

Arielle Meyer MacLeod et Michèle Pralong (éds)

RACONTER DES HISTOIRES

Quelle narration au théâtre aujourd'hui?

POINTS DE THÉORIE

Le drame de la narration

Une invention philosophique?

Sophie Klimis

Introduction

La formulation de la question qui nous occupe, «y a-t-il un retour de la narration au théâtre?» repose sur un certain nombre de présupposés dont je voudrais questionner la trop grande «évidence». Le premier d'entre eux est que la fonction originelle du théâtre serait de raconter des histoires. Dans la tradition du théâtre occidental, ce primat de la narration irait de pair avec celui du texte. Le théâtre pourrait donc se définir comme étant la mise en scène d'un texte dramatique. Le second présupposé est que le théâtre crée un monde qui est celui de l'illusion. Le «comme si» marquant l'entrée en fiction instaurerait une séparation nette d'avec la réalité, et ce, bien que le ressort même de toute fiction soit d'imiter ou de représenter le réel, selon un jeu en droit infini de variations imaginaires. Que l'illusion théâtrale se veuille la plus réaliste possible ou qu'elle assume totalement son caractère artificiel, la formule générale de FREUD [1907] pourrait toujours lui être appliquée: «le contraire du jeu, ce n'est pas le sérieux, c'est la réalité». Jeu sérieux, depuis toujours laissé aux mains de professionnels considérés comme des êtres «à part» – comédiens monstres sacrés ou marginaux pas même dignes d'être enterrés –, le théâtre serait donc un mélange de frivolité et de gravité, étrange hybride visant au divertissement tout autant qu'à l'édification de ses spectateurs. Le troisième de ces présupposés est que cette description traditionnelle du théâtre aurait été mise à mal durant ces dernières décennies. L'ère du «postdramatique» [LEHMANN 1999], se caractériserait donc par une sortie «hors du drame», c'est-à-dire par la mise en question du primat de l'intrigue narrative. Le texte aurait ainsi perdu son caractère premier et son rôle structurant pour devenir un «matériau» parmi d'autres du spectacle. Cette déconstruction de la logique narrative serait par ailleurs

RACONTER DES HISTOIRES

accompagnée d'un mélange des genres artistiques, le théâtre recourant de plus en plus à la musique, à la danse, à la vidéo, ainsi qu'à tous les nouveaux *médias*. Enfin, le postdramatique aurait aboli la frontière intangible entre fiction et réalité, notamment par la transformation de la pièce de théâtre en performance, – c'est-à-dire en «happening», événement parfois décentré hors les murs de son institution pour investir différents espaces urbains –, ainsi que par la disparition du 4^{ème} mur, le spectateur quittant sa posture passive pour devenir co-actant de la performance.

Dès lors, parler de «retour de la narration au théâtre» pourrait laisser sous-entendre un «retour à la normale», à l'essence du théâtre, suite à l'essoufflement de ce qui n'aurait somme toute été qu'un épiphénomène, voire, un simple effet de «mode». Ou tout au contraire, ce «retour de la narration» pourrait être vu comme une régression, un repli conservateur, un abandon de la fonction critique et émancipatrice du théâtre au profit du seul divertissement. Le théâtre du «retour de la narration» serait donc une forme de complaisance vis-à-vis d'un public lassé d'être trop «bousculé» et désireux, en temps de crise, de retrouver au théâtre la magie du rêve et la possibilité de s'évader d'un quotidien trop pesant. Moyen terme entre ces deux extrêmes: le théâtre du retour de la narration comme théâtre de la consolation. Sorti du postdramatique mais néanmoins transformé par lui, le théâtre pourrait désormais se remettre à «raconter» des histoires, mais sans plus s'embarasser de l'illusion référentielle. Tenter de redonner par le récit de la cohérence et du sens à l'incohérence d'un monde globalisé de plus en plus affolé et asensé, telle serait désormais la fonction consolatrice d'un théâtre qui aurait en parallèle abandonné le projet, jugé illusoire, de transformer le monde.

Afin de préciser et de clarifier ce trop rapide «état de la question» volontairement caricatural, je souhaiterais ici interroger les contours de sa problématique. En effet, lorsqu'on parle de «dramatique» et de «postdramatique», d'intrigue narrative, de logique du récit, d'illusion mimétique, de représentation, etc., on se meut sans en avoir le plus souvent conscience dans une «figure du pensable», selon la belle expression de Cornélius Castoriadis, qui a été instituée par Platon et par Aristote. C'est un fait étrange et pourtant indubitable: le théâtre occidental est l'héritier d'un théâtre théorique fabriqué par les philosophes afin de lutter contre les pratiques du théâtre qu'étaient la tragédie et la comédie [KLIMIS 2003a, 2003b, 2003c, 2007 et 2009a]. L'affirmation est massive et se doit d'être développée.

Michèle Pralong et Arielle Meyer MacLeod m'ont demandé «d'introduire les outils de pensées habituels que sont la *mimésis* et la *diégésis*, etc.». Histoire de rafraîchir les mémoires, de clarifier les bases, d'assurer les fondements. Or, selon moi, de telles notions sont précisément tout sauf des outils neutres et des descriptions objectives et désintéressées du théâtre grec. Les théorisations de la tragédie et de la comédie qu'on trouve dans la *République* de Platon et dans la *Poétique* d'Aristote doivent être resituées dans leur contexte, qui est celui d'une polémique instituée par les philosophes à l'encontre des poètes afin de leur ravir leur titre d'éducateurs des citoyens.

En effet, nous l'avons aujourd'hui oublié, mais c'étaient les poètes qui étaient traditionnellement les éducateurs en Grèce ancienne, et singulièrement Homère. Les épopées d'Homère constituaient le fondement d'une culture commune à tous les Grecs. Elles étaient donc le principal ciment d'une identité pan-hellénique, par-delà toutes les différences et les oppositions entre les cités: c'est dans Homère qu'on apprenait à lire et à écrire, c'est en chantant ses poèmes que le caractère (*éthos*) était formé à la vertu, car «les enfants et les jeunes gens cherchaient à rendre leur comportement semblable à celui de leurs héros» (*Prot.*, 325d-326a). Des vertus comme le courage et des valeurs comme la recherche de la gloire étaient ainsi transmises de génération en génération par l'épopée. Les vers d'Homère [mais aussi ceux des autres poètes] accompagnaient par ailleurs la vie quotidienne des citoyens grecs: déclamés lors de fêtes religieuses ou de banquets privés, ils formaient le socle des valeurs communes. Dès lors, lorsque, dans la *République*, le Socrate platonicien se fait l'écho de l'opinion commune selon laquelle «Homère est l'éducateur de toute la Grèce» (*Rép.*, X, 606e), mais pour ensuite la critiquer de façon radicale et aboutir à la conclusion qu'Homère, ne possédant aucune connaissance de ce dont il parle (la guerre, la politique, l'artisanat, etc.), ne peut donc rien enseigner à leur propos, il commet un acte d'une audace inouïe: ce n'est rien moins que le fondement de toute la culture grecque qu'il met ainsi en question [KLIMIS 2003c: 34-36].

Par ailleurs, le Socrate platonicien parachève sa critique des poètes en bannissant de la cité idéale les poètes tragiques et comiques. Or, à Athènes, les poètes tragiques jouaient un rôle important dans l'éducation des citoyens adultes. À en croire le témoignage d'Aristophane dans les *Grenouilles*, Eschyle et Euripide pouvaient être opposés sur

RACONTER DES HISTOIRES

ce qu'ils estimaient devoir enseigner à leurs concitoyens: le courage guerrier pour Eschyle et l'art de raisonner pour Euripide. Mais il semble y avoir un consensus sur le fait que les poètes tragiques devaient être admirés «pour leur intelligence et leurs admonestations, parce qu'ils rendent les hommes meilleurs dans les cités» [*Grenouilles*, v. 1008-1010]. Ces arguments sont échangés dans le cadre d'un «concours» entre Eschyle et Euripide, dont le vainqueur, sacré «meilleur des poètes tragiques», devra accompagner Dionysos à Athènes afin de l'aider à lutter contre un «mal» qui aurait envahi la cité... et qui s'avère n'être autre que l'éducation philosophique prodiguée par Socrate! [v. 1482-1499]. Cette pièce nous dévoile par ailleurs que le poète comique entendait lui-même rivaliser avec les poètes tragiques. Sans entrer ici dans les détails, il semble donc qu'Aristophane nous ait transmis le témoignage d'une situation de crise: celle d'un combat, qui eut lieu à Athènes, afin de ravir aux poètes tragiques leur titre «d'éducateurs des citoyens». S'opposèrent à eux différents prétendants: Aristophane, Socrate, mais aussi les Sophistes.

Dès lors, je voudrais ici montrer en quoi trois notions au fondement de toute notre compréhension du théâtre, mais aussi de la littérature, – le *muthos*, la *diégèsis* et la *mimèsis* –, ont été instituées par Platon dans sa *République* puis retravaillées par Aristote dans sa *Poétique*, afin de discréditer l'éducation [*paideia*] des poètes, en visant principalement Homère et les Tragiques. Ceci me permettra de faire émerger, en creux du discours philosophique, l'importance et la particularité de cette éducation poétique. Compte tenu des limites de cet article, je me concentrerai ici sur la tragédie, et plus précisément sur ce que les discours philosophiques permettent de reconstituer de la spécificité de l'éducation délivrée aux citoyens choisis pour faire partie de son chœur [les choreutes]. Rappelons en effet que le poète tragique était son propre metteur en scène, et qu'il était donc notamment chargé de l'instruction du chœur, au point d'être très souvent appelé le «maître de chœur» [*khorodidaskalos*]. Or, alors que les protagonistes étaient joués par des acteurs professionnels, les chœurs tragiques étaient composés de citoyens exemptés de toutes leurs charges politiques et militaires pendant la durée des répétitions et jusqu'à leur unique performance. Les tragédies étaient en effet destinées à n'être jouées qu'une seule fois, dans le cadre du concours tragique qui clôturait la fête religieuse annuelle des Grandes Dionysies [CSAPO; SLATER: 1994].

Il nous est difficile de le réaliser aujourd'hui, mais ces différents éléments me semblent permettre de formuler l'hypothèse selon laquelle chanter et danser dans un chœur tragique, pour les citoyens qui y participaient, constituait un acte politique tout autant que rituel, et ne se limitait donc pas à n'être qu'une représentation fictionnelle d'action [KLIMIS: 2006 et 2009b]. Il faudra dès lors préciser en quel sens le poète tragique était un éducateur politique pour ses choreutes. Il s'agira donc ici de voir en quoi la constitution de la triade *muthos/diégèsis/mimèsis*, dans la *République* de Platon, est essentiellement *réactive* à cette éducation chorale tragique, en permettant à Platon d'en dénoncer la nocivité. Ensuite, je tenterai de montrer comment la théorisation de la tragédie développée par Aristote dans sa *Poétique*, sous son apparence extrêmement lisse et objective, parachève en réalité la mise à mort symbolique de la tragédie entamée par Platon. Dans la *Poétique*, la tragédie est réduite à n'être plus qu'un divertissement, tout rôle éducatif et porteur de significations collectives lui ayant été dénié [KLIMIS: 1997, 2003c et 2009a].

Muthos, diégèsis et mimèsis dans la *République* de Platon

La théorisation platonicienne des notions de *muthos*, de *diégèsis* et de *mimèsis*, intervient dans le cadre d'une discussion relative à l'éducation des «gardiens». Ces derniers constituent l'une des trois classes (avec les laboureurs et les magistrats philosophes) de la cité édifiée «dans le discours» par Socrate et ses interlocuteurs, afin de trouver un remède à la réalité des cités existantes, toutes qualifiées de «malades», la critique visant tout particulièrement la cité démocratique d'Athènes. Socrate commence par situer cette question dans le cadre de l'éducation traditionnelle: il lui semble impossible, tout comme aux autres participants du dialogue, d'imaginer une éducation meilleure que celle qui «a été inventée dans l'étendue du temps passé: la gymnastique pour le corps et la musique pour l'âme» [376e]. Reste à voir si ces deux piliers de l'éducation traditionnelle seront repris comme tels dans l'éducation des gardiens, ou si Socrate et ses amis ne leur feront pas subir d'importantes modifications.

RACONTER DES HISTOIRES

Le citoyen éduqué doit avoir été choreute, car l'homme est un animal dansant (Lois)

Par «musique» [*mousikè*], les Grecs entendaient non pas la seule musique instrumentale, mais l'ensemble des arts des Muses, c'est-à-dire aussi le chant, la poésie et la danse. Le dernier dialogue de Platon, les *Lois*, fournit une précision importante concernant cette éducation musicale: «sans éducation signifie sans pratique des chœurs [...] L'homme bien élevé sera donc capable de chanter et danser en beauté» [654a-b]. *Apaideutos/akhoreutos*, la concision du grec permet de le formuler comme un slogan: l'éducation musicale du citoyen se fait par sa participation chorale. C'est un Athénien anonyme qui prononce ces paroles, en leur donnant une justification au premier abord surprenante: tous les animaux se caractérisent par des mouvements chaotiques. Lorsqu'ils sont jeunes, ils s'adonnent à des bondissements et à des cris qui ne sont pas maîtrisés. Seul l'être humain a reçu des dieux le sens du rythme et celui de l'harmonie qui lui permettent de cadrer ses mouvements désordonnés en leur donnant une forme par la danse [653e-654a]. La danse favorise ainsi l'eurythmie et la belle harmonie de l'âme, c'est-à-dire son acquisition de la vertu. Avant la définition aristotélicienne de l'humain comme «animal politique qui possède la raison et la parole» [*Pol.*, I, 1253a], on trouve implicitement chez Platon une définition de l'humain comme «animal qui forme son chaos intérieur par la danse». Si l'homme apprend son humanité en dansant, on comprend toute l'importance accordée à l'éducation chorale.

L'invention du «mythe»: une catégorie philosophique pour unifier la critique de la religion traditionnelle et de l'éducation des poètes

En reprenant le fil de la discussion relative à l'éducation des gardiens dans la *République*, on sera donc surpris de constater que Socrate y analyse la musique en se focalisant d'abord sur les seuls discours [*logoi*]. Pas question ici de danse ni de chant. La pertinence de la musique pour l'éducation des gardiens sera examinée car, dit Socrate en s'adressant à Adimante, «c'est dans la musique, que tu places les discours, qui sont de deux espèces: les discours vrais et les discours mensongers et trompeurs. Il faut éduquer avec ces deux espèces de discours, mais en commençant par les discours trompeurs» [376e]. Comme Adimante signifie qu'il ne

comprend pas de quoi il est question, Socrate précise: «tu ne comprends pas que nous commençons par raconter des mythes aux enfants (*muthous legomen*)? Or cela, dans l'ensemble, n'est-ce pas de l'ordre du faux, même s'il s'y trouve aussi du vrai?» (377a). Le «mythe» serait donc un discours (*logos*) faux, mensonger et trompeur, c'est-à-dire une histoire fictionnelle, dont la narration constituerait le premier stade de l'éducation. En effet, puisque Socrate mentionne par la suite les mères et les nourrices, les «enfants» dont il s'agit sont ceux qui ne sont pas encore en âge d'être confiés à la charge du pédotribe et du maître d'école. Il faut ici être attentif au fait que Platon prend soin de signaler à plusieurs reprises l'incompréhension d'Adimante face à cette présentation du «mythe». Socrate doit même en arriver à citer des exemples de ce qu'il appelle des «grands mythes» – «ce sont ceux qu'Hésiode et Homère nous racontent, ainsi que les autres poètes» (*Rép.*, 377a) – pour qu'Adimante ait enfin l'air de comprendre de quoi il est en train de parler. Ceci est selon moi l'indice de ce que Socrate rompt avec le sens commun de son temps, et que le «mythe» dont il parle est une catégorie philosophique qu'il est en train de créer.

En effet, *muthos* signifie simplement «parole», «énoncé», «façon de parler». Par ailleurs, le terme *logos* pouvait être utilisé pour désigner ce que nous appellerions aujourd'hui des «mythes» au sens de récits ou d'histoires fictionnelles. Ainsi, lorsqu'Hérodote qualifie Esope de *logopoiios*, c'est qu'il considère ses fables comme étant des *logoi*. Platon subvertit donc le sens courant de ces deux termes, en accordant au *muthos* une nouvelle signification, celle d'être un discours faux et trompeur. De plus, lorsqu'il qualifie de «mythes» les poèmes d'Hésiode et d'Homère, le Socrate platonicien institue une dichotomie entre le fond et la forme en envisageant les poèmes en dehors de leur énonciation chantée. Or, le poète était d'abord et avant tout un chanteur (un aède), avant même d'être considéré comme un «faiseur de vers». Toute forme de poésie en Grèce ancienne était chantée et il était dès lors impossible d'envisager l'*Iliade*, l'*Odyssée* ou la *Théogonie* autrement que comme étant des chants. Tout en faisant abstraction de l'énonciation chantée, qui constituait leur seul point commun, Socrate subsume sous cette méta-catégorie de «mythe» des pratiques poétiques en réalité extrêmement diverses et hétérogènes. Ainsi, dans le même mouvement qu'il nous transmet les catégories indigènes que sont l'épopée, la poésie mélique et la tragédie, Platon les assimile abusivement comme étant toutes des

RACONTER DES HISTOIRES

«mythes». Or, aussi bien les thèmes développés, que les types de mètres utilisés, ou encore les contextes d'énonciations chantées (rituelles et/ou politiques) de ces trois pratiques poétiques, différaient considérablement. On doit donc s'interroger sur le gain conceptuel que Platon entend tirer de ce rapprochement abusif.

La discussion relative aux «mythes» va plus précisément consister à examiner d'un point de vue thématique un certain nombre d'extraits, pour la plupart tirés des épopées d'Homère, mais aussi de la *Théogonie* d'Hésiode et de quelques tragédies. Si tous ces poèmes vérifient la définition du «mythe» comme «discours faux et trompeur», c'est, selon Socrate, parce qu'ils disent des mensonges au sujet des dieux, des héros et de la mort. En effet, selon Socrate, les dieux ne peuvent être que bons, simples, vrais et sources uniquement du bien pour les humains. Alors que les poètes les représentent comme étant violents, querelleurs, injustes, trompeurs, dispensateurs de maux sans nombre. En se concentrant sur les représentations d'Achille dans l'*Illiade*, Socrate entend montrer que celui qui est censé incarner la figure paradigmatique du héros se comporte comme un anti-héros, en ne cessant pas de se lamenter, de pleurer, et de se révéler cupide et avide de gain. Enfin, en donnant une représentation terrifiante et sans espoir de la mort, les poètes encourageraient les guerriers à la lâcheté, puisqu'ils induiraient chez eux la peur de mourir. Résumons: selon Socrate, tous ces passages doivent être implacablement censurés, car ils sont impies lorsqu'ils parlent mal des dieux, et qu'ils incitent à tous les vices lorsqu'ils parlent des héros et de la mort. Leurs auditeurs deviendront ainsi enclins par exemple, à la lâcheté par peur de l'Hadès ou encore à l'intempérance et à l'absence de honte à se laisser aller aux émotions irrationnelles, puisque les meilleurs des héros sont sans cesse représentés dans de tels états.

Or, le piquant de l'affaire réside dans le fait que ces poètes qualifiés par Socrate d'«impies» sont les sources principales de la religion grecque officielle. En effet, le polythéisme grec antique n'est pas une religion révélée. Il n'a pas de textes «sacrés» transmis par les dieux aux hommes. Ce sont les poèmes d'Homère et la *Théogonie* d'Hésiode, discours certes inspirés par les Muses, mais indubitablement poétiques plutôt que prophétiques, qui constituent les références en matière de «théo-logie», de discours sur les dieux [CASTORIADIS 2004: 95-96]. Ce sont ces deux poètes qui ont transmis aux Grecs les noms de leurs dieux, ainsi que la mémoire de leurs

actions et de leurs paroles. En accusant ces poètes d'impiété, c'est donc la religion officielle elle-même que le Socrate platonicien qualifie d'impie, au regard de normes logiquement justifiées par le philosophe. L'énormité de l'accusation est ensuite encore accentuée lorsque Socrate critique un extrait d'une tragédie aujourd'hui perdue d'Eschyle, qu'il qualifie d'impie car la déesse Thétis y accuse Apollon d'avoir chanté un hymne trompeur à ses noces (*Rép.*, 383 b). Et Socrate de conclure: «chaque fois que quelqu'un dira de telles choses à propos des dieux, nous serons sévères et nous ne lui accorderons pas de chœur, et nous ne permettrons pas aux maîtres d'en faire usage dans l'éducation des jeunes gens, si nous voulons qu'ils deviennent à la fois respectueux des dieux, et aussi divins qu'il est possible à un homme» [383c].

Nous avons ici la première référence explicite au chœur tragique. Comme cette tragédie a réellement été «performée», c'est tout le dispositif institutionnel du concours tragique aux Grandes Dionysies que Socrate dénonce comme impie. La critique de la démocratie athénienne atteint ici l'un de ses sommets: ce que stigmatise le Socrate platonicien, c'est le fait que dans une fête religieuse en l'honneur de Dionysos, les Athéniens n'ont pas honte de représenter des divinités s'accusant de mensonge et de meurtre. Qui plus est, la cible choisie par Socrate ne l'est pas par hasard: Eschyle était en effet considéré comme le plus pieux de tous les poètes tragiques et le plus ardent défenseur des valeurs traditionnelles. Dès lors, par un effet de synecdoque, c'est tout le genre tragique que Socrate accuse d'impiété. Enfin, la référence au maître (*didaskalos*) me semble être le plus souvent mécomprise par les traducteurs et les interprètes, lorsqu'ils l'identifient au «maître d'école» chargé de l'éducation des enfants. Ce sont les «jeunes» (*neoi*) et non les «enfants» (*paides*) que mentionne ici Socrate. Or, d'après le témoignage de Xénophon, cette classe d'âge regroupe les jeunes adultes entre 20 et 30 ans (*Mém.*, I, 2, 35). Dès lors, il me semble que ce «maître» n'est autre que le poète tragique lui-même, en tant qu'il avait en charge l'éducation d'un chœur de «jeunes gens». C'est donc plus précisément l'éducation tragique des citoyens-choreutes par le poète tragique que Socrate accuse ici d'impiété.

RACONTER DES HISTOIRES

L'invention de la diégèse et de la mimèsis: deux catégories conceptuelles pour réduire toute poésie au silence et discréditer l'éducation chorale tragique

Après le «mythe», Socrate propose d'examiner la «manière de dire» qu'il appelle *lexis*. Une fois de plus, l'incompréhension d'Adimante [392c] nous signale que la distinction entre l'énonciation et l'énoncé et le fait d'envisager la forme «pour elle-même» n'étaient pas des pratiques courantes. Artificiellement abstraire la *lexis* du *mythos* est un acte purement conceptuel, invention de Platon, qui lui permet de continuer à déformer les pratiques poétiques en les divisant à l'aide de nouvelles catégories. La *lexis*, dans le cas des discours poétiques, est identifiée à la narration [*diégèse*]. Et cette dernière se divise elle-même en trois espèces: la narration simple, la narration qui procède au moyen de la *mimèsis* et la narration mixte qui combine les deux premières. Socrate les définit, au moyen d'exemples, de la manière suivante: dans la narration simple, «c'est le poète qui parle lui-même, sans essayer de nous détourner l'esprit dans une autre direction, comme si c'était quelqu'un d'autre que lui-même qui parlait» [393a]. La narration qui utilise la *mimèsis*, quant à elle, est celle où le poète «énonce quelque discours comme s'il était quelqu'un d'autre, rendant le plus possible sa façon propre de parler semblable à celle de chaque personnage dont il a annoncé qu'il va le faire parler [...] or se rendre semblable à quelqu'un d'autre, soit par la voix, soit par l'allure, c'est imiter celui à qui on se rend semblable» [393b-c]. La *mimèsis* est aussi définie comme étant «le contraire de l'autre, quand on retranche ce que dit le poète entre les paroles rapportées, pour ne laisser que les interventions alternées» [394b]. Adimante comprend que c'est la tragédie qui est ainsi caractérisée. Socrate attribue alors ses nouvelles catégories aux pratiques poétiques: le dithyrambe correspond à la narration simple, la comédie s'ajoute à la tragédie pour la narration mimétique, et l'épopée correspond à la forme mixte [394 b-c].

Ces catégories sont devenues des «classiques» de l'analyse littéraire. Comme le résume l'un des plus récents traducteurs francophones de la *République*: «le récit simple est la narration rapportée que nous appelons style indirect alors que le récit issu d'une imitation est le style direct» [Leroux in PLATON 2002: 573]. En réalité, l'on n'entend pas, dans tous les sens du terme, ces catégories lorsqu'on les interprète de la sorte. Toute simplement parce qu'on les traduit comme si

elles s'appliquaient à des *textes*, alors qu'elles ont été élaborées pour des *chants*. Dès lors, c'est avant tout d'oralité, et plus précisément d'*incarnation de la parole* qu'il s'agit ici: ce qui est éminemment problématique au niveau de la *mimèsis*, selon le Socrate platonicien, c'est qu'elle vise à faire s'identifier le plus possible quelqu'un à quelqu'un d'*autre* que lui-même. Produire la *mimèsis* suppose de travestir, et donc, d'*altérer* le timbre de sa voix, ses gestes, ses postures, bref, toute son apparence. Mais il y a pire encore aux yeux du Socrate platonicien: cette transformation de soi physique ne peut selon lui qu'induire une transformation psychique. C'est donc jusqu'à sa façon de ressentir et de penser qui serait altérée, voire aliénée, pour celui qui s'adonnerait à la *mimèsis*. Or, ce qui guide toute cette discussion, c'est de savoir s'il sera permis aux gardiens de s'adonner à la *mimèsis*. Voyons plus en détail ce qui se cache derrière cette question, en commençant par brièvement rappeler le sens traditionnel du terme *mimèsis*.

Mimèsis dérive de *mimos*, qui signifie le «mime», et peut désigner différentes choses: un certain type de spectacle, récité, chanté et dansé qui avait lieu dans un contexte rituel de culte à mystère et/ou de banquet; mais aussi l'acteur qui réalisait ce type de performance; ou encore le genre de discours associé [LICHTENSTEIN; DECULTOT 2004: 786]. Au 5^e siècle av. J.C. (les occurrences les plus anciennes du terme datent de cette époque), le terme *mimos* n'était donc pas du tout utilisé dans un contexte artistique, mais dans un contexte rituel et social de banquet. Le sens originel de *mimèsis* est dès lors celui de «se comporter comme un acteur de mime», ce qui veut dire: «simuler le comportement extérieur de quelqu'un ou de quelque chose, s'en donner l'apparence, se rendre semblable à lui». C'est bien ce sens de «simulation» que Platon donne à la *mimèsis* dans le passage qui nous intéresse [PRADEAU 2009: 10]. Alors que nous avons tendance à n'envisager la *mimèsis* que par rapport à l'objet de la représentation, il faut donc d'abord la penser en fonction de l'effet qu'elle produit sur le sujet qui la performe. Lorsque Socrate demande si la *mimèsis* sera acceptée ou non dans le cadre de l'éducation des gardiens, c'est bien les effets supposés de cette simulation sur le corps et sur l'âme du gardien qui seront examinés. Ceci peut être résumé par cette exclamation de Socrate: «ne te rends-tu pas compte que les simulations, si on les accomplit continûment dès sa jeunesse, se transforment en façons d'être et en nature, à la fois dans le corps, dans les intonations de la voix et dans les dispositions d'esprit?» (395c-d).

RACONTER DES HISTOIRES

Bien que cela n'ait, à ma connaissance, été souligné par aucun commentateur, il me semble évident que c'est l'effet de la simulation accomplie par les citoyens membres d'un chœur tragique ou d'un chœur comique, qui est ici dénoncé par Socrate. En témoigne la liste de tout ce qu'il sera interdit aux gardiens de simuler, et qui correspond très exactement, sous une forme volontairement caricaturale, aux personnages fictionnels les plus typiques des chœurs tragiques et comiques: les femmes, les esclaves, les marins. Lorsque Socrate interdit aux gardiens d'imiter «les hennissements des chevaux, les mugissements des taureaux, le bruissement des fleuves, le ressac de la mer, les coups de tonnerre et tous les bruits de ce genre» [396b], il ne me semble désigner que de manière très secondaire les accessoiristes et les musiciens bruiteurs. C'est bien plutôt au célèbre *brekekekekex koax koax* du chœur des *Grenouilles* ou encore au *tiotiotiotix* du chœur des *Oiseaux* d'Aristophane qu'il faut avant tout songer. Ce qui est ici stigmatisé et dénoncé par le Socrate platonicien, c'est la fréquence avec laquelle la comédie et la tragédie recourent au *cri* sous toutes ses formes: onomatopées comiques, mais aussi cris de joie, cris de terreur, cris de deuil, ces derniers étant plus spécifiquement associés à la tragédie. Car le cri est l'*anti-logos* pour Socrate: non seulement son opposé, mais aussi ce qui le détruit.

Le devenir-autre transitoire des choreutes grimés et déguisés en femmes larmoyantes, risque ainsi selon Socrate de les *aliéner pour toujours*. Non pas bien sûr, en les transformant en femmes, mais en efféminant leurs âmes, c'est-à-dire en amollissant leur *thumos* et en faisant abandonner à la pensée réflexive «sa garde de la citadelle de l'âme», où régneraient désormais toutes les pulsions et les désirs les plus irrationnels [605c-606d]. De même pour ce qui concerne la simulation d'un esclave par un homme libre. Et par un effet de contamination propre à ces deux fléaux que sont la tragédie et la comédie, ce sont de surcroît les âmes de tous les spectateurs qui s'en trouveront viciées. C'est de cette perversion généralisée des citoyens, que le poète «éducateur» serait donc au premier chef responsable. C'est pourquoi Socrate oppose aux simulations pédagogiques tragiques et comiques la seule simulation tolérée dans le cadre de l'éducation des gardiens de sa cité «discursive»: celle d'hommes nobles, vertueux et pieux, que les gardiens sont par ailleurs censés déjà être. La *mimèsis* n'en serait donc plus vraiment une: non pas simulation, mais cette fois «imitation». La *mimèsis*

réformée par le philosophe devient ainsi un processus d'amélioration continue d'une nature prédonnée.

Muthos et mimèsis dans la Poétique d'Aristote

La grande majorité des interprètes considèrent que la théorisation de la tragédie d'Aristote s'oppose à celle de Platon. Alors que la censure platonicienne accusait la tragédie d'encourager l'âme au vice et à l'irrationalité, Aristote aurait tenté de la réhabiliter en lui accordant une fonction morale: celle de purger les passions des spectateurs (la *katharsis*). Je voudrais au contraire ici montrer que toute la *Poétique* est en dialogue intertextuel implicite constant avec la *République*, et ce, non pas pour s'y opposer – ou du moins pas là où on l'y attend habituellement – mais pour développer le cadre théorique défini par Platon pour penser la tragédie et les autres formes poétiques. Ce faisant, Aristote vise selon moi à parachever l'opération philosophique de neutralisation de la tragédie, et plus largement encore, de toutes les pratiques poétiques, en leur déniaient le statut d'instances éducatives et de discours instituants/créateurs des significations imaginaires au fondement de la société grecque. Je voudrais donc ici montrer comment Aristote prolonge la théorisation platonicienne des notions clés que sont le *muthos* et la *mimèsis*.

Faire du «mythe» l'âme de la tragédie, c'est transformer la performance en histoire et le spectacle vivant en texte mort

Le «mythe» est la notion centrale autour de laquelle Aristote articule toute son analyse de la tragédie dans la *Poétique* [KLIMIS 1997]. En effet, il le définit comme étant «le fondement et comme l'âme de la tragédie» (*Poét.*, 6, 1449a39). Or, le «mythe» dans la *Poétique* n'a pas le sens courant de *muthos*, mais bien celui que Platon lui a attribué dans la *République*. Le «mythe» aristotélicien est en effet synonyme d'«intrigue» ou d'«histoire» (la *fabula* latine, le *plot* anglais), c'est-à-dire de «fiction». C'est autour de ce «mythe» que toutes les autres «parties» de la tragédie doivent s'articuler. On peut donc constater que l'analyse aristotélicienne suit le modèle platonicien, en découpant la tragédie en morceaux. Dans la recette aristotélicienne de la tragédie, on retrouve les ingrédients platoniciens qu'étaient le mythe et l'expression, ainsi que quatre ingrédients

RACONTER DES HISTOIRES

supplémentaires: les caractères, la pensée, la mélodie caractérisée comme étant «la plus importante des épiques», et enfin le spectacle, car «il est nécessaire que toute tragédie, dans sa totalité, comporte ces six parties pour posséder la qualité d'une tragédie» (*Poét.*, 6, 1450a 7-10). Sous une apparence très neutre, cette énumération de «parties» est une grande violence qu'Aristote fait subir à la tragédie.

Tout d'abord, Aristote dévalorise explicitement le spectacle en l'excluant de l'art poétique: «bien qu'il meuve l'âme, il est dénué de technique, et c'est le moins nécessaire à l'art poétique. Car la potentialité de la tragédie existe sans concours et sans acteurs» (*Poét.*, 6, 1450b 17-20). Si, d'après la théorisation générale du devenir d'Aristote, toute potentialité (*dunamis*) doit se prolonger dans son actualisation (*energeia*), il semble que la tragédie «en puissance» soit ici étrangement valorisée pour elle-même. Ceci témoigne du caractère normatif de la *Poétique*, qui fabrique théoriquement ce que la tragédie *devrait* être selon les règles édictées par le philosophe, en rupture avec ce qu'est réellement la tragédie athénienne. En effet, une tragédie «sans» spectacle, cela n'existe tout simplement pas (DUPONT 2007: 24-34): la tragédie est le spectacle musical des divers mouvements d'ensemble d'un chœur qui chante et danse, en interaction avec les protagonistes. En rejetant le spectacle hors de l'art poétique, Aristote énonce donc une énormité: les tragédies athéniennes ne sont pas tragiques.

Aristote donne une série d'exemples qui montrent que, selon lui, l'«actualisation/réalisation» de la tragédie en spectacle musical gâche, voire détruit, le tragique: acteurs et musiciens «cabotins» qui en font trop pour s'attirer les faveurs du public (*Poét.*, 26, 1461b 27-35); effets de mise en scène destinés à impressionner le public en lui procurant des émotions fortes, comme l'utilisation d'un *deus ex machina*. Tout cela, Aristote le rejette en bloc hors de l'art poétique. L'actualisation/réalisation de la tragédie est donc à maints égards dévalorisée au profit de sa potentialité «logique». Se livrant à une observation/censure/réforme de la poésie très similaire à celle de Socrate dans la *République*, Aristote en vient à totalement recréer la tragédie en la transformant en artefact théorique.

En affirmant que le spectacle est en dehors de l'art du poète, Aristote introduit aussi l'idée selon laquelle *la tragédie est potentiellement réductible à son seul texte*: «même sans mouvement, la tragédie produit son effet, comme l'épopée: c'est en effet au travers de la lecture que ses qualités peuvent devenir évidentes» (*Poét.*, 26, 1462a 10-12).

Selon Florence DUPONT [2007: 74], cette promotion du texte dans l'esthétique du théâtre aristotélicien doit être mise en relation avec le projet des rois macédoniens de détruire la liberté des cités grecques. On sait en effet qu'Aristote fut le précepteur d'Alexandre le Grand. Aristote aurait cherché à asservir Athènes en lui faisant perdre son identité culturelle. Il aurait donc tenté d'«unifier la culture grecque et en particulier la poésie, ce qui implique qu'il la coupe des rituels où elle s'énonce et se diversifie» [DUPONT 2007: 59], afin de la rendre «exportable dans le monde entier, c'est-à-dire dans les territoires conquis par Alexandre» [75]. Je ne pense pas, pour ma part, que la volonté d'accompagner les visées expansionnistes de son élève constitue la motivation principale d'Aristote.

Définir le mythe comme une «combinaison de faits», c'est transformer le poète tragique en artisan «fabricant d'histoires» et nier sa fonction politique de «maître de chœur»

La promotion du texte au détriment du spectacle me semble plutôt liée à la tentative d'Aristote de définir le poète tragique comme étant un «fabricant d'histoires», en lui déniaient ainsi sa fonction de «maître de chœur» et donc d'éducateur des citoyens. En effet, Aristote définit le mythe tragique comme étant une «combinaison/assemblage de faits» (*Poét.*, 6, 1450a 3-5). La majeure partie de la *Poétique* est consacrée à examiner la manière dont le poète doit procéder pour construire cette combinaison, selon le modèle implicite de l'artisanat [KLIMIS 1997: 23-71]. Théoriquement isolé, tel un tisserand ou encore un charpentier dans son atelier, le poète tragique se voit confier une tâche spécifique. Il doit assembler un matériau particulier, les «faits», afin de fabriquer un artefact: son «produit» doit être un mythe-intrigue qui forme un tout unifié grâce à un certain ordonnancement des faits (*Poét.*, 7). Cet ordre propre à la tragédie est celui que le poète construit en enchaînant les faits qu'il veut raconter «selon des liens vraisemblables ou nécessaires dans la limite de l'étendue qui permet le renversement de la chance à la mauvaise fortune ou l'inverse» (*Poét.*, 7, 1451a 9-15). C'est dans la spécificité de ce «tissage» que réside la mise en fiction propre au mythe-intrigue tragique. En effet, dans la réalité, une multiplicité de faits et d'événements adviennent, qui ne forment en rien une unité: «un homme accomplit de nombreuses actions desquelles ne se dégage aucune action unifiée» (*Poét.*, 8, 1451a 18-19). Selon Aristote, il est donc clair que «la tâche

RACONTER DES HISTOIRES

du poète n'est pas de dire les faits qui se sont réellement passés, mais ce qui pourrait advenir selon le vraisemblable ou le nécessaire» [*Poét.*, 9, 1451a 26-28].

Cette restriction au domaine du «possible» explique que la combinaison des faits soit envisagée par Aristote selon un schéma quasi logique: il faut que les faits qui construisent l'intrigue tragique découlent les uns des autres. Chaque séquence d'action doit résulter de la précédente et annoncer la suivante, comme les étapes d'un raisonnement. C'est même plus précisément l'ordre logico-déductif du syllogisme qu'Aristote semble prendre comme modèle implicite. Le poète ne doit donc pas se contenter d'une simple énumération des faits, dont Aristote fait le propre de la chronique historique: «il y a une grande différence entre les événements qui se produisent les uns par l'intermédiaire des autres et les uns après les autres» [*Poét.*, 10, 1452a 20-21]. Aristote construit donc l'action tragique selon une temporalité linéaire qui la clôt paradoxalement sur elle-même en «un tout qui possède un début, un milieu et une fin» [*Poét.*, 7, 1450b 27-28].

C'est ainsi que la tragédie est censée donner une cohérence au chaos asensé des événements réels, et que la fiction tragique peut créer l'illusion d'une maîtrise du hasard, ce en quoi la tragédie est «plus philosophique que la chronique historique» [*Poét.*, 9, 1451b 5-6]. Il ne faut cependant pas se méprendre sur le sens de cette affirmation: Aristote ne dit pas que la tragédie est philosophique. Il fait plutôt de la philosophie une mesure et une norme afin de rendre comparables la tragédie et la chronique. Dès lors, la philosophie-mesure est toujours «au-delà» de ce qu'elle permet de mesurer: seule, elle peut atteindre l'universel, tandis que la tragédie en reste au niveau du général et la chronique au particulier. L'enchaînement des faits dans la tragédie est donc présenté par Aristote comme un moyen terme entre la simple compilation des faits de la chronique historique et l'implication causale stricte du syllogisme philosophique dont la conclusion se déduit nécessairement des prémisses.

Bilan de l'opération: l'activité de l'historien-chroniqueur est réduite à n'être qu'une mécanique aveugle qui enregistrerait la succession hasardeuse des événements qui forment le réel. La maîtrise technique du poète lui serait supérieure, mais en réalité limitée aux «ficelles» d'un métier... dont la technicité serait de surcroît la création du philosophe. Le poète-artisan instruit par les normes philosophiques du traité de *Poétique* – variation aristotélicienne sur

le thème platonicien du poète qui composerait selon les «types» édictés par les magistrats philosophes – n'a donc aucune maîtrise réelle du hasard et de la nécessité qui règnent au sein des «choses humaines». Par la fabrication, elle, totalement maîtrisée, d'une intrigue réglée selon des liens de nécessité, le poète ne peut produire que la représentation/imitation de l'action humaine. Si cette dernière cherche à s'affronter à la nécessité et à triompher du hasard, la fiction tragique est là pour montrer que, la plupart du temps, le hasard, qu'il soit «bonne fortune» ou «mauvais sort», est toujours plus puissant. La maîtrise technique du poète tragique se limite donc à pouvoir «mimer» les oscillations entre la bonne fortune et le mauvais sort qui constituent le fond et l'horizon de toute action humaine [KLIMIS 2003b].

Par la prééminence accordée au déroulement linéaire du «mythe»/ intrigue, la *Poétique* d'Aristote a aussi fortement influencé la compréhension du statut du chœur tragique. En effet, il nous semble «évident» que le dialogue entre les protagonistes constitue la clé de voûte de toute tragédie, puisque c'est lui qui fait progresser l'action dramatique, étape par étape. Les chants du chœur sont dès lors le plus souvent perçus comme venant (inter)rompre cette belle cohérence du développement de l'action. Or, c'est la théorisation de la *Poétique* qui a fabriqué cette identification de la tragédie à une action dramatique, tout comme la nécessité que les chants du chœur se soumettent à la logique de l'intrigue [KLIMIS 2009a]. Aristote nie en effet la fonction spécifique du chœur et pose qu'il «doit être considéré comme l'un des acteurs, être une partie du tout et participer à l'action» (*Poét.*, 1456a 25-32). Aristote nous a ainsi accoutumés à penser la cohérence de la tragédie à l'envers de ce qu'elle était effectivement, ce dont il nous donne d'ailleurs lui-même la preuve:

Les parties de la tragédie qu'il faut employer comme éléments spécifiques, nous en avons déjà parlé; si l'on considère maintenant la tragédie selon la quantité, les parties qu'il faut diviser comme étant distinctes sont les suivantes: le prologue, l'épisode, l'exode et le chant du chœur, celui-ci comprenant le chant d'arrivée et le chant sur place [...] Le prologue est une partie complète de la tragédie qui précède le chant d'arrivée du chœur, l'épisode est une partie complète de la tragédie qui se situe entre les chants complets du chœur, l'exode est une partie complète de la tragédie après laquelle il n'y a pas de chant du chœur

[*Poét.*, 12, 1452b 14-27]

Dans la «réalité» de la performance tragique, ce sont les déplacements chantés et dansés du chœur qui donnent forme et cohérence

RACONTER DES HISTOIRES

à la tragédie. La tragédie commence avec la marche d'entrée du chœur par les côtés [*par-odos*] du théâtre, rythmée par une récitation, parfois un chant. Lorsque le chœur atteint le lieu qui lui est dévolu dans la topologie du théâtre, l'*orchestra*, il s'y tient durant toute la durée de la performance pour y chanter et danser «sur place» [*stasima*]. La fin de la tragédie est quant à elle marquée par la marche et le chant de sortie du chœur [*ex-odos*]. Dans la reconstitution d'Aristote, cette «logique spectaculaire», selon une expression employée par Florence Dupont, est associée au «vertex» ou point de vue de la catégorie de la quantité. Tandis que la logique narrative du «mythe», qu'Aristote cherche à instituer dans la *Poétique*, est identifiée à la première catégorie, celle de l'étance. Par ce jeu sur les catégories, Aristote cherche à fonder sa nouvelle définition de la tragédie, axée sur la promotion du mythe-intrigue. Pourtant, en décrivant ici les épisodes [qui correspondent à l'action dramatique] comme étant situés *entre les chants du chœur*, Aristote nous indique lui-même la voie à suivre pour retrouver la logique spectaculaire: *ce sont les chants du chœur qui sont premiers, et l'intrigue narrative qui leur est intersticielle*. Dès lors, même à la simple lecture, nous devrions redonner à la suite des chants choraux son rôle structurant en tentant de comprendre l'action construite par les dialogues des protagonistes à *partir des chants du chœur*, et non l'inverse [KLIMIS 2009a].

Réduire le chant à une «épique», c'est réduire la tragédie à un divertissement agréable

Même si Platon avait accompli le coup de force de séparer l'analyse du «mythe» de son énonciation chantée, il accordait encore une étude assez développée à chacune des trois «parties» qu'il distinguait dans le chant: les paroles, les modes ou harmonies et les rythmes. À lire la *République*, il faut examiner, censurer et sélectionner les modes et les rythmes musicaux avec autant de soin que les «paroles» des chants, mais nulle part n'est évoquée la possibilité qu'on puisse se passer d'eux. Alors que les poètes sélectionnaient les mots et donc les paroles de leur chant en fonction de schémas métriques préétablis, le philosophe inverse cette pratique en affirmant que c'est le discours qui doit être premier, et que la musique et la danse doivent se contenter de «l'accompagner» [*Rép.*, III, 400a], c'est-à-dire de le mettre en valeur en s'y subordonnant. C'est donc

Platon qui a construit la représentation pour nous «évidente» du chant comme étant d'abord et avant tout une parole ensuite mise en musique. Alors que le chant était en Grèce ancienne d'abord une musique dont émergeait la parole.

Tirant parti de ce résultat de l'analyse platonicienne, Aristote ne parle plus que du seul *logos* tragique en le qualifiant d'«épique», ce qu'il définit de la façon suivante: «j'entends par *logos*/langage épique celui qui comporte rythme, harmonie et chant» (*Poét.*, 6, 1449a 28-29). Ainsi, le chant, le rythme et l'harmonie se trouvent totalement et définitivement subordonnés au *logos*, dont ils ne sont plus que des «agrément/condiments». Aristote n'évoque ensuite qu'une seule espèce de chant, la mélodie, à laquelle il n'accorde aucune étude spécifique, se contentant de la qualifier «d'épique la plus importante» (*Poét.*, 6, 1459b 16-17). Aristote affirme donc ici que la mélodie est le plus important... de l'accessoire! À lire cette description, la mélodie serait toujours surajoutée à la structure du mythe. Le chant ne jouerait donc aucun rôle structurant pour la tragédie. On voit le coup de force.

Le nom grec que je traduis par «épique» (*hêdusma*) est par ailleurs construit sur la même racine que l'adjectif qui signifie «agréable, plaisant» (*hêdus*). Lorsque, dans le dernier chapitre de la *Poétique*, Aristote affirme finalement la supériorité de la tragédie sur l'épopée, et qu'il la sacre «meilleure forme de la *poiësis*» c'est précisément à cause «des plaisirs les plus vifs» que procurent la musique ainsi que le spectacle (*Poét.*, 26, 1462a 15-16). L'accessoire se révélerait-il finalement essentiel, et l'extra-technique structurellement nécessaire à l'art poétique? Aristote mobilise ici à nouveau le cadre de pensée méthodique de la puissance et de l'acte. Les plaisirs «les plus vifs» sont ceux qui sont au mieux «actualisés». Or, lorsqu'une chose s'actualise, c'est qu'elle réalise la finalité qui lui est propre. La finalité de la tragédie, pour Aristote, doit donc être le plaisir: «non pas n'importe quel plaisir, mais celui qui lui est propre» (*Poét.*, 26, 1462b 11-13). Le plaisir tragique est très précisément ce plaisir paradoxal qui résulte des affects de terreur et de pitié qu'une combinaison des faits produite par une technique parfaitement maîtrisée a permis de susciter. Le poète-fabricant d'intrigues aristotélicien est ainsi l'ancêtre de tout bon scénariste hollywoodien: avant tout, de l'action! Une bonne histoire capable de tenir le spectateur en haleine grâce à des péripéties et à des retournements de situation soigneusement et minutieusement réglés par une logique implacable: telles sont les «recettes»

RACONTER DES HISTOIRES

inventées par la *Poétique* d'Aristote pour fabriquer du divertissement à succès. Avec Aristote, la fonction première de la tragédie n'est plus d'éduquer les citoyens à la sagesse pratique en touchant leurs affects, mais uniquement de leur procurer du plaisir.

Définir la tragédie comme une mimésis d'action, c'est la réduire à sa seule dimension d'histoire fictionnelle et nier qu'elle puisse aussi être une action politique et rituelle

En parallèle à la «combinaison des faits», Aristote définit aussi le mythe comme étant la «représentation d'une action» [*mimésis praxeôs*] [*Poét.*, 6, 1449a 24-25 et 1450a 3-5]. On doit donc se demander s'il reprend par là la théorisation platonicienne de la *mimésis*, s'il la transforme ou s'il en propose une nouvelle. À cet égard, force est de constater que ce concept, pourtant central, ne fait l'objet d'aucune définition dans la *Poétique* et que la signification précise qu'il faut lui accorder reste floue: «imitation»? «représentation»? «stylisation»? Tout ce que l'on peut dire, en se fondant sur les cadres généraux de la méthode d'Aristote, c'est que la *mimésis* est le genre sous lequel sont subsumées, comme ses espèces, ce que nous appellerions aujourd'hui les disciplines artistiques: la danse, la musique instrumentale, la peinture ainsi que toutes les formes de poésie [*Poét.*, 1, 1447a 13-16]. Aristote élargit donc considérablement le champ de la *mimésis* par rapport à Platon, qui se limitait à la comédie et à la tragédie, notamment en inversant l'ordre de pré-séance générique entre *diégésis* et *mimésis*: pour Aristote, la *mimésis* inclut à la fois la comédie et la tragédie, mais aussi ce que Platon appelait la narration simple [le dithyrambe] et sa forme «mixte» [l'épopée]. Plus précisément encore, Aristote les regroupe au sein d'une «espèce» de la *mimésis* qu'il institue afin qu'elle joue elle-même le rôle de «sous-genre» et permette de rassembler et d'unifier des pratiques langagières totalement hétérogènes: l'épopée, la poésie lyrique, la tragédie, la comédie, mais aussi des discours en prose comme les dialogues socratiques [1447a 29-1447b 6]. Cette «espèce» est précisément celle qu'Aristote appelle la «poétique», en précisant «qu'elle était restée anonyme jusqu'à maintenant, car il n'existait pas de terme commun pour les désigner» [*Poét.*, 1447a 28-1447b 2].

Ainsi donc, loin de simplement entériner un état de fait, Aristote institue un nouveau champ de l'être: celui des beaux-arts, qui recoupe sur

certains points mais diffère aussi de la traditionnelle *Mousikè* ou arts des Muses, puisqu'ils se définissent uniquement par la *mimèsis*. Dès lors, on peut considérer qu'Aristote parachève le mouvement inauguré par Platon, qui vise à dissocier les pratiques musicales de la réalité de leur contexte pragmatique, le plus souvent rituel et/ou politique, pour les cantonner dans le domaine de la production de fictions. Examinons plus précisément ce point crucial à partir de la tragédie. La définir comme une *mimèsis* d'action, c'est la réduire à sa seule intrigue fictionnelle, c'est-à-dire au drame porté par des personnages actants qui font s'enchaîner les faits. Or, la tragédie athénienne n'était pas seulement la représentation d'une action, mais en même temps et indissociablement aussi une action au sens fort du terme, c'est-à-dire à la fois un acte politique et un acte rituel.

Cette complexité de la tragédie, à la fois drame fictionnel et acte politico-rituel, tient bien évidemment à l'importance centrale de son chœur. Si, par exemple, le *personnage* d'un chœur de femmes/esclaves/barbares fait évoluer et/ou commente l'action au sein de la fiction, les choreutes-citoyens qui jouent à représenter ce personnage sont *en même temps* en train d'accomplir une forme de service civique, mais aussi un acte cultuel en l'honneur de Dionysos. En effet, insistons sur ce point: c'est encore un mythe théoriquement fabriqué par les philosophes – et singulièrement par Aristote étrangement relayé sur ce point par Nietzsche – que de limiter le dionysiaque à la question de l'*origine* de la tragédie. Dans ce mythe théorique, les philosophes rêvent à un chœur de satyres, à un chant du bouc, bref, ils construisent tout l'attirail d'un culte dionysiaque originaire. Puis, ils associent la naissance de la tragédie à un processus de sécularisation... tout simplement intenable si l'on pense que les performances tragiques avaient lieu dans le cadre de la fête religieuse des Grandes Dionysies. Cette sécularisation supposée de la tragédie tient par ailleurs aussi à la difficulté, pour les «Modernes», de penser qu'un *concours* puisse faire partie intégrante d'un culte. Ceci, une fois encore parce que la spécificité du *continu politico-rituel* athénien nous échappe.

Je considère donc pour ma part que les concours tragiques faisaient partie d'une forme d'initiation collective à Dionysos, complémentaire des initiations pouvant être suivies à titre individuel dans le cadre des Mystères dionysiaques [KLIMIS 2003c]. Dionysos était le dieu de la coexistence des opposés: seul dieu du panthéon grec à être à moitié humain et à moitié divin, mâle ayant accepté sa part de féminité,

RACONTER DES HISTOIRES

dieu de l'ivresse mais aussi de l'inspiration, dieu du cycle de la vie intégrant dans un *continuum* le végétal, l'animal, l'humain et le divin. Dès lors, s'initier collectivement à Dionysos, c'était accepter de se confronter aux multiples altérités constituant le «soi» collectif qu'était le citoyeneté. Pour le citoyen, homme adulte, libre, athénien, c'était donc accepter de se travestir – ou de voir certains de ses pairs revêtir l'aspect et modifier jusqu'au plus intime de leur voix – en femme, en barbare, en esclave. De cette initiation collective, le poète était le maître d'œuvre et d'action *car* de chœur. Enseigner à chanter et à danser à un groupe de citoyens choreutes, ne se limitait pas à vérifier l'apprentissage correct d'une chorégraphie et d'airs musicaux par des amateurs. La *paideia* tragique était à entendre au sens fort d'une éducation de l'ardeur [*thumos*] et de la sagesse pratique en situation [*phronèsis*].

Si un citoyen «sans pratique d'un chœur» était un citoyen «sans éducation», c'est parce que la participation à un chœur tragique était une véritable éducation civique en même temps qu'une éducation à soi des choreutes: invention conjointe de sa citoyeneté et de l'ambivalence complexe de sa *psychè*. Ainsi, en enfermant la tragédie et son poète dans le domaine de la fiction et du divertissement, Platon et Aristote ont cherché à lutter contre ce que j'appellerais la performativité de l'imaginaire tragique: son effectivité politique et rituelle, sa force de *transformation* du réel. Transformation intérieure du citoyen choreute, tout d'abord: il y a fort à parier qu'avoir passé plusieurs mois à pleurer, à crier, à se lamenter, bref, à agir et à parler comme une femme, comme un esclave, comme un barbare, durant maintes répétitions, ne pouvait manquer d'avoir des répercussions sur les manières de penser, d'agir et de parler du choreute. Est-ce à dire, comme le craignait Platon, que le citoyen choreute «s'aliénait», se rendant étranger à lui-même au point de se transformer en «efféminé» ou encore de se «barbariser»? Rien n'est moins sûr. Bien plutôt, le drame du philosophe est peut-être d'avoir pressenti que nul mieux que le poète tragique n'était à même de permettre la création dionysiaque de la virilité citoyenne [*andreia*]: celle qui crée le véritable courage en tempérant la violence sauvage du *thumos* par la douceur issue d'une traversée du féminin, de l'esclave et du barbare, constitutive d'une ouverture à la pitié, à la persuasion et à l'amitié. Loin de se limiter à raconter une «terrible histoire», la tragédie travaillait ainsi à une *invention collective* de la citoyeneté, touchant au tréfonds de leur âme pour les faire penser et agir *mieux, au quotidien*, tous les spectateurs présents dans l'enceinte du théâtre.

Conclusion. Le théâtre face à l'asensé du monde: fascination, consolation ou respiration?

«Au fondement et à l'origine du monde était le chaos», chante Hésiode dans sa *Théogonie*. Considérés comme des «maîtres de vérité» dans la Grèce archaïque [DÉTIENNE 1967], les poètes conservent cette prérogative pour des philosophes comme NIETZSCHE [1871] ou CASTORIADIS [2004: 182-184]. Je me range ici à leurs côtés: oui, les chants des poètes grecs sont «vrais», lorsqu'ils ne cessent d'affirmer que «l'être est chaos». Mais à partir de ce chaos originaire, les poètes ont créé des mondes. Le nom *kosmos*, en grec, veut dire «monde», parce qu'il signifie «ordre»: un monde est une certaine mise en forme du chaos originaire, qui n'en viendra pourtant jamais à bout. La structure magmatique du chaos a en effet comme propriété essentielle d'être inépuisable: en droit, un nombre infini de mondes peuvent être créés à partir du chaos [CASTORIADIS 1986: 394-395]. De la bactérie à la société humaine, la création d'un monde qui soit «sien» est le propre du vivant [CASTORIADIS 2002: 79-100]. Par les mises en formes ordonnées du chaos que constituent leurs chants, les poètes grecs ont joué un rôle essentiel et structurant dans la création du «monde grec», au même titre que les institutions politiques et religieuses. Après la disparition de «leur» monde, les chants/poèmes grecs sont restés agissants dans d'autres «mondes» et notre époque de grands bouleversements les nécessite plus que jamais vivants.

Après la «mort de Dieu», l'effondrement de toutes les valeurs, l'auto-perversion des grandes utopies – le communisme ayant généré les pires totalitarismes; le progrès prôné par les Lumières s'étant soumis au profit, désormais seule valeur mondialisée par le néolibéralisme le plus sauvage –, et aujourd'hui la menace réelle de la destruction d'une planète exsangue dont nous avons pillé les ressources naturelles et massacré les espèces [y compris la nôtre]: l'absurde humanité n'en finit pas de travailler au triomphe du chaos. Donc à son auto-destruction. Ne nous voilons pas la face: c'est à la disparition progressive de la possibilité même de «faire monde» que nous sommes aujourd'hui confrontés. Face à un tel marasme, que peut encore le théâtre?

Rien, et même pire, constate le théâtre «postdramatique», au travers de ce qui me semble constituer un trait récurrent dans sa variété polymorphe: la fascination pour le désastre. Sous des guises

RACONTER DES HISTOIRES

très diverses, le théâtre postdramatique orchestre la contemplation, et parfois même la célébration, de l'effondrement de toutes les significations. Le triomphe de l'insensé. Que le ton en soit lugubre et désespéré, ou au contraire en proie à un rire d'une folle hystérie n'y change pas grand chose. Lorsque, submergé jusqu'à l'écœurement par l'«Histoire» et la «Culture», le théâtre postdramatique renonce consciemment à créer de la *nouveauté*, et se contente de déstructurer toutes les formes établies, de les dépecer pour bricoler des patchworks: il célèbre le retour à l'informe, c'est-à-dire à l'inorganique. Lorsque les acteurs deviennent des atomes, – électrons sporadiques plutôt que libres – et que tout projet politique est abandonné, voire même moqué: le théâtre postdramatique oublie qu'il est du théâtre, et, en tant que tel, créé par une communauté pour une communauté. Lorsque les spectateurs sont pris pour des cerveaux sur pattes, confrontés à une performance ultra-intellectualisée qui ne veut plus les toucher, ou au contraire, qu'ils sont réduits à des ventres décervelés par une performance qui cherche uniquement à les «prendre aux tripes», le théâtre postdramatique oublie que la réalité humaine est un *continuum* psychosomatique, où s'interpénètrent la raison, les affects, les désirs et les pulsions. Lorsque la parole tourne à vide, que les corps deviennent pantins ou machines, voire même virtuels, que les regards se figent et que les voix perdent leur timbre, le théâtre postdramatique cède à la plus terrible tentation de l'humain: la jouissance de la désincarnation, qui est déshumanisation. La soumission à la pulsion de mort dans l'immobilisation volontaire du vivant. *Littéralement intenable*. Face à un tel marasme, que peut encore le théâtre?

Rien, mais quand même «comme si», répond à son tour le théâtre de la «consolation par le récit», sans avoir conscience de parler la voix des philosophes artisans du «théâtre enchanteur divertissant». Se raconter des histoires cohérentes, car formant un tout avec «un début, un milieu et une fin», selon la définition de la *Poétique*, voilà la seule chose qui serait encore possible pour aider les hommes à survivre, en leur voilant un peu, le temps d'un spectacle, l'horrible réalité du chaos. Lorsqu'il fait du poète un artisan qui doit *choisir* parmi la multiplicité infinie des situations et des événements possibles en fonction de la trame unifiée de son intrigue, Aristote fait référence à l'activité de configuration d'un monde ordonné à partir du chaos. Mais en instaurant une séparation nette entre l'action [domaine éthico-politique] et la représentation d'action [domaine poétique], Aristote fait du

«monde» créé au théâtre un monde purement fictionnel, sans aucune autre effectivité dans le réel que de susciter chez les spectateurs des affects tels que la terreur et la pitié. Le théâtre de la consolation par le récit est donc un théâtre où l'on autorise de nouveau les spectateurs à pleurer, à rire et à sourire. Tout en sachant que ce qui motive ces réactions psychosomatiques bien réelles est une fiction. Donc, que tout cela est de l'ordre du «divertissement».

Si donc j'identifie Aristote à l'origine du «théâtre de la consolation», bien qu'il n'utilise jamais ce terme, c'est parce qu'il me semble que la *Poétique* sous-entend que la maîtrise technique du poète, en produisant un artefact où les faits s'enchaînent rigoureusement de manière «vraisemblable ou nécessaire», produit l'*illusion* d'une maîtrise humaine du Hasard et de la Nécessité, précisément en prenant comme objet la destruction d'un héros par le Hasard et la Nécessité. Pour Aristote, seuls le citoyen et le philosophe peuvent poser une action réellement délibérée et volontaire, tout en sachant qu'elle sera «portée» ou au contraire contrecarrée par le flux incessant qui fait passer de la bonne fortune au mauvais sort. La fonction du théâtre tragique se limiterait à sensibiliser les citoyens, en tant que spectateurs, à cette importance du hasard, sans cependant avoir aucune incidence quant à l'élargissement de leur capacité d'action. Toujours implicitement dans le sillage aristotélicien, le théâtre de la consolation par le récit, dès lors, sous-entend que sa seule efficacité consiste à tisser, détisser, retisser des histoires, dans un processus sans fin. Ce faisant, il prend Pénélope pour Ulysse. Le théâtre de la «consolation par le récit» confond le caractère *interminable* de l'action politique, dans ses variations infinies, avec l'*incessante* répétition du Même, qui forclôt dans le cycle naturel. Détissant la nuit ce qu'elle tissait le jour, Pénélope peut être interprétée comme une figuration du cycle éternel qui maintient le vivant, en attente d'autre chose: un processus naturel, mais pas encore une action véritablement humaine. La différence entre le tissage de Pénélope et les actions d'Ulysse, c'est que ces dernières ont une force *instituyente*: celle de faire histoire, donc de créer une temporalité spécifiquement humaine. C'est par ses actions qu'Ulysse crée l'effectivité de son retour à Ithaque, qui n'est pas fermeture de la boucle de son existence, mais ouverture d'un monde à chanter, interminablement recréé, rejoué et réécrit, depuis des millénaires.

Que serait, dès lors, l'alternative théâtrale cachée derrière la figure d'Ulysse? Il me semble que c'est celle d'un théâtre qui inventerait,

RACONTER DES HISTOIRES

pour aujourd'hui, des mondes d'harmonie discordante, comme le fit, en son temps, la tragédie athénienne. Loin de se figer dans la fascination pour l'insensé, la tragédie faisait bien plutôt voir les modulations incessantes de l'asensé en significations. Ainsi, de la parole du chœur, étonnamment mobile, qui, d'un cri de terreur pouvait se stabiliser par le rituel en «plainte» [thrène], puis donner naissance à la réflexion la plus lucide, pour se redécomposer aussitôt en pleurs aigus de lamentations... Si les choreutes pouvaient expérimenter une telle aliénation de leurs voix d'hommes, c'est parce que la danse assurait leur ancrage citoyen. Le chœur tragique se déplaçait en effet en formation de phalange. Or, cette formation militaire peut être considérée comme une création de l'imaginaire démocratique [CASTORIADIS 1996: 188], puisqu'elle repose sur la solidarité interne de ses combattants, chaque soldat étant protégé par le bouclier de celui qui se tenait à ses côtés. Maintenir la forme de la phalange quand le *logos* se défaisait en cri, garder la symétrie des mouvements lorsque les demi-chœurs se séparaient, pour ensuite mieux se retrouver: l'entraînement militaire des citoyens soldats, inscrit dans leurs corps, était ainsi sublimé pour servir de support à l'exploration des facettes les plus obscures de la psyché, et à la création de nouvelles possibilités d'action politique. Jouer ensemble à être ensemble pour mieux vivre ensemble. Mélange de danses, de chants et de discours, des plus populaires au plus raffinés, jonglant avec les niveaux de langage, de l'argot à l'extrême préciosité – le chœur pouvait utiliser des archaïsmes empruntés à l'épopée ainsi que des néologismes imitant les dialectes «barbares» –, la tragédie athénienne a inventé des formes extrêmement complexes et pourtant toujours cohérentes: des mondes chantés et dansés par des citoyens pour «vivre au quotidien, dans et par l'amour du beau» [Thucydide, *Oraison Funèbre de Périclès*]. Nous vivons un âge où Thanatos, sous divers masques, partout, triomphe. Le théâtre, art dionysiaque du spectacle vivant, se doit de lui opposer sa *respiration*.

ARISTOPHANE [1942 pour la trad.]. *Les Grenouilles*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, CUF.

ARISTOTE [2001 pour la trad.]. *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres.

ARISTOTE [1980 pour la trad.]. *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean-Lallot. Paris: Seuil.

- ARISTOTE [1960 pour la trad.]. *La Politique*, texte établi et traduit par Jean Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres, CUF.
- PLATON [1923/1963 pour la trad.]. *Protagoras*, texte établi et traduit par Alfred Croiset avec l'aide de Louis Bodin. Paris: Les Belles Lettres, CUF.
- PLATON [2002 pour la trad.]. *La République*, traduction et présentation par Georges Leroux. Paris: GF-Flammarion.
- PLATON [1993 pour la trad.]. *La République. Du régime politique*, traduction de Pierre Pachet. Paris: Gallimard.
- PLATON [1965 pour la trad.]. *La République*, texte établi et traduit par Émile Chambry, introduction d'Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, CUF.
- PLATON [1951, 1956 pour la trad.]. *Les Lois*, texte établi et traduit par Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, CUF.
- THUCYDIDE [1962 pour la trad.]. *La Guerre du Péloponnèse*, texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. Paris: Les Belles Lettres, CUF.
- CASTORIADIS, Cornélius [2004]. *Ce qui fait la Grèce. 1. D'Homère à Héraclite. Séminaires EHESS 1982-1983. La création humaine II*. Paris: Seuil.
- CASTORIADIS, Cornélius [2002]. *Sujet et vérité dans le monde social-historique. Séminaires EHESS 1986-1987*. Paris: Seuil.
- CASTORIADIS, Cornélius [1996]. *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe IV*. Paris: Seuil.
- CASTORIADIS, Cornélius [1986]. *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*. Paris: Seuil.
- CASTORIADIS, Cornélius [1978]. *Les carrefours du labyrinthe*. Paris: Seuil.
- CSAPO, Eric; SLATER, William J. [1994]. *The Context of Ancient Drama*. USA: The University of Michigan Press.
- CURATOLO, Bruno; POIRIER, Jacques (dirs) [2007]. *Le style des philosophes*. Besançon-Dijon: Éditions Universitaires de Dijon et Presses Universitaires de Franche-Comté.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix [1991]. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit.
- DESTREE, Pierre (dir.) [2003]. *La Poétique d'Aristote: lectures morales et politiques de la tragédie, Les Études Philosophiques*, 4, octobre 2003.
- DÉTIENNE, Marcel [1967]. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero.
- DUPONT, Florence [2007]. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier.
- FIX, Florence; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dirs) [2009]. *Le cœur dans le théâtre contemporain, 1970-2000*. Dijon: Presses Universitaires de Dijon.

RACONTER DES HISTOIRES

- FREUD, Sigmund [1907]. *Der Dichter und das Phantasieren*.
- KLIMIS, Sophie [2009b]. «Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXI^{ème} siècle: les *Perses* d'Eschyle, mise en scène Claudia Bosse, Théâtre du Grütli [Genève]-Theatercombinat [Wien], 13-18 novembre 2006», in FIX; TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dirs) [2009: 101-110].
- KLIMIS, Sophie [2009a]. «Le lyrique dans la tragédie grecque: chants d'une pensée aporétique», in RODRIGUEZ; WYSS (dirs) [2009: 197-215].
- KLIMIS, Sophie [2007]. «Le style de la méthode chez Aristote», in CURATOLO; POIRIER (dirs) [2007: 215-225].
- KLIMIS, Sophie [2006]. «Traces d'éphémères, souffles citoyens», texte de présentation du spectacle *Grü 500. Les Perses d'Eschyle*, co-production Theatercombinat de Vienne et Théâtre du Grütli, création à Genève du 13 au 18 novembre 2006. Genève, pp.211-215.
- KLIMIS, Sophie [2003a]. «Le rôle-clé de la *Poétique* dans l'institution aristotéliciennes de la philosophie comme science», in KOUTRAS (dir.) [2003: 156-177].
- KLIMIS, Sophie [2003b]. «Voir, regarder, contempler, ou le plaisir de la reconnaissance de l'humain», in DESTREE (dir.) [2003: 466-482].
- KLIMIS, Sophie [2003c]. *Archéologie du sujet tragique*. Paris: Kimé.
- KLIMIS, Sophie [1997]. *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*. Bruxelles: Ousia.
- KOUTRAS (dir.) [2003]. *On Aristotle's Poetics and the Art of Rhetoric*. Athens: Society for Aristotelian Studies "The Lyceum".
- LEHMANN, Hans-Thies [1999]. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- LIECHTENSTEIN, Jacqueline; DECULTOT, Elisabeth [2004]. «Mimésis» in CASSIN, Barbara (dir.) [2004]. *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil, Le Robert, pp.786-803.
- NIETZSCHE, Friedrich [1871]. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.
- PRADEAU, Jean-François [2009]. *Platon, l'imitation de la philosophie*. Paris: Aubier philosophie.
- RODRIGUEZ, Antonio; WYSS, André (dirs) [2009]. *Le chant et l'écrit lyrique: poétiques et performances*. Bern: Peter Lang