



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Laboratoire de recherche « Littérature française XIX^e –XXI^e siècles »

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Littérature française

Présentée et soutenue par :

María J. ORTEGA MÁÑEZ

le 7 décembre 2013

Mimèsis en jeu

Une analyse de la relation entre théâtre et philosophie

Sous la direction de :

M. Denis GUÉNOUN

Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV)

JURY :

M. Marco BASCHERA

Professeur, Université de Zürich

M. Denis GUÉNOUN

Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV)

M. Pierre JUDET DE LA COMBE

Professeur, EHESS/CNRS

M. Francis WOLFF

Professeur, ENS Ulm

POSITION DE THÈSE

La relation entre théâtre et philosophie, qui constitue l'objet de cette étude, présente une perspective historique dont la physionomie est double. Elle s'est manifestée tout autant par l'affrontement ouvert entre auteurs de théâtre et philosophes, que par des associations harmonieuses, donnant lieu à des convergences de l'un vers l'autre. Afin d'interroger l'articulation intime de ce rapport, et considérant que ses contours sont plus visibles lorsqu'ils dessinent une opposition que quand ils sont intégrés dans un tout synthétique, on opte ici pour la ligne du conflit. Quant à la période historique, c'est à son premier jalon que s'en tient notre recherche. Il s'agit ainsi de questionner la querelle qui, au V^e siècle av. J.-C. en Grèce oppose le théâtre et la philosophie, en décelant d'abord ses agents, en analysant ensuite leurs assauts, pour déterminer enfin ses enjeux.

Clôturent son examen de la *mimèsis* poétique dans la *République*, Socrate affirme que « la querelle est ancienne entre la poésie et la création poétique » (X, 607b). L'ancienneté d'une telle querelle, ainsi que son existence même sont ainsi postulées d'un même coup. Partant de cette formule, nous engageons dans un premier temps une enquête visant à reconstruire ses assises fondatrices. Les indices repérés ne permettent pas de confirmer ni de réfuter pleinement le postulat de Platon, mais la quête de l'ancien fournit l'évidence du nouveau : remplaçant les noms propres de poètes et de philosophes apparaissent deux substantifs : *poésie* et *philosophie*. Une recherche sur les conditions d'émergence et d'épanouissement de ces deux types de discours dans le contexte grec ancien fait apparaître certaines convergences. La philosophie et la poésie semblent en réalité trouver leur origine dans un mouvement de mise en question des principes et des valeurs anciennes, représenté par l'idée d'un changement de *regard* vers le mythe qui imprègne leurs dénominations respectives. En effet, si *theatron*, signifie « lieu d'où l'on voit », à partir de Platon le vocabulaire qui désigne les formes intelligibles, objets de la philosophie, se rapportent à la vue – ainsi *eidos* et *idée* dérivent de la racine *weid-* qui exprime l'idée de voir –. C'est donc *pour voir* que la philosophie et le théâtre naissent et se consolident dans un espace temporel commun. Nous concluons cette première recherche en remettant en cause la prétendue ancienneté de la querelle clamée par Socrate dans la *République*, car celle-ci ne serait peut-être pleinement accomplie qu'au moment même où ces propos sont prononcés.

Le seul précédent repérable dans ce différend est constitué par les *Nuées* d'Aristophane. C'est pourquoi nous présentons une analyse de cette comédie guidée par la question suivante : en quoi constitue-t-elle une attaque à la philosophie ? Cherchant à comprendre les discours des personnages – leurs circonstances et leur buts – à la lumière de leurs actions – l'intrigue, la manière dont le projet est mis en œuvre –, on parvient à soulever deux enjeux majeurs qui, visant à caractériser la spécificité du geste d'Aristophane au sein de cette querelle, nous permettent en même temps de la situer sur un plan conceptuel apte à l'analyse et extensible au camp contraire.

D'abord, on décèle que l'institution du personnage comique du philosophe, en l'occurrence Socrate, est un *enjeu politique*. Un aperçu historique des comédies portant sur ce sujet et des décrets promulgués à distance de peu de temps afin de régulariser la situation politique déclenchée par celles-ci permet de mesurer l'ampleur d'un phénomène social aux lourdes conséquences. Le caractère politique de cette création est ensuite sondé d'un point de vue dramaturgique dans le cas concret du personnage de Socrate. Alors que Socrate passe – dans les représentations de Platon et Xénophon tout du moins – pour avoir établi le lien indissoluble entre le philosophe et sa cité, fondant ainsi la philosophie politique, Aristophane se sert de traits caractéristiques des philosophes de la nature et des sophistes pour présenter sur scène un penseur essentiellement apolitique. Personnage devenu type, représentant philosophique du nouveau modèle d'homme dont l'apogée a été rendue possible par le système démocratique athénien, Socrate est le père d'une lignée que la tradition théâtrale ultérieure ne cessera de nourrir.

À titre d'*enjeu philosophique*, on interprète ensuite l'invention aristophanienne du chœur des *Nuées*, qui nous paraissent instituer la *mimèsis* en tant que fondement de la création poétique. Par leur capacité à prendre toute figure dans le but de se moquer des excès de la société, en révélant et voilant en même temps la nature des choses, les Nuées que Socrate vénère et dont Aristophane – en tant que coryphée – fait partie sont les déesses de l'imitation poético-philosophique. Matérialisation théâtrale du monde des idées et des concepts, les *Nuées*, et tout particulièrement son chœur éponyme, nous semblent donc poser la question philosophique sur les principes de la création poétique en termes d'*imitation*. Cette interprétation fait prendre à notre recherche son tournant définitif : c'est en mettant en jeu la notion de *mimèsis* que nous soutenons que la querelle entre philosophie et théâtre se joue. D'où l'ambivalence de notre titre : *mimèsis* en jeu, *mimèsis* comme (en)jeu.

Forte de ces esquisses conceptuelles, on pourra dans une deuxième partie suivre le fil rouge de notre enquête à travers l'élaboration platonicienne du concept de *mimèsis*. Avant cela il nous faut cependant épuiser les signes visibles – ou plutôt lisibles – de l'hostilité entre théâtre et philosophie, cette fois nous plaçant sur le terrain de la seconde. À tel effet, on analyse les deux endroits de l'œuvre de Platon où Aristophane apparaît, selon l'hypothèse d'une éventuelle réponse personnalisée. Le premier moment de cette présence est l'*Apologie de Socrate*, où le poète comique est cité parmi les responsables de la mauvaise réputation de Socrate, laquelle lui coûta finalement la vie. Or une lecture attentive de l'argumentation déployée dans ce texte révèle ce fait comme le symptôme d'un problème de plus grande envergure, préfiguré dans les *Nuées*, concernant le difficile rapport du philosophe avec la cité – telle qu'elle était constituée.

Aristophane est également représenté par Platon en tant que personnage : il est à ce titre l'un des convives dans le *Banquet*. On examinera donc les moyens dramaturgiques de cette mise en scène. La querelle entre philosophie et théâtre est figurée dans ce dialogue sous la forme d'un concours dramatique en lice pour la sagesse. On peut alors penser qu'à travers le dispositif dramatique et les discours des personnages – notamment du poète tragique, du poète comique, vaincus par le philosophe –, Platon règle ses comptes avec le poète. Cependant plusieurs éléments témoignent au contraire d'une valorisation par Platon de l'art comique symbolisé ici par la figure d'Aristophane, malgré son dépassement philosophique. Parmi eux, la scène finale paraît pointer vers une problématique plus large, en même temps qu'est suggérée l'idée d'un art commun englobant tragédie et comédie en termes de technique de composition.

Notre deuxième partie est consacrée à l'étude de la réflexion platonicienne sur la *mimèsis*, comprise comme réponse définitive du philosophe au défi posé par le théâtre. Dans un premier temps nous traçons le développement sémantique du mot en focalisant notre attention sur les articulations qui au sein de son histoire mettent en évidence les passages entre philosophie et théâtre. On remarque, pour commencer, que le terme *mimèsis* est le dernier jalon d'une chaîne sémantique qui part des mimes siciliens et dont la prégnance théâtrale s'étale progressivement, pour désigner plus généralement toute « représentation » artistique. Durant le V^e siècle, trois significations des mots appartenant au *mimeisthai*-groupe, dont la prédominante est celle de « jeu » de l'acteur, étaient en cours d'utilisation. C'est sur ces volets de sens que la complexe idée platonicienne de *mimèsis* s'est forgée. Un parcours à travers l'œuvre de Platon

cherchant à distinguer la place de ce concept et les étapes de son élaboration révèle sa portée philosophique. Indispensable pour comprendre la critique platonicienne de la poésie – pierre de touche, donc, de sa contribution dans notre querelle –, la *mimèsis* se dessine aussi, sur un plan ontologique, comme charnière entre les deux régimes de réalité constitués par le monde sensible et le monde intelligible : elle les articule et marque en même temps leur écart. Parmi tous les dialogues contenant des développements sur la *mimèsis*, on limite notre champ d'analyse à la *République*, où le concept est pris en charge en lui-même et fait l'objet de deux tentatives de définition. La *République* est en outre le dialogue où le problème du rôle du philosophe dans la cité – soulevé par *Les Nuées* d'Aristophane et rendu vital par la mort de Socrate – est réglé et où, de surcroît, se trouve la formulation de l'ancien différend que nous avons pris comme point de départ, raisons qui exigent toutes une considération du problème de la *mimèsis* dans cette perspective précise.

Nous procédons en deux temps, division fournie par la structure même de la pensée de Platon à ce sujet. En premier lieu, nous focalisons notre attention sur le livre III (392c-398b). L'ancrage de la réflexion est la « manière de dire » (*lexis*), facteur déterminant dans la réception des récits qui constituent la première étape de l'éducation des gardiens de la cité juste. À travers la distinction théorisée des modes d'expression, Socrate parvient à une définition de la *mimèsis* en tant que « prise de rôle discursive ». Le théâtre devient de telle sorte le terrain privilégié, mais pas exclusif, de l'exercice de la *mimèsis* ainsi entendue. Les implications théoriques de ce traitement conduisent à l'établissement de certaines bases capitales pour la pensée du théâtre. Nous tentons ici de mettre en lumière le schème de l'opération platonicienne consistant dans le détachement de la *mimèsis* du domaine théâtral où elle est née – elle est dans cette section un aspect singulier qu'on voit au théâtre mais aussi ailleurs – pour poser en retour son fondement théorique : le théâtre peut être (ou est en partie) art (*techné*), savoir composer (*episteme poiein*), mais avant tout il est *mimèsis*. Les effets de l'exposition et l'exercice assidu de la *mimèsis* sur la formation du caractère ne sont pas non plus sans conséquences sur l'évolution ultérieure des idées du théâtre. À l'artiste mimétique ou homme double (celui qui, à force d'*imiter tout*, n'est rien en lui-même et n'a donc pas de place dans la cité parfaite de la *République*), répond l'idéal de versatilité mimétique vers lequel tendra le jeu de l'acteur dans les siècles à venir. On souligne enfin l'importance de l'idée de *modèle* au cœur de la stratégie argumentative de Platon

consistant à anéantir l'effet multiplicateur de la *mimèsis* et à ne garder que son potentiel éducatif bénéfique, dans la mesure où, en ce sens, l'un nous paraît indissociable l'autre.

On aborde ensuite la « reconsidération » de la *mimèsis* au livre X (595a-608b), caractérisée par la recherche d'une définition « dans son entier » d'une perspective foncièrement ontologique. L'élargissement du champ de juridiction de la *mimèsis* à la peinture et le retour ensuite à l'examen de la poésie mène à penser que ce détour est destiné à établir certaines bases ontologiques, plus aisément déductibles à partir de l'art pictural, pour les appliquer à la poésie : nous pensons principalement au statut d'image attribué à ces productions artistiques. Suite au commentaire de ce texte, nous présentons une reconsidération de notre propre lecture, dans laquelle sont mis en avant certains aspects qui, soit en raison du caractère ironique de l'argument – le lit, le miroir –, soit par la nouveauté de l'articulation qu'ils découvrent – les images parlées – demandent à être nuancées. On propose finalement une hypothèse spéculative quant à l'une des conséquences possibles de la réflexion platonicienne sur la *mimèsis* concernant le théâtre et ses figures. Il s'agit en l'occurrence d'entendre le *personnage* comme *modèle* auquel se rapporte le jeu de l'acteur qui, par-là, le *représente*. À l'appui de cette hypothèse, une série de transferts théoriques esquissant le devenir esthétique de l'Idée platonicienne est dessinée.

Dans une quatrième section de cette partie, et en forme de synthèse, on reprend les points essentiels de notre lecture, les exposant dans un ordre tel qu'émerge un certain sens de ce que l'on caractérise comme le geste de Platon au sein de cette querelle.

Cette caractérisation est complétée par un dernier chapitre montrant que cette synthèse entre philosophie et théâtre décelée chez Platon comme *fonction opérée par la mimèsis sur le plan conceptuel* est, de façon symétrique, *réalisée littérairement par la forme de l'écriture dialogique*. On suit ainsi ce fil rouge jusqu'au bout de notre enquête, en tentant de discerner les points où la réponse de Platon aux défis posés par le théâtre devient sensible dans son style même.

Né en tant que forme littéraire dans le contexte historique où s'inscrit l'objet de ce travail, le dialogue se développe selon deux directions : le théâtre et la philosophie, que nous étudions en parallèle. Si la dimension dialogique est inhérente au théâtre avant même que le dialogue devienne la forme spécifique de l'écriture théâtrale, dans l'avènement même de l'acteur – désigné originellement *hypokrités*, « celui qui donne la réplique » –, du côté de la philosophie c'est autour de Socrate que le dialogue prend

forme en tant que genre philosophique autonome, en atteignant chez Platon le degré de perfection qu'on connaît.

Partant de leur apparence la plus visible et évidente – celle qui les départage entre « semblables à des pièces de théâtre » ou « similaires aux romans » – on procède à une considération des dialogues de Platon à l'aune de la distinction théorisée dans la *République* entre les modes d'énonciation, en proposant une classification des dialogues selon leurs qualités mimétiques, diégétiques simples ou mixtes. Ce retournement de l'œuvre contre elle-même est riche d'implications, et de quelques surprises. On arrive, au terme de notre analyse, à préciser en quoi les Dialogues sont théâtraux – dans le sens où leur caractère mimétique peut recouper une certaine détermination des notions de *scène* et de *drame* – et en quoi, simultanément, ils transcendent le théâtre – en y instaurant en leur noyau une ouverture vers l'épique, à travers les différentes techniques élucidées. Ce mélange d'éléments épiques au milieu d'une structure foncièrement dramatique est pour Peter Szondi le signe manifeste de ce qu'il désigne comme la *crise du drame*. Nous explorons pour terminer l'hypothèse selon laquelle ce caractère hybride de l'écriture platonicienne traduit une *mise en crise* vis-à-vis soit de l'enseignement de Platon, soit de sa critique de l'écriture, dans laquelle le caractère médiateur du dialogue et son indéniable rapport avec l'idée de *représentation* jouent un rôle prééminent.

En conclusion, on parvient à montrer, à partir des éléments analysés, qu'au cœur de l'opposition entre philosophie et théâtre s'ancre une liaison profonde, dont la nature contradictoire n'aura cessé de se manifester par la suite tantôt par le problème philosophique et le paradigme théâtral de la *représentation*, tantôt à travers le *dialogue* comme forme d'écriture commune. On propose enfin d'autres éventuelles analyses à l'horizon de cette recherche, en prolongeant les lignes tracées par les axes qui la conforment. Les querelles entre philosophie et théâtre avérées à l'époque des Lumières et dans une proche contemporanéité semblent particulièrement demander une compréhension de ce type. Ce serait peut-être l'occasion de vérifier si les variables proposées dans cette étude peuvent aspirer à constituer un modèle théorique d'analyse.