

Aristote ou le vampire du théâtre occidental de Florence Dupont

PRÉSENTATION CRITIQUE PAR SOPHIE KLIMIS

Professeure de latin à l'université de Paris 7, Florence Dupont travaille depuis plus de vingt ans à transformer notre regard sur l'antiquité gréco-romaine. Afin de saisir la portée de son nouvel opus, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*¹, il nous semble nécessaire de rappeler les lignes directrices de ses recherches. On lui doit notamment d'avoir sorti de l'oubli le théâtre romain, trop souvent négligé, voire dénigré, car toujours comparé au « prestigieux » théâtre grec². Lorsqu'elle s'intéresse aux Grecs, c'est pour briser le piédestal où les tenants du « miracle grec » les avaient installés. Joyeusement iconoclaste, Florence Dupont a ainsi comparé Homère et Dallas³, décryptant les images clés du feuilleton sur le mode des épithètes homériques : les divins Achéens ont ainsi cédé la place aux divins

Texans, « Andromaque aux bras blancs » à « Sue Ellen au-superbe-break-européen ».

Florence Dupont s'attache en parallèle à rendre les Grecs à leur altérité, voire à leur étrangeté. Là où certains hellénistes perpétuent l'image d'une Grèce lisse, claire et lumineuse, berceau d'une rationalité vue comme universelle, Florence Dupont préfère « exotiser » les Grecs, s'inscrivant en cela dans le paradigme de l'anthropologie appliquée à la Grèce ancienne entamé par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. Dans *L'insignifiance tragique*⁴, Florence Dupont rappelle ainsi qu'à Athènes, la tragédie était une performance rituelle, inscrite dans le contexte d'un concours musical, et certainement pas un genre littéraire. Désacralisant le texte tragique, elle montre qu'il n'était qu'un matériau parmi d'autres de la performance, dont le rôle était équivalent à celui d'un script de cinéma aujourd'hui : permettre aux acteurs et aux choristes d'apprendre leurs rôles, puis

¹ Paris, Aubier, coll. « Libelles », 2007.

² Voir *L'Acteur-roi ou le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, Belles Lettres, 1985 ; *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988 ; *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995 ; *L'Orateur sans visage*, Paris, PUF, 2000.

³ Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique, Paris, Kimé, (1991), 2005.

⁴ *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.

être oublié
sur le caractère
des tragédies
Antigone qui
mance, et par
mortelles.

**La Poétique
ou le meurtre
de la tragédie**

La thèse est
« choc » qui
sager : selon
d'Aristote es
rigée contre
Loin d'avoir
pratique effa
Aristote au
le rituel, en
littéraire, de
dans la vie
une tragédie
un texte, «
réalisation p

La raison de
été politique
à la cour de
le précepte
lors, l'hypoc
que l'esthét
doit être mis
rois macédo
cités grecques
ché à asservir
son identité
d'« unifier la
lier la poésie
des rituels
(p. 59), afin
le monde
ritoires con
Aristote au
gateur de la

aux bras blancs » à break-européen ». ache en parallèle à altérité, voire à leur uns hellénistes per- Grèce lisse, claire et une rationalité vue rence Dupont pré- e de l'anthropologie ncienne entamé par Pierre Vidal-Naquet. *igique*, Florence Du- ra Athènes, la tragé- ince rituelle, inscrite n concours musical, un genre littéraire. tragique, elle mon- un matériau parmi mance, dont le rôle d'un script de ciné- mettre aux acteurs et rendre leurs rôles, puis

La Poétique d'Aristote ou le meurtre théorique de la tragédie athénienne

être oublié. Florence Dupont insiste donc sur le caractère événementiel et éphémère des tragédies : Sophocle n'avait destiné son *Antigone* qu'à une seule et unique perfor- mance, et pas au panthéon des œuvres im- mortelles.

Aristote, vampire de la scène contemporaine

Selon Florence Dupont, ce n'est pas seu- lement la compréhension de la tragédie athénienne, mais toute notre conception du théâtre qui aurait été formée par la *Poétique* d'Aristote. Par là, Florence Dupont ne vise pas tant la postérité prolifique des concepts clés que sont la *mimésis* et la *katharsis*, que la définition basique d'une pièce de théâtre comme mise en scène d'un texte écrit par un auteur, se devant de raconter une histoire. Cette « évidence » partagée par tous, Florence Dupont la déconstruit pour montrer qu'elle est en réalité de l'ordre de la *croyance*. C'est Aristote, et Aristote seul, qui aurait soumis le théâtre à une lo- gique de type narratif, alors que sa pratique rituelle obéissait à une logique musicale.

L'histoire (la fable ou l'intrigue), le texte, la mise en scène : ces trois notions clés sont, selon elle, des artefacts aristotéliens, in- dûment érigés en catégories universelles. Florence Dupont va donc s'attacher à les déconstruire « afin de sortir de l'aristoté- lisme ambiant » dans lequel sont plongés tant les théoriciens que les praticiens du théâtre contemporain, souvent sans même en être conscients. Florence Dupont ana- lyse par exemple les interviews d'Olivier Py et de Jan Fabre — respectivement défen- seurs du « théâtre à texte » et du « théâtre du corps » dans la fameuse querelle d'Avi- gnon 2005 — pour montrer qu'ils se rejoin- gent finalement dans un commun *back- ground* aristotélien : de façon évidente pour Py, qui affirme « qu'il ne peut pas y avoir de théâtre sans récit » (p. 19) ; de fa- çon plus cryptée pour Fabre, qui se réclame de Nietzsche. Or, Florence Dupont montre

La raison de ce meurtre symbolique aurait été politique. On sait qu'Aristote séjourna à la cour de Philippe de Macédoine et fut le précepteur d'Alexandre le Grand. Dès lors, l'hypothèse de Florence Dupont est que l'esthétique du théâtre aristotélien doit être mise en relation avec le projet des rois macédoniens de détruire la liberté des cités grecques (p. 74). Aristote aurait cher- ché à asservir Athènes en lui faisant perdre son identité culturelle. Il aurait donc tenté d'unifier la culture grecque et en particu- lier la poésie, ce qui implique qu'il la coupe des rituels où elle s'énonce et se diversifie » (p. 59), afin de la rendre « exportable dans le monde entier, c'est-à-dire dans les ter- ritoires conquis par Alexandre » (p. 75). Aristote aurait ainsi été le principal insti- gateur de la momification de la tragédie en

La thèse centrale de l'ouvrage est aussi « choc » que son titre pouvait le laisser pré- sager : selon Florence Dupont, la *Poétique* d'Aristote est « une machine de guerre di- rigée contre l'institution théâtrale » (p. 30). Loin d'avoir cherché à rendre compte de la pratique effective de la tragédie à Athènes, Aristote aurait au contraire travaillé à tuer le rituel, en inventant un théâtre purement littéraire, décontextualisé de son ancrage dans la vie civique et religieuse d'Athènes : une tragédie « hors concours », réduite à un texte, « autonome par rapport à toute réalisation particulière » (p. 149).

que c'est la *katharsis* aristotélicienne qu'il mobilise, lorsqu'il donne pour fonction à son théâtre de « purifier l'âme du spectateur en le confrontant à la souffrance » (p. 19). Denis Guenoun, Antoine Vitez et bien d'autres metteurs en scène sont ainsi démasqués. Bref, tout le monde ou presque se découvre suspect d'aristotélisme.

La thèse est polémique, la rhétorique utilisée par Florence Dupont, virulente. Cela a eu pour résultat de susciter des réactions assez vives, jusqu'à présent cristallisées autour d'un débat « pour ou contre Aristote⁵ ». Or, cela ne nous semble pas une manière féconde de traiter les questions bien réelles auxquelles Florence Dupont nous confronte. Nous voudrions donc ici quitter le registre de la polémique pour celui du dialogue interdisciplinaire. En effet, bien que ne partageant pas toutes les thèses de Florence Dupont, nous considérons qu'elles ont le grand mérite de nous forcer à interroger en profondeur l'ensemble de notre conception du théâtre, ainsi que les mécanismes par lesquels un seul traité philosophique en est venu à exercer une influence si large et si durable. Nous allons donc présenter chacune des trois parties de son essai, ainsi que les pistes de réflexion qu'elles nous ont ouvertes.

Du rituel musical à la lecture silencieuse

Dans « la tragédie hors-concours », Florence Dupont analyse la *Poétique* en montrant comment Aristote théorise un « système de production-réception de la tragédie basé sur le modèle de l'écriture-lecture

permettant de rendre compte de la totalité du texte de façon autonome, en ignorant la musique et sans faire référence aux contraintes de la performance » (p. 32). Le dispositif du concours et le contexte rituel sont en effet passés sous silence, la musique réduite à un simple supplément de plaisir et l'art des acteurs rejeté hors de l'« art poétique ». Or, ce dernier est une invention d'Aristote : Eschyle, Sophocle et leurs pairs ne se considéraient pas comme des poètes, mais comme des chanteurs et des maîtres de chœur.

C'est Aristote qui invente l'« art poétique » pour focaliser l'attention sur la seule production du texte. Voilà pourquoi Aristote a institué la « souveraineté du *muthos* » (p. 39). Détournant ce terme de son usage courant — le *muthos* est un type d'énonciation particulièrement agréable, et pas un énoncé mensonger ou un récit, comme la dichotomie moderne du *muthos* et du *logos* pourrait le laisser croire — Aristote fait du *muthos* le « résultat du travail du poète qui assemble et organise des actions » (p. 42). Aristote concentre son analyse sur ce travail de configuration discursive, l'enchaînement du *muthos* « selon le vraisemblable ou le nécessaire ». Ce faisant, il invente la logique narrative.

Tous les éléments de la tragédie vont désormais lui être soumis : les acteurs ne participent plus à un rituel, ils s'effacent derrière leur personnage fictif, lui-même compris comme « actant » au service du déroulement de l'intrigue. De même, Aristote se débarrasse du chœur — par définition lié à la performance musicale et rituelle — en l'assimilant au seul coryphée, réduit à n'être qu'un personnage comme les autres, soumis à la logique de l'intrigue. Les spectateurs ne sont plus les coénonciateurs du rituel, mais des quasi-lecteurs, qui doivent suivre intellectuellement le développement linéaire de l'histoire, car c'est la compréhension du

⁵ Jean-Louis Jeannelle avait titré son compte rendu du livre de F. Dupont dans le supplément « Le Monde des livres » du 19 octobre 2007 : « La faute à Aristote ». Denis Guenoun a répondu une semaine plus tard avec un cinglant « Pour le théâtre, merci Aristote » (« Le monde des livres » du 26 octobre 2007).

compte de la totale autonomie, en ignorant la référence aux « manes » (p. 32). Le fait est que le contexte rituel de la musique est une invention hors de l'art poétique et de leurs paires comme des poètes, leurs et des maîtres

ite l'art poétique » on sur la seule profession pour quoi Aristote aîné du *munthos* terme de son usage t un type d'énonciation aggrégable, et pas un un récit, comme la *munthos* et du *logos* e — Aristote fait du travail du poète qui es actions » (p. 42). analyse sur ce tra-discursive, l'enchaînement le vraisemblable aisant, il invente la tragédie vont des acteurs ne participant pas, s'effacent derrière lui-même compris service du déroulement, Aristote se par définition lié — par rituelle — en phée, réduit à n'être ne les autres, soumis e. Les spectateurs ne leurs du rituel, mais i doivent suivre in-éveloppement linéaire et compréhension du

munthos qui est censée susciter les affects de terreur et de pitié. En construisant une réception littéraire de la tragédie, Aristote plaiderait en faveur d'un public élitiste et éduqué, distinct du public réel, considéré comme vulgaire et « le plus mauvais juge qui soit d'une tragédie » (p. 57).

Si la démonstration de l'instauration idéologique d'un paradigme littéraire est convaincante, la visée politique qui lui a été assignée nous semble plus problématique. En effet, dans les *Politiques* d'Aristote, c'est bien la démocratie qui est finalement définie comme étant « le moins mauvais des régimes ». Qui plus est, le même traité présente les juges d'une tragédie envisagée comme performance comme le paradigme de toute assemblée politique. Dès lors, le livre de Florence Dupont appelle à un travail interne au champ philosophique d'évaluation du statut et de la cohérence des thèses de la *Poétique* par rapport aux autres traités aristotéliens.

En parallèle, l'analyse de Florence Dupont permet de réinterroger le rapport d'Aristote à Platon en ce qui concerne la tragédie. En effet, la plupart des interprètes s'accordent à considérer qu'Aristote l'aurait défendue, contre Platon qui l'avait exclue de sa cité idéale. Enfin, il est curieux de constater que la postérité théâtrale prolifique de la *Poétique* s'oppose à un relatif désintérêt chez les historiens de la philosophie. La *Poétique* est en effet souvent considérée comme un traité mineur, de peu de valeur philosophique, comparée aux traités de métaphysique, de logique ou d'éthique. Ainsi, un peu paradoxalement, l'ampleur de la critique que Florence Dupont adresse à la *Poétique* contribue à lui rendre toute sa dignité philosophique.

Utopies théoriques versus spectacles populaires

Dans la seconde partie du livre, Florence Dupont s'attaque au lieu commun qui voudrait qu'avec l'avènement de la modernité, le théâtre européen se serait libéré de l'emprise d'Aristote. Elle montre au contraire que c'est l'idéologie de la *Poétique* qui a été mobilisée lors des moments de rupture où le théâtre a été explicitement réformé. Elle repère ainsi « trois révolutions aristotéliennes ». La première, qui commence vers le milieu du XVIII^e siècle, installe l'illusion sur la scène en la séparant symboliquement de la salle. Cette révolution soumet en partie le définitivement les acteurs au texte : Goldoni, en supprimant l'improvisation et les masques, chasse symboliquement Arlequin de la scène en même temps qu'il invente la posture de l'« auteur de théâtre ». Quant aux spectateurs, ils ne sont plus que des « voyeurs » et n'interviennent pas dans la création du spectacle.

La deuxième révolution aristotélienne a lieu au XIX^e siècle. Elle est « marquée par l'irruption du metteur en scène qui remplace le régisseur, auparavant un simple technicien du spectacle » (p. 81). On pour-rait objecter que l'invention de la mise en scène semble revaloriser la dimension du spectacle. Selon Florence Dupont, il n'en est rien : le metteur en scène consacre au contraire la place centrale du texte, puis-que tout son travail consiste à en faire une « lecture », afin d'en déduire une interprétation visuelle. Enfin, la troisième révolution est celle de Brecht au XX^e siècle, bien qu'il se soit défini comme « anti-aristotéli-cien ». Pour Florence Dupont, l'opposition de Brecht à Aristote ne porte en réalité que sur la théorie de la *katharsis*, qu'il rejette à cause des connotations religieuses qu'il lui attribue et parce qu'il la comprend comme « identification » du spectateur, à laquelle il oppose la nécessité de sa « distanciation ».

te du sens de la Fable.

Brecht aurait en fait été plus aristotélicien qu'Aristote en instaurant « la dictature du *mythos* », qu'il appelle la Fable. Par sa théorie de la distanciation, Brecht transforme en effet le spectateur en lecteur-herméneute du sens de la Fable.

Dans cette partie, nous avons été frappées de constater que c'étaient des utopies philosophiques qui avaient orienté les modifications de la pratique théâtrale. Ainsi, Diderot et Voltaire militent pour vider la scène des spectateurs de marque qui y étaient traditionnellement assis, afin de permettre la configuration d'un espace purement fictionnel. De même, c'est en agissant en fonction de présupposés de type philosophique que Goldoni avait entrepris de rem-

placer la *commedia dell'arte* par sa nouvelle comédie. En effet, Florence Dupont montre que dans sa reconstitution mythique de l'histoire du théâtre, Goldoni considérait la *commedia* comme une survivance abâtardie de la comédie romaine. Il s'était donc donné pour mission de « mettre fin à cette dégénérescence historique en redonnant à l'Italie un théâtre national, réuni, digne de ses origines » (p. 93).

Il est par ailleurs important de souligner que, en miroir à cette histoire des vampires vainqueurs philosophes, Florence Dupont a reconstitué l'histoire des vaincus : les spectacles scéniques populaires, systématiquement dévalorisés comme le cabaret, le boulevard, l'opérette, etc. Elle montre avec finesse comment ils se sont constitués dès le XVII^e siècle, dans le contexte des foires commerciales, en marge des théâtres officiels, qui ne pouvaient exister que sur privilège royal. Et l'immense succès qui fut ensuite le leur, sur le fameux boulevard du Crime à Paris : « Tous les soirs, les gens du monde comme les gens du peuple vont baguenauder dans ce lieu de kermesse perpétuelle » (p. 132). Il nous a semblé qu'il faudrait élargir l'étude de ces formes parti-

comique.

Il faut ici préciser que, d'un point de vue méthodologique, Florence Dupont insiste sur le fait que son propos n'est pas de

D'Athènes à Versailles en passant par Rome

théâtre occidental.

culières de sociabilité, liées à un regroupement spatial des performances théâtrales et permettant un brassage de toutes les classes sociales. En effet, Florence Dupont tient là un cadre qui permettrait de construire un axe de comparaison avec les théâtres traditionnels extra-européens, sans que leur soient imposées les normes dramatiques du

Conclusion

On peut attribuer une triple finalité à la démarche de Florence Dupont : *primo*, revaloriser les formes de théâtre dites « traditionnelles », trop souvent encore incomprises, puis qu'analysées à partir de catégories qui leur sont étrangères. *Secundo*, créer un effet d'étrangeté au sein de la tradition occidentale elle-même, en décentrant la perspective : vu « depuis Rome », le *Bourgeois gentilhomme* a radicalement changé d'aspect. La démarche de Florence Dupont nous invite donc à une méta-réflexion critique au sujet des « évidences » constitutives de notre propre tradition théâtrale. *Tertio*, le but de l'étude est aussi d'inviter à un renouvellement des formes théâtrales contemporaines, trop souvent encore « réactives » : même le théâtre dit « post-dramatique » se définit encore et toujours par rapport à la catégorie aristotélicienne du drame, alors qu'il s'agit pour Florence Dupont de parvenir à inventer de nouveaux codes théâtraux, capables d'instituer dans la durée de nouvelles formes de traditions. ■

un livre

ARISTOTE OÙ LE VAMPIRE DU THÉÂTRE OCCIDENTAL, DE FLORENCE DUPONT

Sophie Klimis a publié *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*, Bruxelles, Ousia, 1997 et *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003.

substituer les catégories du jeu romain aux catégories aristotéliciennes (p. 192). Cela reviendrait en effet à rester dans la logique du paradigme unique, universel et anhistorique, susceptible de rendre compte de toutes les formes de théâtre. Son but est au contraire de revaloriser la diversité et la multiplicité des théâtres existants : c'est la singularité du contexte énonciatif, liée à une fonction spécifique (sociale, rituelle, politique) et historiquement située, qui doit être mise en évidence, en recourant à des catégories « indigènes » et non pas importées d'un paradigme extérieur.

À cet égard, l'analyse du *Bourgeois gentilhomme* de Molière nous a semblé particulièrement convaincante. De cette pièce archi-connue, nous découvrirons qu'elle n'est pas une comédie incluant des intermèdes dansés, mais « un ballet où sont insérés des intermèdes dialogués issus du genre de la comédie » (p. 244). Obéissant à une commande de Louis XIV qui voulait une « turquerie », Molière et Lully construisirent un spectacle dont le cœur était un ballet turc. La pièce de Molière n'obéit donc pas à une raison narrative — ce qui explique que son texte, joué sans les ballets, puisse sembler discontinu, voire incohérent —, mais à une logique musicale. Enfin, Florence Dupont nous livre une analyse des trois *Electre* d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, entièrement fondée sur le rôle central de la musique. Inversant la perspective traditionnelle, Florence Dupont montre que ce n'est pas l'intrigue dialoguée qui organise ces tragédies, mais les déplacements chantés et dansés du cœur.