

Aristote, *La Poétique*, 335 avant Jésus-Christ.

CHAPITRE VI : Définition de la tragédie. – Détermination des parties dont elle se compose. Importance relative de ces parties.

Il s'ensuit donc, nécessairement, que toute tragédie se compose de six parties qui déterminent son caractère ; ce sont : la fable, les mœurs, le langage, la pensée, l'appareil scénique et la mélodie. [...]

Importance relative de ces parties. 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, réside dans une action, et la fin est une action, non une qualité.

CHAPITRE XI : Éléments de l'action complexe : péripétie, reconnaissance, événement pathétique.

La **péripétie** est un changement en sens contraire dans les faits qui s'accomplissent, comme nous l'avons dit précédemment, et nous ajouterons ici "selon la vraisemblance ou la nécessité." [...]

La **reconnaissance**, c'est, comme son nom l'indique, le passage de l'état d'ignorance à la connaissance, ou bien à un sentiment d'amitié ou de haine entre personnages désignés pour avoir du bonheur ou du malheur.

CHAPITRE XIII : Du choix des personnages principaux. Du dénouement.

Voyons maintenant, après les définitions que nous venons de donner, à quoi le poète doit tendre et ce qu'il doit éviter en composant sa fable, et comment il produira l'effet de la tragédie. Puisqu'une tragédie, pour avoir toute sa perfection possible, doit être **complexe** et non simple, et être **l'imitation du terrible et du pitoyable** (car c'est le propre de ce genre d'imitation), il s'ensuit d'abord qu'elle ne doit point présenter des **personnages** vertueux, qui d'heureux deviendraient malheureux : car cela ne serait ni pitoyable, ni terrible, mais odieux ; ni des personnages méchants, qui de malheureux deviendraient heureux : car c'est ce qu'il y a de moins tragique. Cela n'a même rien de ce qui doit être dans une tragédie : il n'y a ni pitié, ni terreur, ni exemple pour l'humanité ; ce ne sera pas non plus un homme très méchant, qui d'heureux deviendrait malheureux : il pourrait y avoir un exemple, mais il n'y aurait ni pitié ni terreur : l'une a pour objet l'innocent, l'autre notre semblable qui souffre ; car la pitié rait du malheur non mérité, et la terreur, du malheur d'un être qui nous ressemble. Le malheur du méchant n'a donc rien de pitoyable, ni de terrible pour nous. Il reste le milieu à prendre : c'est que le **personnage** ne soit ni trop vertueux ni trop juste, et qu'il tombe dans le malheur non par un crime atroce ou une méchanceté noire, mais par quelque faute ou erreur humaine, qui le précipite du faite des grandeurs et de la prospérité, comme Œdipe, Thyeste, et les autres personnages célèbres de familles semblables. [...] La **catastrophe** y sera du bonheur au malheur, et non du malheur au bonheur : ce ne sera point par un crime, mais par quelque grande faute ou faiblesse d'un personnage tel que nous avons dit, ou même bon encore plus que mauvais. [...] Aujourd'hui les belles tragédies sont prises dans un petit nombre de **familles**, comme celles d'Alcméon, d'Œdipe, d'Oreste, de Méléagre, de Thyeste, de Télèphe, dans lesquelles il s'est passé ou fait des choses terribles : telle doit être la composition de la fable d'une tragédie selon les règles de l'art. C'est à tort qu'on blâme Euripide de ce que la plupart de ses **pièces se terminent** au malheur : il est dans les principes. La preuve est que sur la scène et dans la représentation celles qui se terminent au malheur paraissent toujours, toutes choses égales d'ailleurs, plus tragiques que les autres. [...]

CHAPITRE XIV : De la terreur et de la pitié.

Ces émotions doivent naître de la composition même de la fable plutôt que du spectacle.

On peut produire **le terrible et le pitoyable** par le spectacle, ou le tirer du fond même de **l'action**. Cette seconde manière est préférable à la première, et marque plus de génie dans le poète : car il faut que la fable soit tellement composée, qu'en fermant les yeux, et à en juger seulement par l'oreille, on frissonne, on soit attendri sur ce qui se fait ; c'est ce qu'on éprouve dans l'*Œdipe*. Quand c'est l'effet du spectacle, l'honneur en appartient à l'ordonnateur du théâtre plutôt qu'à l'art du poète. Mais ceux qui, par le spectacle, produisent l'effrayant au lieu du terrible ne sont plus dans le genre ; car la tragédie ne doit point donner toutes sortes d'émotions, mais celles-là seulement qui lui sont propres. Puisque c'est par la pitié et par la terreur que le poète tragique doit produire le plaisir, il s'ensuit que ces émotions doivent sortir de l'action même.

Voyons donc quelles sont les actions les plus capables de produire la terreur et la pitié. Il est nécessaire que ces actions se fassent par des **personnes** amies entre elles, ou, ennemies ou indifférentes. Qu'un ennemi tue son ennemi, il n'y a rien qui excite la pitié, ni lorsque la chose se fait, ni lorsqu'elle est près de se faire ; il n'y a que le moment de l'action. Il en est de même des personnes indifférentes. Mais si le malheur arrive à des personnes qui s'aiment ; si c'est un frère qui tue ou qui est au moment de tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, un fils sa mère, ou quelque chose de semblable, c'est alors qu'on est ému et c'est à quoi doivent tendre les efforts du poète. Il faut donc bien se garder de changer les fables reçues ; je veux dire qu'il faut que Clytemnestre périsse de la main d'Oreste, comme Eriphyle de celle d'Alcméon. C'est au poète à chercher des combinaisons heureuses, pour mettre ces fables en œuvre. [...] C'est par cette raison, comme on l'a dit il y a longtemps, que les tragédies sont renfermées dans un petit nombre de **familles**.

Pourquoi la plupart des sujets tragiques sont fournis par l'histoire.

Il faut prendre la fable telle qu'on la trouve et faire un bon emploi de la tradition. Or, ce que nous entendons par « bon emploi », nous allons le dire plus clairement. Il est possible que **l'action** soit accomplie dans les conditions où les anciens la représentaient, par des **personnages qui sachent et connaissent** ; c'est ainsi qu'Euripide a représenté Médée faisant mourir ses enfants. [...]

Après cela, il n'y a plus de combinaison possible ; car, nécessairement, l'action a lieu ou n'a pas lieu, et le personnage agit avec ou sans connaissance. [...] Le plus fort, c'est le dernier cas, j'entends celui, par exemple, où, dans Cresphonte, Mérope va pour tuer son fils et ne le tue pas, mais le reconnaît ; où, dans Iphigénie, la sœur, sur le point de frapper son frère, le reconnaît, et, dans Bellé, le fils au moment de livrer sa mère.

CHAPITRE XVI : Des quatre formes de la reconnaissance.

En quoi consiste la **reconnaissance**. On l'a dit plus haut. Quant aux formes de la reconnaissance, la première et celle qui emprunte le moins à l'art et qu'on emploie le plus souvent, faute de mieux, c'est la reconnaissance amenée par des signes. [...]

Le meilleur mode de **reconnaissance** est celui qui résulte des faits eux-mêmes, parce que, alors, la surprise a des causes naturelles [...]. Ces sortes de reconnaissance sont les seules qui aient lieu sans le secours de signes fictifs et de colliers ; après celles-là viennent celles qui se tirent d'un raisonnement.