

Marie-Claude HUBERT

LES GRANDES THÉORIES DU THÉÂTRE

4^e édition

ARMAND COLIN

Illustration de couverture : © Zeren Yasa, Shutterstock

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique

s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2021 (1998)

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

ISBN 978-2-200-63043-0

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2^o et 3^o a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

SOMMAIRE

<i>AVANT-PROPOS</i>	VII
1. L'Antiquité	1
2. Le Classicisme	49
3. La Révolution du drame	137
4. En marche vers la modernité	253
<i>CONCLUSION</i>	313
<i>GLOSSAIRE</i>	315
<i>CHRONOLOGIE. LES THÉORICIENS DE L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE</i>	319
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	329
<i>INDEX DES NOMS</i>	333
<i>TABLE DES ILLUSTRATIONS</i>	339
<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	341

AVANT-PROPOS

ANALYSE TEXTUELLE, art de l'interprétation, esthétique de la réception, tels sont les trois modes possibles d'approche du théâtre, selon que l'on se situe du côté de l'auteur dramatique, de l'acteur ou du public. En fonction des époques, des théoriciens, l'un de ces trois modes a été privilégié. S'il est possible de les isoler, pour des raisons méthodologiques, il est impossible, quand on opte pour l'un d'entre eux, d'ignorer les deux autres, tant les trois partenaires, auteur, acteur, public, ont partie liée au théâtre.

Aux quatre grandes périodes du théâtre occidental, l'époque grecque, l'époque classique, l'époque du drame et l'époque contemporaine, correspondent quatre modèles de société, la démocratie athénienne, la monarchie absolue, encore féodale sous bien des aspects, la période révolutionnaire¹, puis la période moderne qui s'ouvre avec la révolution industrielle et qui tend vers une mondialisation de plus en plus importante qui touche aussi bien les mœurs que les arts. Ces quatre périodes se caractérisent par des dramaturgies, des dispositifs scéniques et des rapports acteurs/spectateurs spécifiques. Les philosophes, Platon et Aristote, ont été les premiers à discourir sur le théâtre. Ce sont eux, dans l'Antiquité, qui rendent compte de tous les champs du savoir (mathématique, physique, grammaire, rhétorique, etc.) et de tous les phénomènes de société, politique, institutions (religieuses, juridiques). Le théâtre, en tant que lieu d'éloquence et que fait social, s'inscrit en première ligne de leurs préoccupations. Aussi situent-ils leurs analyses tantôt au niveau du texte, tantôt au niveau de la réception. S'ils continuent

1. Nous entendons le terme au sens large, c'est-à-dire les trois décennies qui préparent la révolution de 1789, et les trois grands mouvements insurrectionnels qui la prolongent, 1830, 1848, 1870.

ultérieurement à s'interroger à son sujet, ils s'effacent toutefois devant les auteurs dramatiques qui, dès le Classicisme, s'arrogent la première place de théoriciens. Le théâtre n'est plus alors analysé comme objet extérieur par ces spectateurs privilégiés que sont les philosophes, mais de l'intérieur par les artisans qui les fabriquent. Corneille, l'abbé d'Aubignac, Chapelain, Mairet, parlent en « poètes dramatiques », faisant part des problèmes multiples auxquels ils se heurtent, tout en ayant conscience d'élaborer le garant d'une doctrine. Si l'analyse textuelle les préoccupe au premier chef, parce que leur pratique les y prédispose, il ne faudrait pas croire pour autant qu'ils ne se soucient pas des problèmes d'interprétation et de réception. Loin d'être enfermés dans la tour d'ivoire de leur cabinet d'écriture, ils dirigent souvent les acteurs et sont à l'écoute du public. Si des théoriciens du drame bourgeois comme Diderot ou Mercier, désireux à leur tour de fixer une dramaturgie, adoptent la même attitude d'auteur dramatique, ils orientent la réflexion sur le théâtre vers une voie nouvelle que la modernité enfourchera allégrement. Ils recentrent la problématique théâtrale du côté de l'art de l'interprète qui devient l'objet principal de leur examen, comme en témoigne *Le Paradoxe sur le comédien*, œuvre qui illustre parfaitement l'esprit nouveau. Dès la fin du XIX^e siècle en effet, les metteurs en scène concurrencent les auteurs dramatiques en matière de théorie théâtrale.

Ce sont les discours de ces différents théoriciens, philosophes, auteurs dramatiques et metteurs en scène, que nous confrontons ici. Aussi ne nous intéressons-nous qu'aux auteurs dramatiques qui ont théorisé sur leur pratique et laissons-nous de côté ceux d'entre eux qui n'ont pas daigné s'expliquer sur leur art, même s'ils se situent parmi les plus grands, tels Beckett ou Koltès par exemple qui ne figurent pas dans cet ouvrage.

Chapitre 1

L'ANTIQUITÉ

LES PLUS ANCIENS textes théoriques occidentaux traitant du théâtre sont l'œuvre de philosophes. Les trois grands tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, le premier comique, Aristophane, ne nous ont rien laissé de leurs réflexions, soit que ces démiurges ne se soient pas interrogés sur l'art auquel, médusés, ils donnaient naissance (ce qui paraît le plus vraisemblable), soit que leurs écrits ne soient pas parvenus jusqu'à nous, comme ce fut le cas pour la majorité de leurs pièces. Platon, dans *La République*, Aristote, dans *La Poétique*, sont les premiers théoriciens. L'un aborde le théâtre en métaphysicien et en moraliste, l'autre s'interroge, en poéticien, sur les modes de fonctionnement de la pièce de théâtre. Leurs démarches, l'une herméneutique, l'autre formaliste, ouvrent la voie à deux types d'approche qui sont encore les nôtres aujourd'hui, c'est dire leur importance. Ils ont posé les trois questions essentielles sur la nature du théâtre. Quel rapport entretient-il avec le réel ? Quel est son impact sur le spectateur et sur l'acteur ? Quelles sont les caractéristiques de l'écriture dramatique par rapport à celles des autres genres littéraires ? Des réponses nouvelles surgiront, au fil des siècles, des solutions différentes verront le jour, mais non des questions nouvelles.

L'ART DE LA MIMÉSIS

Le concept de *mimésis* est au cœur de toute réflexion sur le théâtre, qu'elle soit phénoménologique ou sémiologique. C'est en fonction de la pureté de la *mimésis* que les théoriciens ont classé le théâtre par rapport aux autres genres, roman et poésie.

Le concept de *mimésis*

On entend par *mimésis* l'imitation de la réalité, ou mieux sa représentation¹. Tout art mimétique suppose l'existence de deux objets, le modèle et l'objet créé, qui entretiennent entre eux une relation complexe de similitude et de dissemblance. L'objet d'art n'est jamais réduplication du réel, mais il le transfigure dans une forme idéale, processus qui lui confère une sorte d'éternité. Les artistes de l'Antiquité le savaient bien qui visaient à créer une œuvre immuable. L'esthétique est née chez l'homme du désir d'éternité.

Dans *La Physique*, Aristote, après avoir constaté que « l'art imite la nature », distingue deux modes de la *mimésis*. « D'une part, l'art mène à son terme ce que la nature est incapable d'œuvrer, d'autre part il imite. » Ancrée dans le réalisme, la *mimésis*, au sens restreint, reproduit ce qui est déjà présenté par la nature. En revanche, la *mimésis*, entendue dans un sens général, ne reproduit rien d'existant, mais supplée par la stylisation à l'incapacité de la nature à ordonner. Elle est poïétique, c'est-à-dire créatrice, puisque, se substituant à la nature, elle mène à son terme le processus de création. L'art oscille, à toutes les époques, entre ces deux modes de la *mimésis*, réalisme et stylisation.

L'activité mimétique, naturelle, si l'on en croit Aristote, est source de plaisir. « Dès l'enfance, les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (...) et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. » (*La Poétique*, ch. 4) Une composante intellectuelle entre dans la nature de ce plaisir, qui a un support sensible. L'activité mimétique nécessite un travail d'abstraction qui consiste à discerner les traits pertinents d'un objet réel, pour passer au cas général, en le reproduisant. Elle offre donc à la fois le plaisir d'apprendre et celui de reconnaître. « En effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les

1. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ont proposé une traduction nouvelle du terme de *mimésis*, traduit habituellement par « imitation » (cf. *La Poétique*, Le Seuil, 1980). Le terme de « représentation » offre l'intérêt d'admettre comme complément tant le référent que l'artefact, tandis que celui d'imiter exclut ce dernier, qui nous intéresse au premier chef.

regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. » (*La Poétique*, ch. 4)

Le jeu dramatique, proche des jeux enfantins, est la forme la plus naturelle d'activité mimétique, comme le suggère Dostoïevski dans *Les Frères Karamazov*. À l'un de ses camarades qui ne voudrait pas qu'on croit qu'il a « joué aux brigands » dans la cour de récréation, avec « les petits de la classe préparatoire », pour son plaisir, mais seulement pour leur divertissement à eux, Alexei Karamazov répond :

« — Et même si vous aviez joué pour votre plaisir, quel mal y aurait-il ?
— Oh, pour mon plaisir... Vous n'iriez pas, vous, jouer au dada, n'est-ce pas !
— Dites-vous ceci, répliqua Aliocha en souriant : les grandes personnes vont bien, par exemple, au théâtre. Or, au théâtre aussi on représente les aventures de toutes sortes de héros, on y voit des brigands, des scènes de guerre... Eh bien, n'est-ce pas la même chose, dans son genre s'entend ? Jouer à la guerre pendant les récréations, ou à ces mêmes brigands, n'est-ce pas montrer l'art dans son germe, le besoin naissant de l'art pour l'âme juvénile ? Et ces jeux sont organisés quelquefois d'une façon infiniment plus harmonieuse que les représentations théâtrales ; la différence, c'est qu'au théâtre on regarde des acteurs, tandis qu'ici la jeunesse est elle-même l'acteur. Mais le jeu est tout naturel ! »

4^e partie, Livre 10, éd. Garnier, 1969, p. 751

C'est en raison sans doute de la spontanéité des phénomènes de dramatisation que le concept de *mimésis* a une origine spécifiquement théâtrale, comme le rappelle Aristote, au Livre I de *La Poétique*. Le terme « mimos » désigne en effet des textes dramatiques qui ne nous sont pas parvenus, les « mimes de Sophron et de Xénarque », saynètes aux sujets tirés de la vie quotidienne. Le concept s'est ensuite rapidement appliqué tant à des arts de l'espace, comme la danse, la peinture, la sculpture, (aujourd'hui le cinéma), qu'à des arts du temps comme la littérature narrative, et parfois la musique.

Place du théâtre dans la typologie des genres littéraires

Au sein de la littérature, le théâtre est le genre littéraire mimétique par excellence puisqu'il met en scène le fictif comme s'il était réel. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet font remarquer qu'en raison d'un tel traitement du fictif, cet art ne pouvait naître que « dans le cadre du culte de Dionysos, dieu des illusions, de la confusion et du brouillage incessant entre la réalité et les apparences, la vérité et la fiction » (*Mythe*

et tragédie, La Découverte, 1995, coll. Textes à l'appui). Platon, au livre III de *La République*, distingue trois genres littéraires, le récit pur, le drame et la forme mixte, en fonction de leur mode d'énonciation, selon que le « récit » y est « simple, imitatif, ou l'un et l'autre à la fois ». Socrate, qui dialogue avec Adimante, le frère de Platon, l'interroge ainsi :

« Tout ce que disent les conteurs de fable et les poètes n'est-il pas le récit d'événements passés, présents ou futurs ? (...) »

Et bien, le récit dont ils usent n'est-il pas simple, imitatif, ou l'un et l'autre à la fois. »

(392d)

Le drame pur, entièrement mimétique, n'utilise que le discours direct. Le récit pur, strictement diégétique, n'est jamais assorti de dialogue. Cette forme « sans imitation », selon les termes mêmes de Platon, ne se réalise que dans le dithyrambe¹. L'épopée, où des dialogues rapportés interrompent parfois le récit, constitue une forme mixte qui mêle au diégétique des éléments mimétiques. « La poésie et la fiction comportent une espèce complètement imitative, c'est-à-dire (...) la tragédie et la comédie ; puis une deuxième qui consiste dans le récit du poète lui-même ; tu la trouveras surtout dans les dithyrambes ; et enfin une troisième, formée du mélange des deux autres ; on s'en sert dans l'épopée et dans plusieurs autres genres. » (394c)

Avec le souci de clarté qui le caractérise, Socrate illustre son propos par un exemple. Évoquant l'altercation entre Chrysès, le vieux prêtre d'Apollon, et Agamemnon qui ne veut pas lui rendre sa fille, au tout début de *l'Illiade*, que son interlocuteur est censé connaître par cœur, il lui dit :

« Tu sais donc que jusqu'à ces vers :

« et il conjurait tous les Grecs et en particulier les deux Atrides, chefs des peuples » le poète parle en son nom et ne cherche même pas à nous donner le change et à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle. Pour ce qui suit, au contraire, il le raconte, comme s'il était lui-même Chrysès, et il s'efforce de nous donner autant que possible l'illusion que ce n'est pas Homère qui parle, mais bien le vieillard, prêtre d'Apollon ; et c'est à peu près ainsi qu'il a composé tout le récit des événements qui se sont passés à Ilion, à Ithaque et dans toute l'Odyssée.

C'est vrai, dit-il.

1. Le dithyrambe est un hymne versifié en l'honneur de Dionysos, chanté et dansé par les officiants du culte, les bacchants et les bacchantes.

N'y a-t-il pas récit quand il rapporte, soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours ?

Évidemment si.

Mais lorsqu'il prononce sous le nom d'un autre, ne pouvons-nous pas dire qu'il conforme alors autant que possible son langage à celui de chaque personnage auquel il nous avertit qu'il va donner la parole ?

Nous le pouvons ; je ne vois pas d'autre réponse.

Or se conformer à un autre, soit par la parole, soit par le geste, n'est-ce pas imiter celui auquel on se conforme ?

Sans doute.

Mais en ce cas, ce me semble, Homère et les autres poètes ont recours à l'imitation dans leurs récits.

Assurément.

Au contraire si le poète ne se cachait jamais, l'imitation serait absente de toute sa composition et de tous ses récits. »

(393a-c)

La typologie platonicienne sera maintes fois reprise par les théoriciens occidentaux. Mairet, l'un des premiers théoriciens du classicisme, la reformule de façon quasi identique dans la Préface de *La Silvanire* en 1631 : « Je trouve qu'il y a de trois sortes de poèmes : le dramatique, l'exégématique, et le mixte. L'ouvrage dramatique, autrement dit actif, imitatif, ou représentatif, est celui-là qui représente les actions d'un sujet par des personnes entreparlantes, et où le poète ne parle jamais lui-même : sous ce genre d'écrire se doivent mettre toutes les tragédies, comédies, certaines églogues et dialogues, et bref toutes les pièces où l'auteur introduit des personnes passionnées, sans qu'il y mêle rien du sien. L'exégématique ou récitatif est un ouvrage qui ne reçoit aucune personne parlante que celle de son auteur, comme sont tous les livres qui sont faits pour enseigner ou la physique comme Lucrèce, ou l'astrologie comme Aratus, ou l'agriculture comme Virgile en ses *Géorgiques*, hormis quelques fables qu'il a mêlées dans le quatrième. Le mixte enfin est celui-là dans lequel le poète parle lui-même, et fait parler tantôt des dieux et tantôt des hommes : ce genre d'écrire s'appelle autrement épique ou héroïque, à cause des héros ou grands hommes ayant quelque chose de plus qu'humain, dont ils représentent les aventures : c'est ainsi qu'Homère a magnifié les actions de son Achille, et Virgile après lui celles de son Énée. » Mairet, on le voit, ne donne comme exemple de récit pur que des œuvres antiques à visée didactique, qui ont un caractère tant littéraire que scientifique. C'est en effet par le biais de la poésie que Lucrèce, dans le *De Natura rerum*, expose sa théorie des atomes, Virgile, dans *Les Géorgiques*, ses considérations sur l'agriculture. Dès

l'époque où les champs d'investigation de la pensée humaine ont éclaté en des domaines spécifiques, ce type de réflexion ne s'exprime plus que dans des traités scientifiques, mathématiques, physiques, philosophiques, historiques, etc., qui ont un mode d'expression privilégié, différent de celui de la littérature, le narratif pur.

La typologie aristotélicienne, formulée dans *La Poétique*, est beaucoup plus pertinente. Aristote conserve le mode d'énonciation comme critère essentiel de la différenciation entre la forme narrative et le théâtre. Mais dans la typologie platonicienne, il élimine le récit pur, forme théorique jamais réalisée, sauf dans le dithyrambe, si l'on en croit Platon. L'épopée, comme plus tard le roman et la nouvelle, intègre d'emblée des éléments mimétiques. Il n'existe pas, dans l'ensemble de la littérature universelle, d'épopée ou de roman dépourvus de passages dialogués. Quelques nouvelles très brèves, seules, peuvent faire exception. Aussi, à l'opposition platonicienne ternaire, dramatique/mixte/narratif, Aristote substitue-t-il l'opposition binaire dramatique/narratif. Ce que Platon considérait comme la forme mixte, impure, devient chez lui la forme narrative¹.

Le mode d'énonciation différenciant, comme nous venons de le voir, le genre narratif et le genre dramatique, la déclamation caractérise le théâtre dès lors que la littérature se fixe par écrit et que le roman est destiné à être lu, et non plus récité comme l'épopée aux origines. Aussi l'art de l'acteur a-t-il été longtemps comparé à celui de l'orateur, car ils exigent tous deux une performance orale, tout comme ont été assimilées la rhétorique de l'orateur et celle qu'utilise l'auteur dramatique dans les paroles qu'il prête à ses personnages. Dès l'Antiquité en effet, on attribue à l'acteur une position et un discours analogues à ceux de l'orateur. Les traités d'art oratoire contiennent souvent de brèves analyses du dialogue de théâtre et du jeu d'acteur. Quintilien, dans *l'Institution oratoire*, ouvrage latin écrit vers 93 après J.-C., destiné à la formation de l'orateur, emprunte à plusieurs reprises ses exemples à l'art des comédiens. Pour montrer à l'avocat qu'il ne saurait être convaincant que s'il tente momentanément de partager les inquiétudes de son client, Quintilien, qui a lui-même exercé comme avocat, cite comme modèle l'acteur qui, bien que prononçant des paroles fictives, sort parfois de scène bouleversé, pris par son jeu. « Quand nous aurons besoin d'éveiller la pitié, croyons que les malheurs que nous déplorons sont tombés sur nous-mêmes, et persuadons-nous qu'il en est ainsi. Nous devons nous identifier à ceux que nous plaignons d'avoir souffert des infortunes

1. Voir Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, 1979, coll. Poétique.

graves, imméritées, amères, ne pas plaider leur cas comme une affaire étrangère, mais assumer pour un temps cette douleur : ainsi nous dirons ce que nous aurions eu à dire, si nous nous étions trouvés dans un cas semblable. J'ai vu souvent des acteurs de tragédie et même de comédie sortir de scène encore en larmes, après avoir joué un rôle un peu émouvant et déposé leur masque. Si le seul fait de dire des paroles écrites par un autre enflamme ainsi par des sentiments fictifs, que ne ferons-nous pas, nous, qui devons penser ce que pense l'accusé, afin de pouvoir être émus comme notre client ? » (*Institution oratoire*, Livre 6, Les Belles Lettres, 1977)

Cette assimilation du statut du comédien à celui de l'orateur, très vivace encore à l'époque classique¹, durera en Europe jusqu'au XIX^e siècle. Marmontel, dans ses *Éléments de littérature*, à l'article « Éloquence poétique », écrira : « La poésie n'est que l'éloquence dans toute sa force et avec tous ses charmes (...). Si l'on m'accuse de confondre ici les genres, que l'on me dise en quoi diffèrent l'éloquence de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, et celle de Cicéron parlant à César, dans la péroraison pour Ligarius (...). L'éloquence du poète n'est que l'éloquence exquise de l'orateur, appliquée à des sujets intéressants, féconds, sublimes ; et les divers genres d'éloquence que les rhéteurs ont distingués, le délibératif, le démonstratif, le judiciaire, sont du ressort de l'art poétique, comme de l'art oratoire ; mais les poètes ont soin de choisir de grandes causes à discuter, de grands intérêts à débattre. Auguste doit-il abdiquer ou garder l'empire du monde ? Ptolémée doit-il accorder ou refuser un asile à Pompée ; et s'il le reçoit, doit-il le défendre, doit-il le livrer à César vif ou mort ? » (*Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Slatkine, 1968)

Si la poésie lyrique n'entre pas dans la typologie antique, c'est qu'elle n'est pas mimétique. Elle n'admet pas la construction d'une fiction, qui établit une distance entre le moi intime et l'œuvre. L'idée de regrouper différents poèmes non mimétiques sous l'étiquette de poésie lyrique apparaît timidement à l'âge classique. Ce n'est qu'à partir du romantisme que s'impose la tripartition des genres lyriques, épiques, dramatiques, que nous adoptons aujourd'hui le plus souvent. Le critère de différenciation qui les oppose ne se situe plus, comme dans l'Antiquité, au niveau du mode d'énonciation, mais de la distance respective introduite entre le moi et l'œuvre. Joyce, dans *Dedalus*, considère, comme Hugo, que dans les trois formes apparues successivement dans l'histoire de

1. Voir les travaux de Marc Fumaroli, notamment *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, 1990.

l'humanité, le lyrique, l'épique, le dramatique, la distance entre le moi de l'artiste et l'écriture s'est accrue. Il distingue : « la forme lyrique, où l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même ; la forme épique, où il présente son image intermédiaire entre lui-même et les autres ; la forme dramatique, où il présente son image en rapport immédiat avec les autres. (...) La forme lyrique est le plus simple vêtement verbal d'un instant d'émotion, un cri rythmique pareil à ceux qui jadis excitaient l'homme tirant l'aviron ou roulant des pierres vers le haut d'une pente. Celui qui profère ce cri est plus conscient de l'instant de son émotion que de soi-même en train d'éprouver cette émotion. La forme épique la plus simple émerge de la littérature lyrique lorsque l'artiste s'attarde et insiste sur lui-même comme sur le centre d'un événement épique ; cette forme progresse jusqu'au moment où le centre de gravité émotionnelle se trouve équidistant de l'artiste et des autres. Le récit dès lors cesse d'être personnel. (...) On atteint la forme dramatique lorsque la vitalité, qui avait flué et tourbillonné autour des personnages, remplit chacun de ces personnages avec une force telle que cet homme et cette femme en reçoivent une vie esthétique propre et intangible. La personnalité de l'artiste, traduite d'abord par un cri, une cadence, une impression, puis par un récit fluide et superficiel, se subtilise enfin jusqu'à perdre son existence, et, pour ainsi dire, s'impersonnalise. (...) L'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessus de son œuvre, invisible, subtilisé hors de l'existence, indifférent, en train de se curer les ongles. » (Gallimard/Folio, 1974, p. 311-313)

Tandis que la forme lyrique est l'expression directe du moi, la forme épique introduit une distance entre le moi et l'œuvre, celle de la narration. C'est dans le genre dramatique que la distance est maximale. L'artiste ne s'y exprime qu'à travers le discours de ses personnages, lui-même médiatisé par la voix de l'acteur. Cette double médiatisation du discours caractérise le théâtre.

Les critères de différenciation des arts mimétiques

Avec quoi représente-t-on ? Que représente-t-on ? Comment représente-t-on ? Ces trois questions, portant respectivement sur les moyens, les objets, le mode de la représentation, constituent, selon Aristote, les trois critères qui permettent de différencier les arts mimétiques. Plus soucieux de précision que Platon, il introduit, avec les moyens et le mode de la représentation, deux critères auxquels son prédécesseur ne recourait pas. Par « moyen », Aristote entend la forme utilisée par l'artiste, les matériaux avec lesquels il travaille. C'est un

assemblage rythmique particulier de déclamation, de musique et de chant, auquel recourt l'auteur dramatique, c'est un système de gestes qui constitue l'instrument du mime, ce sont des formes et des couleurs que le peintre combine à sa guise, etc. Par « objet », Aristote entend l'homme ou un autre objet (animé comme l'animal, inanimé comme un paysage). Ce dernier critère lui permet de différencier notamment la peinture, qui représente tant l'homme que la nature, et la littérature, qui, dans l'antiquité, ne représente que l'homme.

À l'intérieur de ces grands critères, Aristote introduit des subdivisions, opposant trois types d'objets de représentation, les personnages « nobles » ou meilleurs que nous, les personnages semblables à nous et les personnages « bas » ou pires que nous. Précisons que le terme de « bassesse » est à entendre dans une acception tant sociale que morale. Noblesse de cœur et noblesse de classe se confondent pour les Grecs, comme plus tard pour nos classiques. Dans une échelle de valeur aristocratique, le beau et le bien sont l'apanage des grands. Ce système d'évaluation ne deviendra caduc qu'à partir de la Révolution française. Ce n'est qu'avec le romantisme qu'un serviteur tel Ruy Blas, le valet au grand cœur, pourra prétendre au statut de héros. Aristote, lorsqu'il s'attache à la peinture et à la littérature narrative, examine les trois cas. Ses exemples concernant les personnages « pareils que nous » ne sont pas éclairants pour le lecteur moderne, les œuvres qu'il cite ne nous étant pas parvenues. Par contre, il ne traite que des personnages meilleurs que nous ou pires que nous lorsqu'il s'agit du théâtre, la littérature dramatique grecque ne lui fournissant aucun exemple de personnages « pareils que nous ». Il faudra attendre le drame bourgeois pour que le cas de figure soit exploité. L'échec du genre auprès du public montrera que l'absence de transformation dans le processus de représentation, pour passer de l'objet modèle à l'objet construit, n'est pas au théâtre esthétiquement fécond. Le personnage dramatique, en tout point semblable à nous, ne nous touche pas. « Puisque ceux qui représentent représentent des personnages en action, et que nécessairement ces personnages sont nobles ou bas (les caractères relèvent presque toujours de ces deux seuls types puisque, en matière de caractère, c'est la bassesse et la noblesse qui pour tout le monde fondent les différences), c'est-à-dire soit meilleurs soit pires que nous, soit semblables — comme font les peintres : Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysos semblables —, il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi des différences et sera autre parce qu'elle représentera des objets autres sous le rapport qu'on vient d'indiquer. De fait, ces dissemblances peuvent se rencontrer dans l'art de la danse, de la flûte, de la cithare, et

c'est aussi le cas des œuvres en prose ou en vers sans accompagnement musical ; exemple : Homère a représenté des personnages meilleurs, Cléophon semblables, Hégémon de Thasos, le premier auteur de parodies, et Nicocharès, l'auteur de la *Deiliade*, pires. (...) C'est sur cette différence même que repose la distinction entre la tragédie et la comédie : l'une veut représenter des personnages pires, l'autre des personnages meilleurs que les hommes actuels. » (ch. 2)

C'est grâce à cette série de critères qu'Aristote dresse un tableau de classification des genres. Si la tragédie et la comédie ont le même mode de représentation, puisque toutes deux montrent les personnages en actes, elles diffèrent par les objets de la représentation, l'une mettant en scène des personnages nobles, l'autre des personnages bas. Quant à la tragédie et à l'épopée, si elles s'opposent par leurs modes de représentation, puisque l'épopée recourt à la narration, elles représentent les mêmes objets, des personnages nobles. Par souci didactique, Aristote donne l'exemple suivant : Sophocle est l'auteur du même type de représentation qu'Homère, puisque tous deux représentent des personnages nobles. Mais il se range également aux côtés d'Aristophane, dans la mesure où tous deux représentent des personnages qui agissent et font le drame.

Notons qu'Aristote, dans *La Poétique*, distingue la tragédie et la comédie non seulement par la noblesse ou la bassesse des personnages, mais également par l'effet produit sur le spectateur, les larmes ou le rire, qui est fonction de la présence ou de l'absence de douleur manifestée par l'acteur. Dans la partie de *La Poétique* qui est parvenue jusqu'à nous, Aristote traite essentiellement de la tragédie et de l'épopée. D'après le plan annoncé au chapitre 1, l'ouvrage contenait également un examen de la comédie. Nous n'en avons hélas, qu'une définition succincte : « La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas ; cependant elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur. » (ch. 5) Aristote développait certainement beaucoup moins la partie consacrée à la comédie que celle dans laquelle il examine la tragédie, car il ne semble pas lui accorder une grande importance en raison de la bassesse des personnages qu'elle met en scène et de son origine mal connue. « Les diverses transformations de la tragédie et ceux qui les ont introduites sont bien connus ; au contraire les choses nous échappent pour la comédie du fait qu'à ses débuts elle n'était pas prise au sérieux : c'est tardivement, en effet, que le chœur comique fut fourni par l'archonte ; auparavant c'étaient des volontaires. Et c'est à un moment où la comédie

avait déjà des formes déterminées que les poètes comiques dont on parle sont mentionnés par la tradition. À qui sont dus les masques, les prologues, le nombre des acteurs et toutes les choses de ce genre, on l'ignore. Dans la hiérarchie des genres, la comédie est considérée, dans l'Antiquité, comme un genre mineur, jugement qui aura cours jusqu'au XVIII^e siècle. »

LA CONDAMNATION PLATONICIENNE

C'est à la fois en métaphysicien et en moraliste que Platon s'élève contre le théâtre. Cet art est pernicieux, qui maintient l'homme dans l'univers sensible et ne lui propose que des modèles d'immoralité.

Platon développe ses idées sur le théâtre essentiellement dans *La République*, texte écrit entre 389 et 370 av. J.-C. Dans ce long dialogue philosophique, divisé par la tradition en dix livres, Socrate et un certain nombre d'Athéniens discutent afin de définir la justice au sein de la cité idéale. Le théâtre, qui est un phénomène de société, prend nécessairement place dans un tel débat.

Le point de vue du métaphysicien

Platon dénonce la facticité du théâtre. Tous les arts mimétiques ne sont pour lui qu'un pâle reflet du réel. La peinture n'échappe pas à sa suspicion. Voici comment Socrate questionne son interlocuteur à ce sujet :

« Considère ceci. Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? De l'apparence, dit-il.

L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme. Nous pouvons dire par exemple que le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans connaître le métier d'aucun d'eux ; il n'en fera pas moins, s'il est bon peintre, illusion aux enfants et aux ignorants, en peignant un charpentier et en le montrant de loin, parce qu'il lui aura donné l'apparence d'un charpentier véritable. »

(Livre X, 598 b-c)

Seule la musique, moins directement imitative, trouve grâce aux yeux de Platon. Aussi est-elle inscrite, à l'exclusion de tous les autres arts,

dans le vaste programme éducatif qu'il élabore pour les gardiens de la République idéale.

La littérature, comme l'imagination le sera pour Pascal, n'est qu'une puissance trompeuse. « Tenons pour assuré que tous les poètes, à commencer par Homère, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou tout autre chose, ne sont que des imitateurs d'images et qu'ils n'atteignent la vérité, et c'est ainsi qu'un peintre, comme nous le disions tout à l'heure, fera sans rien entendre lui-même à la cordonnerie, un cordonnier qui paraîtra véritable à ceux qui n'y entendent pas plus que lui, et qui en jugent d'après les couleurs et les attitudes. » (600c-601a) Réduplication du monde des phénomènes, chimères dont Platon veut détourner l'homme pour l'introduire dans l'univers de la transcendance, la littérature est un art du faux-semblant. Elle ne saurait qu'entretenir l'homme dans des erreurs grossières. « Le créateur de fantômes, l'imitateur, disons-nous, n'entend rien à la réalité, il ne connaît que l'apparence, n'est-ce pas ? » (601c)

Platon considère le théâtre comme un phénomène d'autant plus dangereux qu'il possède une force d'illusion quasi hypnotique, bien supérieure à celle des autres arts. Le spectateur est dans une situation analogue à celle du prisonnier, enchaîné dans la caverne, où il est abusé par la vision d'ombres qu'il croit réelles. Cette magie illusionniste du théâtre, qui peut aisément brouiller la frontière entre la fiction et le réel, inquiéta les pouvoirs publics dès l'origine. Solon, si l'on en croit Plutarque, quitta, indigné, le théâtre de Dionysos à Athènes, au cours du premier spectacle tragique auquel il assista, refusant de cautionner cet art du mensonge. « Les disciples de Thespis¹ commençaient à animer la tragédie. La nouveauté du spectacle attirait la foule, bien qu'on ne fût pas allé encore jusqu'à en faire une compétition et un concours. Solon, qui était d'un naturel curieux et avide de s'instruire, allait voir Thespis qui jouait lui-même ses pièces selon la coutume des anciens poètes. Après la représentation, il l'interpella et lui demanda s'il n'avait pas honte de proférer de si gros mensonges devant tant de gens. Thespis répondit qu'il n'y avait pas grand mal à déclamer et à mimer comme il le faisait en manière de jeu. »² Une telle réaction contient en germe les analyses que formulera, un peu plus de deux mille ans plus tard, Stendhal

1. Thespis, dont les œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous, est considéré comme le père du théâtre occidental. Vers 550 av. J.-C., en Grèce, il crée l'acteur et les premiers masques.

2. Plutarque, *Solon* 29, traduit et cité par Paulette Ghiron-Bistagne, in *Recherches sur les acteurs de la Grèce antique*, les Belles Lettres, 1976, p. 139.