



Dictionnaire des théâtres du monde

Aristote

Stagire, 384 - Chalcis, 322 av. J.-C.

Philosophe grec qui a construit un système rationnel complet, incluant une réflexion sur le théâtre dont le prestige et l'influence ont été considérables, surtout du XVI^e au XVIII^e siècle. Fils d'un médecin célèbre, il est élève de [Platon](#) très tôt et pendant plusieurs années. Après divers voyages, qui le voient en bons termes avec des gouvernements autoritaires, il devient en 342 précepteur d'Alexandre de Macédoine, qu'il refuse de suivre en 335 lors de son départ à la conquête de l'Orient. Il se consacre alors à la création et au développement d'une école de philosophie à Athènes, le Lycée, dont les membres sont dits péripatéticiens. À la mort d'Alexandre en 323, il se retire dans l'île d'Eubée, où il meurt.

L'œuvre

Son œuvre, peut-être due en partie au travail collectif d'une équipe qu'il anime, est immense. Elle comprend d'abord une logique, articulée sur le principe d'identité et sur le syllogisme : intitulée *Organon*, c'est-à-dire instrument universel, elle est le fondement de notre pensée rationnelle. S'y ajoutent des études fort poussées de sciences physiques et naturelles, une métaphysique, des traités de morale et de politique, et des applications aux sciences humaines, à savoir : une dialectique, ou art du raisonnement concret, une rhétorique ou art de persuader, une poétique ou art de plaire par les moyens de la littérature. Le bref traité de *la Poétique*, consacré surtout à l'épopée et à la [tragédie](#), n'apparaît donc qu'à l'issue d'un parcours encyclopédique.

La transmission de cette œuvre, ou d'une partie de celle-ci, a été assurée dans des conditions particulièrement mauvaises. Des dialogues littéraires, des documents érudits ont été perdus. Ce qui subsiste n'est le plus souvent que des notes de cours, griffonnées par le maître ou transcrites par des élèves peu attentifs ou peu scrupuleux, de sorte que l'ensemble, sans élaboration esthétique et certainement pas destiné à être publié sous cette forme, reste mystérieux. C'est pourquoi *la Poétique*, connue en Occident à la fin du X^e siècle seulement, a suscité des montagnes de commentaires. Le plan, peu visible, est sans rigueur. Plutôt que de le suivre, il vaut mieux en dégager et en exposer systématiquement les idées-forces qui, elles, sont claires, fécondes et constituent vraiment la doctrine aristotélicienne en matière de théâtre.

Une partie importante de ces idées s'organise en couples. Ce deux à deux remplit des fonctions très variées qu'une analyse dialectique peut mettre en lumière. Tantôt il y a extériorité absolue, tantôt l'un des deux termes attire l'autre, tantôt s'esquisse le passage du modèle double au modèle triple qui est, dans d'autres domaines aussi, l'un des moteurs de la pensée d'Aristote. Dans l'ordre littéraire sont comparées la tragédie et l'épopée. Après une analyse minutieuse, *la Poétique* conclut à la supériorité de la tragédie, position hardie pour une époque où le prestige d'Homère reste inégalé. Sont aussi pesés les rapports respectifs de la poésie (notamment sous les espèces de la tragédie) et de l'histoire. La première est déclarée plus philosophique que la seconde, car elle a un domaine plus vaste, disant ce qui peut arriver plutôt que ce qui est réellement arrivé. De la simple reproduction de la réalité, désignée comme imitation ([mimésis](#)), on passe à la crise émotive et parfois tragique que dénote une purgation particulière ([catharsis](#)), montrant, et c'est l'essentiel du phénomène théâtral, que l'image n'est pas seulement le double de ce dont elle est l'image, mais que, par cette présence virtuelle, elle exerce une action violente sur le cœur humain. Les équilibres de la tragédie sont tous orientés de façon à favoriser la violence de cette action, tout en la soumettant à des exigences esthétiques.

Crainte et pitié

Les principaux sentiments qu'elle suscite sont la crainte et la pitié. Elles sont définies, non dans la *Poétique*, mais dans la *Rhétorique*. On y lit que la crainte est « une peine ou un trouble consécutifs à l'imagination d'un mal à venir » et que la pitié est « une peine consécutive au spectacle d'un mal destructif ou pénible, frappant qui ne le méritait pas, et que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même ». Le même passage analyse aussi la colère, l'indignation, l'envie, qui auraient pu être intégrées dans un traitement dramatique. Mais dans le contexte d'une rhétorique, c'est-à-dire de l'adaptation du discours aux hommes de la cité, les descriptions visent des personnes impliquées dans un danger réel et non des spectateurs d'une œuvre de fiction. C'est pourquoi on a pu remplacer la crainte par la terreur, qui convient à un vrai péril, mais ne semble pas pouvoir concerner un simple spectateur. Appliquées à ce dernier, crainte et pitié changent subtilement de sens, et leur parallélisme, maintenu jusqu'ici, entre en divergence. Le spectateur éprouve de la pitié pour le personnage, peut-être aussi de la crainte, en comprenant les dangers qui le menacent. Mais le théâtre grec ne repose guère sur la surprise, et les catastrophes prévisibles sont en général condamnées à avoir lieu à la fin de la tragédie. C'est donc que, le plus souvent, le spectateur éprouve de la crainte pour lui-même, en se disant que les malheurs du personnage pourraient être les siens. Ce retour sur soi est induit par les équilibres de la tragédie, que détaille la définition de la *Poétique* : action complète, d'une juste grandeur, revêtue d'ornements poétiques, fondée sur le jeu, et aboutissant à la résolution cathartique de l'émotion.

Péripétie et reconnaissance

Un autre couple, plus proche de la dramaturgie, intervient dans la pensée d'Aristote. C'est celui qui assemble, en une liaison non nécessaire, mais fréquente, [péripétie](#) et reconnaissance. La péripétie est une complète inversion de l'[action](#). À la différence des auteurs français du XVIIe siècle, Aristote ne la croit possible qu'une seule fois dans une tragédie, dont elle constitue le dénouement. La reconnaissance découvre la véritable identité d'un personnage, succédant aux idées erronées qui prévalaient auparavant. Péripétie et reconnaissance peuvent intervenir ensemble ou séparément. Elles constituent des parties, et même des moteurs, de la fable. Quand l'un ou l'autre de ces ressorts, ou les deux, est présent dans une fable, celle-ci est dite complexe. Dans le cas contraire, la fable sera simple. Le principal personnage actif, ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais, commet l'erreur (*hamartia*) dont découlera l'événement tragique.

Vraisemblance et nécessité

Le couple de notions le plus important et par suite le plus souvent allégué est celui que constituent la [vraisemblance](#) et la nécessité. Il porte sur la conception même de la [fable](#), bien qu'il puisse aussi, s'appliquant par exemple à la reconnaissance, intéresser également la mise en œuvre. La vraisemblance, conformément à son étymologie, est une notion subjective et historique ; elle est ce qui semble vrai à un public donné. Sa variabilité lui permet d'être médiatrice entre la nécessité, notion logique et qui s'impose avec évidence, et son contraire, qui serait l'absurde ou l'informe. Bien que chacun des deux principes, toujours conjoints, de vraisemblance et de nécessité, puisse se suffire à lui-même et doit légitimer tout moment du développement tragique, il y a entre eux un rapport de complémentarité, en ce que le vraisemblable a un rôle vicariant à l'égard du nécessaire. Leurs fonctions sont également différentes. La vraisemblance est un principe d'invention. Elle modèle l'action pour que celle-ci apparaisse aussi proche que possible du nécessaire. C'est par elle que la poésie est plus philosophique que l'histoire. La nécessité est un principe de structure. Elle introduit la rationalité dans l'arbitraire et l'ordre logique dans le monde, même dans le monde inventé, créé par la vraisemblance. Il y a à la fois dans la *Poétique* des éléments descriptifs (Aristote est le plus ancien historien du théâtre) et des éléments normatifs. Mais le rôle de ces derniers a été très exagéré par les interprètes italiens et français des XVIe et XVIIe siècles. Aristote se borne souvent à constater, mais il implique, sans le dire, que la pratique grecque est la meilleure et qu'elle a force de loi ; il y a là une bonne conscience culturelle que l'Orient d'Alexandre n'a en rien entamée. Le dernier couple, bien que peu exprimable dans le vocabulaire du temps d'Aristote, est celui du moralisme et de l'esthétisme. Dans toutes ces duplicités, dont aucune n'est réductible à la simple contradiction, les relations terme à terme sont d'une grande variabilité ; mais il y a aussi une interaction de l'ensemble. Comme les catégories de la métaphysique, celles du théâtre sont combinables entre elles de multiples façons. Dans ce concert bien tempéré, la mention du pathétique, peut-être due à une question d'un élève, apparaît comme une dissonance. Elle est l'apparition d'un troisième terme dans un monde du deux à deux.

Structure de la tragédie

La tragédie doit non seulement obéir à la structure dialectique des couples de notions qui la concernent, mais aussi se construire selon sa propre structure. Elle comprend, dit *la Poétique*, six parties : la fable, la psychologie, le texte, les rôles, la mise en scène et le chant. De ces six parties, l'essentiel, dans un théâtre qui s'est fondé de plus en plus sur l'action, est la fable. Elle a deux justifications, la vraisemblance et la nécessité, et deux moteurs, la péripétie et la reconnaissance. Elle a son organisation interne, d'ordre esthétique : il lui faut une durée limitée, un développement entier avec un commencement, un milieu et une fin, ainsi qu'une harmonie semblable à celle d'un bel animal, ni trop grand ni trop petit, mais aussi grand que possible.

Ce qu'Aristote ne dit pas

Dans un ouvrage si rapide et si mutilé, Aristote n'a pas tout dit. Il avait peut-être proposé une étude sur le **comique** : elle manque. Il n'a pas abordé le problème du **tragique** en tant que tel. Il n'y fait qu'une allusion par l'épisode mystérieux de la statue de Mitys : la statue de ce Mitys tue le meurtrier de Mitys ; ce n'est ni vraisemblable ni nécessaire, mais quelque transcendance cachée dans ce qui ne peut être un hasard invite à la recherche. Contrairement à ce qu'on a souvent dit, Aristote ne proclame pas les trois **unités**. Il est muet sur celle de lieu, qu'au demeurant plusieurs tragédies grecques ne respectent pas. Sur la limitation du temps, elle aussi ignorée par plusieurs auteurs, il est restrictif et pragmatique ; sans donner aucune règle, il écrit que la tragédie s'efforce le plus souvent de tenir en une seule révolution du soleil, ou de ne la dépasser que peu. Il ne fait pas davantage la théorie de l'unité d'action. Simplement, l'action est pour lui une préoccupation essentielle, elle emplit près de la moitié des pages de *la Poétique* et son exigence de construction cohérente est visible à tous les niveaux : primauté de la fable, théorie de l'entier, modulée par celle du bel animal, règne de la nécessité ou du moins de la vraisemblance. Dernière lacune importante : la mise en scène, pourtant mentionnée comme une des six parties de la tragédie, n'inspire à Aristote ni intérêt ni estime. En fait, c'est en partie un faux procès que l'on fait à Aristote. Quand il définit les composantes de la tragédie, il y en a deux (sur six) qui constituent les moyens de la représentation : l'expression et le chant. Il faut voir là une mention – difficile à interpréter il est vrai – du langage « saisi concrètement aux différents niveaux de son utilisation poétique » (R. Dupont-Roc) et donc de sa matière vocale, de son signifiant, pour reprendre les catégories de Jakobson. Sans doute Aristote méprise-t-il le spectacle, « affaire d'acteurs et de fabricant d'accessoires » (id.), mais il n'est que partiellement responsable de la dérive qui s'est ensuivi du théâtre vers, et exclusivement vers, le texte écrit. Ses successeurs et commentateurs, à commencer par Cicéron et **Horace** y ont beaucoup contribué et il faudra quelque vingt-trois siècles pour que la perspective change.

Si l'on se demande quels sont les types de théâtre dont Aristote a fait la théorie, les réponses sont nombreuses. On alléguera un théâtre psychologique, moral, littéraire, construit et pourtant pathétique, et surtout un théâtre d'action. C'est par là que la réflexion théâtrale s'inscrit dans l'ensemble de la philosophie aristotélicienne : en mettant la tendance de la puissance vers l'acte à l'un des principaux nœuds de catégories de sa métaphysique dynamique, l'auteur de *la Poétique* avait depuis longtemps privilégié l'action : si tout homme est tendu vers l'agir, l'homme théâtral doit l'être aussi. C'est pourquoi Aristote, admirateur des « anciens » comme ses contemporains (pour lui **Euripide** est déjà un ancien), a d'abord centré sa théorie du théâtre sur une réflexion d'essence rationaliste appuyée sur **Sophocle**, et peut-être à un moindre degré sur **Eschyle**. Cette lecture n'était pas la seule possible et n'était peut-être pas celle de ses contemporains, mais elle permet d'affirmer, dans l'ordre esthétique, sa conviction philosophique. Elle s'est révélée inassimilable pour la basse Antiquité et pour le Moyen Âge, qui ne sont pas rationalistes, et au contraire d'une prodigieuse fécondité à partir de la Renaissance. Homme du IV^e siècle av. J.-C., voyant ses contemporains préférer Euripide aux autres tragiques, et de plus macédonien, c'est-à-dire élevé dans une terre qui verra se développer l'alexandrinisme baroque, Aristote a senti le besoin de faire la part du feu. Il a admis le **pathétique** comme troisième partie de la fable. Ce sentiment est induit par la péripétie et la **reconnaissance**, elles-mêmes animées par la crainte et la pitié et provoquant un certain élément de surprise. Ce privilège du pathétique, lui-même surprenant, est parfois simplement juxtaposé à une conception rationaliste, la dénaturant dans une certaine mesure, et rendant son message plus divers. Mais cette juxtaposition même est source de richesse, toutes les formes de théâtre peuvent s'y reconnaître, et nul, pas même **Brecht**, n'osera mépriser Aristote.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La poétique, Aristote ; le texte grec, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot..., Paris : Éditions du Seuil, 1980
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34652993s>

Rédacteur(s)

J. SCHERER

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Antiquité - 16ème siècle

Zone(s) géographique(s) : Grèce

Période(s) : Antiquité grecque

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-aristote>