique et favorise l'extrait, le morceau, la brisure. Cette préférence sémantique est réfléchie dans le langage et le style :

> so [the soldiers] got divided into parts [...] and cannot be defeated except in details that's another word we learned cohesion is the opposite of detail if you want to annihilate an army you must chop it into parts the parts are details I expect my boy was one he was a detail and the sun was[43].

La mort, le sujet le plus parfaitement adapté à la forme du théâtre[44] , le thème à première vue principal de la pièce, est présentée dans toute sa beauté. La Mère du barbier lui avait dit :

> the beauty is the fact so many of you will be dead [...] it is death that makes the soldier beautiful [...] my son [...] I was in Amphipolis [...] I saw death[45].

L'horreur est introduite progressivement avec la description des corps mutilés, les cris des mourants, les hurlements des soldats : « amplified by these vertical cliffs the sound of piled-up dying » ou « appalling howling », « pulped skulls, pulped faces », « a floor of flesh »[46] sont quelques-unes des descriptions d'horreur.

Il y a des nuances dans la formulation de la prétendue vérité et une intrusion de douleur :

> there are qualities in the telling of a truth that make the simple affirmation quite inadequate true [...] but double true in your mouth only grief could lend you such authority it is as if pain lent you intuition in prodigious quantities[47].

Les mauvaises nouvelles, comme nous avons dit, sont pure expression de douleur, et la douleur dissimule du plaisir. Dneister dit : « bad news is such a volatile commodity you cannot be entirely sure what oceanic transformations it brings with it [...] it is medicine it is disease [...] (*he laughs*) »[48]. Quels sont ses sentiments après avoir délivré les nouvelles ?

---

[43] *Ibid.*, p. 100.
[44] Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, *op. cit.*, p. 13.
[45] Howard Barker, *The Dying of Today*, *op. cit.*, p. 95.
[46] *Ibid.*, p. 102.
[47] *Ibid.*, p. 96.
[48] *Ibid.*, p. 98.

> When the bad news is delivered I am always I have never known it to be otherwise peculiarly light-headed I dance I trip rather as a ship with neither cargo nor ballast tosses on the waves a leaf a cork a paper-cup[49].

Barker est contre la réconciliation hégélienne de la tragédie. Le barbier ne s'est pas réconcilié avec Dneister ; il reconnaît pourtant la beauté avec laquelle il a appris la nouvelle :

> I have been ungracious I have been sarcastic I have attempted to belittle you when [...] despite the terrible character of your visit it was now I can judge it more objectively a privilege and a profound compensation for my loss no others can be brought so beautifully to know as I have been the awful things they are destined to know[50].

3. Le tragique chez Jean-Luc Lagarce

Dans *Juste la fin du monde*, Louis, 34 ans, après des années d'absence, retourne à la maison familiale pour annoncer à ses proches sa mort imminente. Semblable à *Dying of Today*, la mort et son annonce ne constituent pas l'achèvement du drame mais elles deviennent le principe de l'« action » (de la fable), une catastrophe inaugurale[51]. Action et catastrophe ici ne désignent pas proprement l'action mais l'inaction ; le « statisme » y est absolu, et à part l'arrivée et le départ du fils aîné[52] – sans que l'annonce ne soit faite –, les controverses familiales qui comprennent les confidences, voir la confession, l'aveu des sentiments refoulés de chaque membre de la famille, rien ne se passe.

Dans les deux pièces la mort, prétexte pour la fable, engendre le tragique. Lagarce, comme Barker, refuse la *mimèsis* et préfère la narration à l'action. Il s'agit d'un drame intérieur, intime et subjectif[53], exprimé exclusivement par la parole, et qui semble avoir la structure d'une

---

[49] *Ibid.*, p. 116.

[50] *Ibid.*

[51] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 169. Sarrazac se réfère à *Juste la fin du monde* et au « drame-de-la-vie », mais ses remarques (à part le « drame-de-la-vie ») valent autant pour *Dying of Today*.

[52] Sarrazac aime voir ici une variation sur le thème du fils prodigue qui, à la dernière étape de son chemin, semble faire le bilan de sa vie. *Ibid.*, p. 167.

[53] Selon Hélène Kuntz, « l'ensemble de la pièce semble être orienté par le point de vue de Louis, et le dialogue qui se noue avec les membres de sa famille peut être interprété comme l'extériorisation d'une scène intérieure, comme une projection des fantasmes du personnage central ». Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloques Lagarce, vol. IV, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 18.

tragédie antique[54] ; on dirait une tragédie de l'attente et une tragédie de la parole, au double sens : d'une part nous constatons « l'impossibilité de dire son intimité la plus secrète »[55] et d'autre part, la parole reste le seul moyen dont le personnage dispose pour affirmer sa présence. Il n'est pas simplement le sujet du discours qu'il profère, mais il en devient l'objet, puisque les autres parlent de lui, ils ont une idée précise de lui. La douleur physique de Barker, véhiculée par le langage – vers la fin seulement nous sommes témoins d'un accès de violence physique de la part du barbier – est remplacée dans la pièce de Lagarce par une souffrance morale, une détresse accablante. Et si chez Barker la parole créait des images de guerre et de crime, s'il s'agissait d'un langage « actif », avec une sorte d'*agôn* entre les deux personnages, chez Lagarce, le langage reste passif, malgré les duels langagiers parmi les membres de la famille, peut-être parce qu'ils expriment ainsi leur moi intérieur. Rares sont les moments où le langage lagarcien imite l'agressivité barkerienne :

> Louis : Parfois […] je deviens haineux et enragé / […]. Je mords, il m'arrive de mordre. / Ce que j'avais pardonné je le reprends, / un noyé qui tuerait ses sauveteurs, je leur plonge la tête dans la rivière, / je vous détruis sans regret avec férocité. / Je dis du mal […]. Je vomis la haine. / […] Je vous tue les uns après les autres / […]. Je n'aime personne et je suis solitaire, / […] je décide de tout, / la mort aussi, elle est ma décision / et mourir vous abîme et c'est vous abîmer que je veux. / Je meurs par dépit, je meurs par méchanceté et mesquinerie, / je me sacrifie[56].

Les personnages parlent, ils témoignent à la fois d'eux-mêmes et du monde, et le titre de la pièce est bien explicite : Lagarce par le biais de Louis parle de lui-même et raconte le Monde[57]. Le sens de l'humain se trouve probablement ici, entre le singulier (moi) et le pluriel (moi et le monde). L'homme est seul, toujours un inconnu, un méconnu, un étranger, même pour sa famille ; la sœur et la mère avouent que la famille ne connaît pas vraiment Louis[58], et lui, il confirme le manque d'amour de leur part :

---

[54] Avec son prologue, une première partie, un intermède (*parodos*), une deuxième partie (première et deuxième partie pourraient constituer les épisodes, composés de plusieurs scènes) et un épilogue (*exodos*, la scène finale et le dernier chant du chœur). Voir aussi Alexandra Moreira da Silva, « Briser la forme, vers un "paysage fractal" », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 72.

[55] *Ibid.*, p. 63.

[56] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 44-45.

[57] Voir à propos Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », *Europe*, vol. 969-970, *Jean-Luc Lagarce*, 2010, p. 13 et Aphrodite Sivetidou, *Le Drame contemporain : la parole du silence* [*Το σύγχρονο δράμα : ο λόγος τη σιωπής*], Thessalonique, University Studio Press, 2013, p. 144.

[58] Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 21, 35.

> Louis : Je compris que cette absence d'amour dont je me plains et que toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés, / […] que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi. / Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée / […] qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort / sans pouvoir et savoir jamais rien me dire[59].

Le langage, d'une musicalité intense, est simple, quotidien, familier, mais les personnages sont toujours à la recherche du mot juste, n'étant pas sûrs du mot correct, ils se corrigent souvent et l'usage de l'épanorthose est fréquent. L'épanorthose consiste à revenir sur ce qui a été dit pour l'amplifier, le nuancer ou l'infirmer complètement[60], ce qui fait de la pièce une « tragédie de l'expression », parallèlement à la « tragédie de la parole » :

> Catherine : puisque vous n'avez pas de fils, / et c'est surtout cela, / puisque vous n'aurez pas de fils, / il était logique / (logique, ce n'est pas un joli mot pour une chose à l'ordinaire heureuse et solennelle, le baptême des enfants, bon)[61].

Les points communs avec Barker sont nombreux, comme l'ambiguïté, l'obscurité du sens à la place de la clarté, la liberté laissée au spectateur. L'ambiguïté est créée ici par le doute constant des héros à propos de ce qu'ils prononcent ou de ce qu'ils pensent, mais aussi par de nombreuses lacunes détectées dans la fable. Lagarce laisse exprès dans l'obscurité son lecteur et spectateur et quelquefois même ses personnages : on ne connaît pas la raison de la mort prochaine de Louis (maladie, suicide ?), ni la raison de son départ initial ; un mystère recouvre aussi l'histoire de la famille. Le monde et le vocabulaire brisé de Barker sont décelés dans *Juste la fin du monde*, où la fragmentation et les brisures des mots reflètent le monde brisé lagarcien. Sarrazac qualifie Lagarce d'écrivain rhapsode : « son œuvre se présente comme un corps morcelé […] il pratique la vivisection dans la chair du drame. Il coupe et découpe, puis il recoud » (*raptein* signifie « coudre »)[62].

Chez les deux l'espace est clos et connote, surtout chez Lagarce, l'enfermement du personnage en lui-même et le confinement. Dans la pièce anglaise, la boutique du barbier est un lieu public et les clients qui assiègent la boutique pourraient représenter le *demos* athénien. La maison de Lagarce, un lieu privé, familial, intime, n'est pas le nid protecteur, au

---

[59] *Ibid.*, p. 31.

[60] Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, p. 258.

[61] Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 17.

[62] Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », art. cit., p. 6.

contraire, il est un endroit d'aliénation[63], comme le remarque Aphrodite Sivetidou.

Le tragique moderne de Lagarce et de Barker est détaché de la tragédie antique et classique, il est sans action, sans héros, il parle du monde à travers le moi, il parle de la souffrance humaine, individuelle et universelle, il montre la solitude, il ne craint pas le lyrisme. La *catharsis* s'inscrit dans l'univers imaginaire qui vise l'éveil des sentiments et des pensées du spectateur[64]. Lagarce, plus peut-être que Barker, recherche le tragique dans l'intime et le subjectif, mais c'est surtout leur propre style qui distingue nettement l'un de l'autre. Les deux pièces étudiées illustrent le nouveau tragique, fondé à la fois sur des matériaux nouveaux et sur des éléments revisités de la tragédie classique. Cette écriture est influencée par et adaptée à la réalité et aux données socio-politiques de son époque, de sorte qu'on peut parler de la réinvention de la tragédie.

Sophia Felopoulou
(Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes)

[63] Aphrodite Sivetidou, *op. cit.*, p. 154.

[64] Kalliopi Exarchou, « La crise de l'humain chez Joël Pommerat », *Critical stages/Scène critiques*, vol. 17, 2018, https://www.critical-stages.org/17/la-crise-de-lhumain-chez-joel-pommerat/. [Dernière consultation : 08/06/2025]. Bien que l'auteur se réfère à Pommerat, sa remarque est valable pour Lagarce aussi.