

L'opsis dans la Poétique d'Aristote

ÈVE-MARIE ROLLINAT-LEVASSEUR

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 -DILTEC EA 2288

Cet article a été écrit en 2005 à la suite d'un séminaire dans le cadre du CLAM, centre de recherche alors dirigé par François Lecerclé à l'Université de Paris VII.

Annie Lebeau et Estelle Rauzy ont eu l'infinie gentillesse et patience de le relire et de m'aider à rendre mes traductions à la fois fidèles et lisibles -je les en remercie vivement et tiens à rendre tout particulièrement hommage à Annie Lebeau, disparue en 2016 : maître de conférences à Paris IV, elle a formé des générations d'hellénistes en France et nous a donné le goût de la littérature grecque, tout particulièrement du théâtre grec.

*Je tiens enfin à remercier Emmanuelle Hénin grâce à qui une version à peine abrégée de cet article a pu être publiée, avec le sien « L'opsis chez les commentateurs d'Aristote » et celui de Véronique Lochert « Le spectacle dans le texte : débats théoriques et solutions pratiques du XVI au XVII siècle », dans le dossier sur l'Opsis du numéro 54 de **Literaturwissenschaftliches Jahrbuch** (2013, pp. 31-51).*

La *Poétique* traite avant tout de l'art de composer la tragédie. La question de la représentation est peu évoquée dans le texte que nous connaissons et elle l'est de façon paradoxale. Aristote indique, en effet, à plusieurs reprises que la représentation théâtrale exerce une séduction certaine sur les âmes des spectateurs. Mais il affirme aussi que la tragédie ne se réduit pas à sa performance : elle est avant tout un texte. La lecture suffit même à en révéler les qualités car la tragédie est le domaine du poète. C'est précisément à l'art du poète et non à celui de l'acteur ni à celui du décorateur que se consacre Aristote. Il exclut ainsi la mise en scène de son champ d'étude, même s'il lui arrive de faire référence à des situations spectaculaires quand il décrit la façon dont le dramaturge doit composer une tragédie. Dans la *Poétique*, l'*opsis* (« ce qui est visible ») désigne la dimension spectaculaire du théâtre, mais ce n'est pas une notion étudiée pour elle-même. C'est surtout une expression que les théoriciens ultérieurs, notamment ceux de la Renaissance ou de l'Âge classique, ont repérée dans la *Poétique* et qu'ils ont commentée : ils ont reconnu là un élément propre à définir ce qu'est l'art dramatique.

L'intérêt des philologues contemporains pour l'*opsis* est relativement récent. Les pièces antiques ont longtemps été lues comme des textes littéraires. Mais parallèlement au développement des études théâtrales, des travaux ont montré qu'il convenait d'analyser le

théâtre grec en prenant en considération le fait que ces pièces avaient, elles aussi, été conçues pour la scène¹. La lecture de la *Poétique* s'en est trouvée affectée : l'attention nouvellement portée aux problèmes de mise en scène du théâtre grec a ainsi conduit à redécouvrir le concept d'*opsis*. Plusieurs traducteurs et commentateurs ont cherché, à partir des années 1980, à étudier la place qu'Aristote accorde au spectacle dans l'art dramatique : Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot lui ont consacré plusieurs notes dans leur édition² ; Stephen Halliwell a consacré un appendice de son étude sur la *Poétique* à l'*opsis*³ ; Benedetto Marzullo, Françoise Frazier ou Alain Billault, notamment, ont étudié la façon dont Aristote aborde la question du spectacle théâtral pour saisir la portée de ses propos et interpréter sa relative discrétion sur le sujet⁴. Pour tous les commentateurs, cependant, la difficulté reste que le sens qu'Aristote donne au mot *opsis* varie au cours du traité, invitant à rapprocher et à confronter ses occurrences. De ce fait, une étude de l'*opsis* dans la *Poétique* doit être envisagée, plus que pour celle d'autres concepts, comme un travail d'hypothèses et de reconstruction de la pensée d'Aristote, c'est-à-dire comme une reconfiguration herméneutique du sens.

L'histoire du texte de la *Poétique* peut partiellement éclairer la raison pour laquelle les passages qui concernent la représentation théâtrale sont assez brefs et peu nombreux : il s'agit d'un texte fragmentaire, ce qui ne permet pas d'évaluer précisément l'importance qu'Aristote accordait à l'*opsis* dans l'ensemble de sa réflexion sur le théâtre. L'état actuel du texte est le fruit de son histoire⁵ : en effet, ce traité fait probablement partie des œuvres d'Aristote dites ésotériques ou acroamatiques parce qu'elles étaient destinées à ses seuls élèves et n'avaient pas à être diffusées hors du Lycée. La *Poétique* a ainsi l'apparence d'un ensemble des notes : des fiches qu'Aristote aurait élaborées tout au long de son enseignement ou bien de notes de cours prises par ses élèves. Plusieurs philologues contemporains repèrent dans le traité des

¹ Voir O. Taplin, *Greek Tragedy in action*, Berkeley et Los Angeles, 1978.

² Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, collection « Poétique » 1980.

³ S. Halliwell, *Aristotle's poetics*, « Appendix 3 : Drama in the Theater : Aristotle on 'spectacle' (*opsis*) », Duckworth, 1986.

⁴ B. Marzullo, « Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles, in: *Philologus. Zeitschrift für klassische Philologie*, 124-2, 1980 ; 189-200 » ; A. Di Marco, « *Opsis* nella Poetica di Aristotele e nel *Tractatus Coisilinianus* », in *Scena e spettacolo nell'antichità*, hg. L. De Finis, « Teatro, studi e testi » 7, Olschki, 1989 ; F. Frazier, « Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote », in *Les Cahiers du GITA, 11 La Tradition créatrice du théâtre antique*, 1998, 123-144 ; A. Kanaris de Juan, « Reflexiones sobre la *opsis* aristolésica », *Das Tragische*, C. Morenilla, B. Zimmermann (dir.), J.-B. Metzner Verlag, 2000, 109-121 ; A. Billault, « Le spectacle tragique dans la Poétique d'Aristote », in *Lectures antiques de la tragédie grecque*, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident tomain de l'Université Lyon 3, Lyon 2001, 43-59.

⁵ Voir D. de Montmollin (Hg.), *La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, H. Messeiller, Neuchâtel 1951, S. Halliwell, *Aristotle's poetics*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1989 ; M. Magnien, introduction, in Aristote, *La Poétique*, Le Livre de Poche, Paris 1990 19-27.

éléments qui ont pu être composés à des époques différentes. Cette hypothèse, qui est aussi émise pour d'autres traités du philosophe, permet d'expliquer la présence d'idées qui nous paraissent contradictoires : l'œuvre garderait trace de plusieurs étapes de la réflexion d'Aristote et contiendrait des rectifications apportées au fur et à mesure à des problématiques envisagées peut-être dès l'époque où il fréquentait l'Académie de Platon⁶.

Le passage des siècles – c'est souvent le sort des œuvres de l'Antiquité – est en outre venu malmener ce texte. Selon la tradition, la *Poétique* a fait partie de l'ensemble des textes dont Théophraste a hérité, qu'il a cachés et qui n'ont été redécouverts qu'à la fin du II^e ou au début du I^{er} siècle avant J.-C. Mais, alors que les autres œuvres ésotériques d'Aristote ont à partir de ce moment-là été publiées en général avec grand soin, éclipsant peu à peu les traités exotériques, la *Poétique*, elle, a longtemps encore été négligée. Ce traité, peu diffusé jusqu'à la Renaissance, n'a ainsi été découvert en Occident qu'avec la parution en 1498 de la traduction latine de Giorgio Valla⁷, puis avec la publication en 1508 du texte grec établi à partir d'un manuscrit jugé plus sûr⁸. C'est au XVI^e siècle que paraissent des travaux de philologie décisifs pour la lecture de la *Poétique* d'Aristote, qui devient la référence en matière de théorie dramatique. Le texte que nous lisons aujourd'hui est ainsi ce que la postérité a su garder de l'œuvre d'Aristote : il reste principalement des analyses consacrées à la tragédie et la question du spectacle dramatique n'apparaît qu'à l'occasion.

De fait, la question de la dimension spectaculaire de la tragédie apparaît essentiellement sous deux formes. D'une part, il y a les passages où le mot *opsis* est employé : Aristote définit cette notion en tant que telle ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, il l'utilise pour expliquer un autre concept. D'autre part, il commente l'art de la mise en scène sans recourir au terme *opsis*, lorsqu'il évoque le jeu des comédiens ou les réactions des spectateurs lors des représentations.

Il faut donc analyser chacune des occurrences du mot *opsis* dans la *Poétique* afin d'en cerner la signification, puisque Aristote ne la définit nulle part. Cela permettra de préciser en quel sens il fait du spectacle un élément constitutif de la tragédie. Trois idées reviennent : c'est avant tout à travers la définition de la tragédie qu'il caractérise l'*opsis* ; en effet, il considère que le spectacle est étranger à l'art poétique et il l'exclut de son champ de recherche ; mais le philosophe souligne aussi la force de séduction de la représentation sur les

⁶ Sur la datation de la *Poétique*, voir S. Halliwell p. 324-330.

⁷ Giorgio Valla, 1498.

spectateurs. Du fait de ce paradoxe, quoique disant se consacrer à la description du travail du poète, Aristote parle aussi de questions qui touchent à la mise en scène ou à des aspects concrets des représentations théâtrales et définit, à travers ces réflexions, l'*opsis*.

Le mot *opsis* lui-même apparaît sept fois dans la *Poétique*⁹ (neuf si l'on tient compte de deux passages très discutés¹⁰). Les éditeurs français contemporains le traduisent en général par « spectacle », parfois par « mise en scène ». Il est construit sur une racine qui intervient dans la conjugaison supplétive du verbe *oran*, « voir », avec le suffixe *-sis* qui sert à la formation de substantifs abstraits et qui exprime, comme le dit P. Chantraine, « la notion abstraite du procès conçu comme réalisation objective » : ainsi, « *opsis* est la vue, toujours effective, l'aspect objectivement dessiné », alors qu'*omma*, dérivé de la même racine, est « le lieu où se réalise la vue, d'où les yeux considérés comme le siège d'une image »¹¹. Au reste, P. Chantraine souligne l'ambiguïté sémantique du mot *opsis* qui signifie selon les cas : « la vue », « le fait ou la faculté de voir » ou « ce que l'on voit »¹². Dans cette dernière acception, le mot peut s'appliquer au spectacle dans le cadre du théâtre. Et c'est bien en ce sens que nous le trouvons souvent utilisé dans la *Poétique*. Il y figure au pluriel dans deux occurrences, et désigne alors, comme on va le voir, l'ensemble des éléments constitutifs du spectacle¹³. Plutôt que de suivre l'ordre d'apparition du mot *opsis* dans le texte, nous considérerons d'abord les passages où le philosophe propose, au moins implicitement, une définition de ce terme, puis ceux qui contiennent une description, enfin ceux qui concernent la place de l'*opsis* dans la poétique¹⁴.

L'*opsis*, une partie constitutive de la tragédie mais secondaire de la tragédie

Pour Aristote, l'*opsis* désigne ce qui est spécifique à la tragédie : c'est même l'élément définitoire le plus net. En effet, l'idée que le spectacle distingue la tragédie de l'épopée revient clairement à deux reprises à la fin du traité quand le philosophe compare ces deux genres. Ainsi, dans le dernier chapitre (1462a14-18), il conclut :

⁸ *In Rhetores Graeci*, Alde Manuce, Venise 150

⁹ 1449b33, 1450a10, 1450b17, 1450b21, 1453b1, 1453b7, 1453b9, 1459b10, 1462a16.

¹⁰ 1450a13 et 1456 a.

¹¹ P. Chantraine, *Etudes sur le vocabulaire grec*, Klincksieck, 1956, p. 20.

¹² P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, t. 2, s.u. Opôpa, Klincksieck, 1968, 811-812.

¹³ 1450B21, 1462a16.

Ensuite, c'est qu'elle [la tragédie] a tout ce qu'a l'épopée (en effet elle peut même utiliser son mètre) avec en plus –et ce n'est pas une partie négligeable- la musique et les éléments du spectacle (*opseis*), moyens qui sont le plus clairement la source des plaisirs¹⁵. Elle possède en outre la clarté, tant à la lecture que dans la performance. Deux éléments sont donc propres à la tragédie, le spectacle et la musique, et ils sont ici nettement dissociés : le terme *opsis* désigne seulement les éléments visuels de la mise en scène (le mot est ici au pluriel) et non les éléments sonores et musicaux qui accompagnent la représentation. Cette spécificité de la tragédie a déjà été évoquée, peu auparavant, au chapitre 24, dans un passage consacré à l'épopée (1459b8-11) :

De plus, l'épopée doit comporter les mêmes espèces que la tragédie : elle doit en effet être simple ou complexe ou de caractère ou pathétique. Elle doit comporter les mêmes parties, à l'exception du chant et du spectacle.

L'importance de l'*opsis* est doublement soulignée : non seulement elle caractérise la tragédie mais aussi elle l'enrichit par rapport à l'épopée. Cette comparaison conduit en effet Aristote à mettre en valeur le plaisir que le spectacle (comme la musique et le chant) procure.

Que l'*opsis* soit l'une des « parties » (*merè*) constitutives de la tragédie apparaît dès le début du traité, dans le célèbre passage où Aristote définit le genre tragique. Au chapitre 6 (1450a7-12), après avoir énuméré les six parties que toute tragédie doit comporter, il fait la récapitulation suivante :

Il y a donc nécessairement dans toute tragédie six parties qui la font telle ou telle : l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. Deux de ces parties correspondent en effet aux moyens par lesquels on imite, une à la façon d'imiter, trois à ce qui est imité et il n'y en a pas d'autre en dehors de celles-là.

L'énumération des six parties n'établit aucune hiérarchie entre elles. Spectacle et chant sont déjà dissociés, et cités en dernière position. C'est pourtant par l'*opsis* qu'Aristote commence, au début du même chapitre, la description du genre tragique en 1449b31-36 :

Puisque ce sont [des personnages] en action qui font l'imitation, il faut sans doute d'abord considérer l'organisation du spectacle comme une partie de la tragédie ; viennent ensuite le chant et l'expression ; c'est en effet grâce à cela qu'ils font l'imitation. J'appelle « expression » l'agencement même des mètres, et le mot « chant » a un sens tout à fait clair.

Il s'agit de la première occurrence du mot *opsis* dans *La Poétique*, mais Aristote, qui s'attache pourtant à expliquer le terme *lexis*, n'en donne aucune définition, peut-être parce qu'il lui paraît aussi clair que le mot « chant » (*melopoia*), qu'il ne commente pas davantage¹⁶. Cependant la périphrase dans laquelle est employé *opsis*, « l'organisation du

¹⁴ Nous proposons avec le texte grec une traduction la plus littérale possible des passages où se trouvent des occurrences du mot *opsis*. Sauf indication contraire, nous citons et traduisons le texte de la *Poétique* édité par R. Dupont-Roc et J. Lallot.

¹⁵ Je lis « *di'has* »

¹⁶ Voir G. M. Sifakis, *Aristotle on the function of tragic poetry*, Crete University Press, 2001, p. 54-55.

spectacle », a valeur d'explication. Sur le plan strictement syntaxique, c'est le substantif *kosmos* que le philosophe met sur le même plan que *lexis* et *melopoia* : l'idée d'ordre et de bonne organisation est capitale dans la caractérisation du spectacle et de cette partie de la tragédie. L'« organisation du spectacle » doit répondre à la nature et aux exigences de la *mimèsis* théâtrale : l'*opsis*, ce qui est donné à voir aux spectateurs, est ainsi ce qui résulte de la bonne réalisation, dans le temps et dans l'espace de la *mimèsis*, l'imitation accomplie par les personnages-acteurs au cours de la représentation. Car, pour Aristote, ce qui fonde l'*opsis* à être une des parties de la tragédie, c'est notamment son lien étroit avec la nature imitative du genre. Il définit l'*opsis*, de même que les deux parties qu'il énumère ensuite, le chant (*melopoia*) et l'expression (*lexis*), comme l'un des moyens de la réalisation de l'imitation : il distingue en cela ces trois parties des autres, qu'il nomme immédiatement après, tout d'abord le caractère (*èthos*) et la pensée (*dianoia*), concepts définis tous deux comme « causes naturelles des actions », puis l'histoire (*mythos*) caractérisée comme « système des faits » (1449b36-50a7).

L'ordre de présentation des parties de la tragédie varie ainsi d'un passage à l'autre. Cela tient sans doute principalement au fait que cette description suit la pensée du philosophe. Il considère d'abord ce qui résulte de la définition de la tragédie comme « imitation de personnages en action » et envisage ensuite ses parties constitutives en tant que telles. C'est dans ce deuxième temps, quand il reprend de façon synthétique la définition des parties de la tragédie, qu'il pose le spectacle comme le mode de la *mimèsis* tandis qu'il caractérise l'expression et le chant comme les moyens de celle-ci, et qu'il définit l'histoire, les caractères ainsi que la pensée comme ses objets (1450a10-13). La place mouvante de l'*opsis* dans la liste des parties de la tragédie correspond aussi à la manière dont le philosophe considère la dimension spectaculaire dans la *Poétique* : première et capitale, car c'est ce qui caractérise la *mimèsis* théâtrale, mais secondaire quand il s'agit de l'art poétique.

Après avoir clairement considéré l'*opsis* comme l'une des six parties de la tragédie, Aristote brouille immédiatement cette définition en affirmant que la spécificité de l'*opsis* est de synthétiser tous les éléments précédemment nommés. Juste après les deux définitions que nous venons de rappeler, il propose, en effet, le commentaire suivant dans une phrase dont le texte est cependant discuté (1450a13-15)¹⁷:

¹⁷ Les éditions de R. Kassel, *Aristotelis De arte poetica liber*, Oxford, 1965, de D. W. Lucas, *Aristotle : Poetics*, Oxford, 1968, ou D. Lanza, *Aristotele Poetica* Milan 1987 considèrent «*opsis exhei*» comme un locus desperatus. D'autres, comme J. Hardy pour l'édition française des Belles Lettres (1932) ou plus récemment, S. Halliwell, dans l'édition de la Loeb Classical Library (1995) corrigent ce passage en «*opsis exhei pân* » en sous-

En effet le spectacle englobe tout, caractère, histoire, expression, chant et pensée également.

Cette affirmation surprend parce qu'elle reprend les cinq autres parties considérées comme constitutives de la tragédie pour en faire le propre de l'*opsis* (la seule différence est qu'on trouve ici à propos du chant le terme *melos* tandis qu'Aristote emploie auparavant celui de *melopoia*) : de l'une des six parties de la tragédie, l'*opsis* devient ce qui contient les cinq autres parties. Dans son interprétation, Françoise Frazier suggère qu'une telle définition implique que sa caractéristique est son « extériorité » et que c'est en vertu de cette qualité que le spectacle peut « tout englober », c'est-à-dire comporter les autres parties qui composent la tragédie¹⁸. L'*opsis* serait ainsi une partie de la tragédie mais une partie qui contient les autres, ce qu'Aristote ne laisse pas supposer dans ses premières taxinomies. Le chant devient alors, comme les autres parties, l'un des éléments constituant de l'*opsis* et n'est plus mis sur le même plan qu'elle, contrairement à ce que suggèrent les passages qui distinguent la tragédie de l'épopée. Cela signifie qu'Aristote envisage l'*opsis* comme l'ensemble de ce qui s'offre non seulement aux regards mais aussi aux oreilles des spectateurs lors des représentations théâtrales. Pour les autres parties de la tragédie, cela veut dire que le spectacle en propose une réalisation scénique. C'est sans doute parce que l'*opsis*, en ce sens, comporte les cinq autres parties de la tragédie qu'elle est la première nommée comme découlant de la spécificité de la *mimèsis* théâtrale.

S'il est difficile d'interpréter précisément le terme *opsis*, c'est aussi que sa signification varie et ne se limite pas aux définitions que nous venons d'étudier. En effet, certains éditeurs proposent de lire le mot dans un passage du chapitre 18 (1455b32-56a3) où *opsis* caractériserait non un élément constitutif de la tragédie mais l'une des quatre espèces de ce genre poétique, la tragédie-spectacle :

Il y a quatre espèces de tragédie (c'est en effet aussi le nombre de parties dont on a parlé) : la tragédie complexe, constituée dans sa totalité par la péripétie et par la reconnaissance, la tragédie pathétique comme les *Ajax* et les *Ixion*, la tragédie de caractère, comme les *Femmes de Phthies* et *Pélée* ; la quatrième espèce est le spectacle (*opsis*), comme les *Phorcides*, *Prométhée* et tout ce qui se passe dans l'Hadès.

Le passage est très mutilé : le mot *opsis* est une hypothèse proposée par le philologue Bywater pour rendre compte d'une suite de trois lettres inintelligibles¹⁹. Ce texte fait en tout cas apparaître un écart entre le nombre des espèces de tragédie (quatre) et celui des parties

entendant *drâma*, ce qui permettrait de traduire cette phrase par : « car toutes les tragédies comportent également appareil scénique, caractères, fable, expression, chant et pensée ». Mais, comme F. Frazier, A. Billault souligne qu'il convient de suivre le texte donné par les manuscrits A et B où *opsis* apparaît au singulier, leçon qu'ont aussi suivie R. Dupont-Roc et J. Lallot après C. Gallavotti (Milan, 1974).

¹⁸ F. Frazier, « Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote », in *Les Cahiers du GITA* 11, 1998, 127.

constitutives de la tragédie (six), au moment même où Aristote signale qu'il y a une correspondance entre le nombre des parties et celui des espèces. Cette contradiction conduit J. Hardy, dans son édition des Belles Lettres, à juger que ce texte est interpolé. La plupart des critiques s'abstiennent de le commenter. Pourtant, si l'on accepte la leçon de Bywater, il faut considérer que l'on passe, par une sorte de glissement, du nombre de six parties à celui de quatre. R. Dupont-Roc et J. Lallot reconnaissent qu'une telle mise en rapport des parties de la tragédie et des espèces de tragédie ne permet certes pas d'en dresser une « liste homogène » mais qu'il peut s'agir d'une « négligence de présentation » ou encore que cet écart serait dû à « la tension » entre « le discours théorique normatif » et « le discours descriptif » parfois en concurrence dans la *Poétique*²⁰.

La leçon de Bywater suggère qu'Aristote a pu envisager que le caractère spectaculaire de certaines tragédies soit une caractéristique à part entière et définisse une espèce même de tragédie. Cela tient peut-être à l'histoire du théâtre grec : dès la fin du V^e siècle et pendant tout le IV^e siècle, la professionnalisation des acteurs donne lieu à des jeux de scène toujours plus accentués et à une recherche d'effets spectaculaires toujours plus frappants. En tout cas, dans ce texte, la tragédie-spectacle se distingue nettement des trois autres espèces : celles-ci se caractérisent par ce qui appartient à la structure du texte dramatique, relève strictement de la poétique et ne concerne ni la représentation ni le spectacle. Les exemples donnés pour cette espèce qu'est la tragédie-spectacle, les *Phorcides* et *Prométhée*, et surtout l'expression « tout ce qui se passe dans l'Hadès » laissent penser qu'il s'agit de tragédies dont la structure repose sur une hypertrophie du spectaculaire, comme le supposent R. Dupont-Roc et J. Lallot : cette amplification du théâtral pourrait résulter d'effets violents ou monstrueux produits sur scène. En effet, encore que les pièces auxquelles Aristote fait allusion ne nous soient pas toutes parvenues, leur titre indique que leur sujet touche au monstrueux. *Les Phorcides* est une œuvre nommée du nom des filles de Phorcys, dites aussi « les trois vieilles » : elles sont d'une laideur monstrueuse et se partagent à elles trois une seule dent et un seul œil. Elles jouent un rôle dans la légende de Persée qui a besoin de leur aide pour tuer la terrifiante Méduse. En ce qui concerne *Prométhée*, nous ne connaissons qu'une seule pièce, dont nous ignorons la date et dont on ne peut prouver qu'elle fut effectivement composée par Eschyle. Quoi qu'il en soit, on y voit le Titan enchaîné sur une montagne sauvage et la pièce s'achève sur un cataclysme avec un tremblement de terre qui ensevelit le héros : une véritable tragédie-spectacle en effet ! Quant à l'expression « tout ce qui se passe dans l'Hadès », elle désigne les pièces dont une

¹⁹ Bywater, *Aristotle on the art of poetry*, Oxford, 1909. R. Dupont-Roc et J. Lallot justifient le choix de cette version pour leur traduction dans la note 7 du chapitre 18, p. 296.

partie de l'action devait se dérouler aux Enfers, lieu effrayant et monstrueux par excellence. Aristote a donc de quoi penser que les représentations du monstrueux ont une force spectaculaire telle qu'il faille la prendre en compte dans la taxinomie qu'il dresse des espèces de la tragédie : il en fait même une catégorie particulière.

Si l'apparition de la tragédie-spectacle parmi les quatre espèces de tragédies décrites au chapitre 18 surprend et si les définitions de l'*opsis* que nous avons étudiées sont problématiques, c'est parce qu'elles semblent en contradiction avec les passages où Aristote déclare que l'*opsis* ne relève pas de l'art poétique ni de ce qui est propre à la tragédie.

Ainsi, au chapitre 14, alors qu'il traite de la question de la crainte et de la pitié dans l'agencement des faits et qu'il recherche l'effet propre à la tragédie, le philosophe dit ceci (1453b1-15) :

La crainte et la pitié peuvent naître du spectacle mais peuvent naître aussi de l'agencement même des faits, ce qui est supérieur et d'un meilleur poète. Il faut en effet que l'histoire soit agencée de telle façon que, même sans voir, celui qui entend les faits qui se produisent frissonne et éprouve de la pitié devant les événements qui surviennent -c'est ainsi que réagirait quelqu'un qui entendrait l'histoire d'Œdipe. Mais provoquer cela par les moyens du spectacle est plutôt étranger à l'art et demande des moyens matériels (*chorègia*). Quant à ceux qui provoquent au moyen du spectacle non la crainte mais seulement le [sentiment du] monstrueux, ils n'ont rien de commun avec la tragédie. Car on ne doit pas chercher à obtenir de la tragédie n'importe quel plaisir, mais celui qui lui est propre. Et puisque le poète doit provoquer le plaisir à partir de la crainte et de la pitié au moyen de l'imitation, il est clair qu'il faut faire apparaître cela dans les faits.

D'un point de vue normatif, Aristote considère que ces effets spectaculaires ne relèvent pas de l'art poétique. Mais il admet que des effets effrayants et monstrueux peuvent être produits par la mise en scène. Tout en les condamnant, il en reconnaît la force de séduction. Voilà pourquoi il peut accorder une place à cette catégorie particulière qu'est la tragédie spectaculaire.

Le même type de tension apparaît lorsque juste après avoir défini les six parties de la tragédie et avoir fait de l'*opsis* l'une d'elle, comme nous l'avons vu plus haut, au chapitre 6, Aristote écarte explicitement l'*opsis* de l'art poétique (1450b15-20) :

Pour le reste, la composition des chants est le plus grand des assaisonnements. Quant au spectacle, s'il est ce qui transporte l'âme, il est ce qu'il y a de plus étranger à l'art et de moins propre à la poétique. En effet, le pouvoir propre de la tragédie demeure même sans concours et sans acteurs. De plus, pour la réalisation des éléments du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui du poète.

L'analyse d'Aristote semble se dérouler en deux temps. Il considère d'abord la tragédie par rapport aux autres genres de *mimèsis*. Dans cette perspective, le spectacle, qui est la réalisation de l'action conduite par les personnages-acteurs, en est la caractéristique et c'est à

²⁰ Aristote, *La Poétique*, R. Dupont-Roc, J. Lallot (éds.), Seuil, 1980, 297.

ce titre que l'*opsis* entre dans l'essence de la tragédie. Mais lorsqu'il s'attache à définir ensuite ce qui est le propre de l'art poétique, il réduit son champ d'étude, en rejette l'*opsis* et se consacre à la question de la structure et de la composition du poème dramatique : pour lui, l'art poétique est le seul art du poète, un art auquel le spectacle est extérieur.

La séduction de la représentation de la représentation théâtrale

Paradoxalement, c'est au moment où il exclut l'*opsis* de la tragédie qu'Aristote donne le plus d'indications concrètes sur ce qu'il entend par ce terme : l'*opsis* désigne la représentation théâtrale (c'est-à-dire les effets de mise en scène et le spectacle que voit le public) et exerce un pouvoir certain de séduction sur les spectateurs en leur procurant notamment plaisir, effroi et pitié.

L'*opsis* est un concept global à l'interface entre la création théâtrale et la réception spectaculaire. Ce sont tout d'abord les aspects concrets et matériels de mise en place du spectacle que le philosophe désigne par ce terme. Il fait de l'*opsis* ce qui relève de la chorégie, c'est-à-dire de la fonction du riche citoyen, le chorège chargé de payer toutes les dépenses requises pour la préparation du spectacle et de la représentation (décors, costumes, masques...) ²¹. C'est pourquoi Aristote fait aussi référence aux concours (*agones*), cadre dans lequel avaient alors lieu les représentations dramatiques, aux acteurs (*hypokritai*) qui incarnent sur scène les personnages et à la technique du fabricant d'accessoires (*skeuioipoi*), chargé en particulier de fabriquer les costumes et les masques. Ainsi, quand Aristote répète que l'*opsis* est étrangère à l'art ou à la technique (*atechnos*), il parle seulement de la technique ou de l'art poétique : les corps de métiers concernés par la mise en scène nécessitent eux aussi technique et art, mais ils ne sont pas ici l'objet de son étude. Cependant il entretient une double ambiguïté. Tout d'abord, il réduit l'*opsis* à des accessoires, les costumes et les masques, qui ne sont qu'un élément de la représentation théâtrale, et sans doute celui où le poète intervient le moins. Ensuite, il fait comme si le poète ne participait pas à la mise en scène de ses tragédies : pourtant, à l'époque classique, l'auteur dramatique est aussi metteur en scène (*didascalos*), ce qui signifie que l'*opsis* relève entièrement de son art jusqu'à ce que les poètes commencent à faire appel à des metteurs en scène professionnels avec qui ils travaillent pour les concours, dès la fin du V^e siècle.

L'*opsis* est aussi tout ce que voit (*oran*) le spectateur : c'est l'aspect visible de la représentation. Toutefois, il ne semble pas qu'il faille ici distinguer ce qui est de l'ordre de la

²¹ Voir P. Demont et A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 40-47.

vue et ce qui relève de l'ouïe même si, au chapitre 14, Aristote imagine quelqu'un qui entendrait raconter l'histoire d'une tragédie sans la voir et recourt à une opposition lexicale entre les verbes entendre, *akouein*, et voir, *oran* : le verbe *akouein* s'applique alors au fait d'entendre et de comprendre une histoire dans le cadre d'une lecture orale comme dans celui d'une représentation tragique. La définition de l'*opsis* prend donc en compte le point de vue des spectateurs et la façon dont ils perçoivent la représentation théâtrale. Aussi Aristote évoque-t-il les réactions et les sentiments du public.

Le plaisir (*hai hêdonai*) est ce que procure de la façon la plus évidente l'*opsis*, de même que la partie qui lui est associée et qui relève elle aussi de la performance, *musikè*, la musique. Au chapitre 26 (1462a14-16), comme nous l'avons remarqué plus haut, Aristote voit en effet dans ces deux parties et dans le plaisir qu'elles donnent aux spectateurs ce qui fait la supériorité de la tragédie sur l'épopée. La nature de ce plaisir est précisément celle que le philosophe a évoquée au début du traité, au chapitre 4, à propos de la tendance naturelle de l'homme à imiter. Le philosophe explique en effet la propension à l'imitation par le plaisir ainsi procuré tant à celui qui imite qu'à celui qui voit l'imitation. Il associe alors étroitement la sensation de plaisir à la perception visuelle et souligne que l'image mimétique fait même apprécier ce dont la vue est pénible dans la réalité. C'est que, pour Aristote, la vue donne accès à la connaissance et la connaissance est une source de plaisir pour l'homme. Dans le cas de l'image mimétique, la connaissance réside en particulier dans l'activité mentale d'identification entre l'objet et son imitation : le plaisir découle de la fonction cognitive de la perception visuelle. Si l'objet n'est pas connu de celui qui regarde, la perfection de l'imitation plaît à elle seule : la vue procure alors un plaisir d'ordre esthétique.

Ailleurs, le philosophe ne cesse de convenir de la séduction que le spectacle exerce sur le public même quand il la déprécie. Ainsi, au chapitre 6, en 1450b15-20, il met en parallèle l'idée de pouvoir de l'*opsis*, pouvoir propre à séduire l'âme (*psychagogikon*), et le fait que l'*opsis* ne relève pas de l'art poétique, comme le souligne le comparatif *atechnotoneron*. Ce parallélisme introduit en creux un rapport de cause à effet entre ces deux caractéristiques. Mais surtout il met en valeur cette première propriété de l'*opsis* : le terme rare et imagé de *psychagogikon* signifie littéralement « qui entraîne l'âme ». Cet effet n'est cependant pas strictement une spécificité propre à l'*opsis* dans le traité : Aristote emploie le verbe *psychagogein*, peu avant, dans le même chapitre 6 pour souligner que la tragédie plaît par les coups de théâtre et les scènes de reconnaissance, c'est-à-dire par des éléments qui n'appartiennent pas au spectacle mais à la structure de la pièce et à l'agencement des parties. C'est aussi cette image précisément que l'on trouve dans la façon dont Socrate caractérise, lui

aussi, la tragédie dans le dialogue apocryphe attribué à Platon, *Minos* : « De toute les formes de poésie, la tragédie est la plus populaire et la plus puissante sur les âmes »²². L'adjectif *psychagogikon* évoque vraisemblablement, pour Aristote comme pour l'auteur de *Minos*, la psychagogie, l'art de transporter les âmes, qui, pour Platon, est le propre de l'art oratoire²³. Aristote ne porte pas explicitement de jugement de valeur sur la force de séduction qu'il reconnaît à l'*opsis* et qui est comparable au pouvoir poétique de la tragédie et à celui de la parole. Mais elle a sans doute deux faces : une face positive, qui agit comme une pédagogie de l'âme, et une face négative, qui séduit et peut égarer l'esprit.

Aristote admet que le seul spectacle peut éveiller crainte et pitié chez le spectateur même si, dans un souci normatif, il déclare, en 1453b1-15, que la tragédie doit susciter crainte et pitié non par le spectacle mais par l'agencement des faits. Le pouvoir visuel de la mise en scène est capable, à lui seul, d'affecter l'âme et le corps : le philosophe décrit l'effroi du spectateur avec la manifestation physique du frisson (*phrittein*). Dans la *Rhétorique*, Aristote souligne la force des impressions visuelles dans l'éveil de la pitié : pour lui, les personnes qui donnent chair à ce qu'ils disent « par leurs gestes, la voix, le vêtement, et en général la mimique, excitent davantage la pitié »²⁴. Aristote insiste ici sur le fait que celui qui met en scène des sentiments pitoyables les rend proches et sensibles à qui le voit ; ainsi, sans parler directement du théâtre, il montre l'importance de la représentation spectaculaire d'une émotion pour la rendre présente et la faire partager à l'assistance.

Ce qu'entend Aristote quand il évoque la frayeur et la pitié est indiqué par les autres passages de la *Poétique* où il revient sur les émotions que doit susciter la tragédie. Il les associe notamment au « sens de l'humain », *philanthropon*, lequel ne suffit cependant pas pour produire ces émotions²⁵. Il souligne aussi que par l'imitation de ces émotions, la tragédie en produit une « épuration » (*catharsis*) : la seule occurrence de ce mot dans la *Poétique* se trouve en effet associée aux notions de crainte et de pitié²⁶. Il est ainsi possible de penser que l'*opsis*, suscitant effroi et pitié, produit un effet cathartique, qui est sans doute, comme l'ont souligné R. Dupont-Roc et J. Lallot, avant tout de « nature esthétique »²⁷, ou peut-être, et

²² [Platon], *Minos ou sur la loi*, 321a, in *Dialogues suspects*, texte établi et traduit par J. Souilhé, Les Belles Lettres, Paris 1930.

²³ Cf. Platon, Phèdre, 261a et 271c, in *Œuvres complètes*, texte établi et traduit par L. Robin, Les Belles Lettres, Paris 1954.

²⁴ Aristote, *Rhétorique*, 1386a29-1386b, éd. M. Dufour, Les Belles Lettres, 1931, 4^{ème} éd. 1991, t. 2, p. 83.

²⁵ *Poétique*, chap. 13, 1452b28-1453a7.

²⁶ *Poétique*, chap. 6, 1449b28. Ce passage reste obscur : le texte est corrompu et son édition pose problème.

²⁷ Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil Paris 1980, p. 180-193.

c'est ainsi que l'a en général compris la postérité à partir d'une comparaison médicale conduite par Aristote dans la *Politique* à propos du plaisir musical, une sorte de purgation des passions²⁸. Si nous rapprochons ces textes, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'*opsis*, produisant crainte et pitié, entre en jeu dans l'effet cathartique du théâtre.

Si Aristote n'analyse pas la force de séduction de la représentation théâtrale, il lui arrive cependant de qualifier la mise en scène et ses effets sur le spectateur : clarté, plaisir, transport de l'âme, sentiment du monstrueux, crainte et pitié sont les termes qui caractérisent le plus nettement l'*opsis*, mots qu'il emploie aussi pour qualifier ce qui relève strictement de l'art poétique : le philosophe n'établit pas de terminologie spécifique pour décrire l'effet de l'*opsis*.

Le spectacle exclu de l'art poétique

Quel que soit le contexte, le terme *opsis* désigne toujours, dans la *Poétique*, ce qui est visible : c'est ce qui est produit pour être donné à voir au public mais c'est aussi ce que le spectateur peut voir sur scène durant la représentation. Les passages où le philosophe fait allusion à la représentation dramatique sans employer le mot *opsis* vont dans le même sens. Mais ils apportent quelques nuances et nous conduisent à nous interroger sur la place ambiguë qu'Aristote accorde à la représentation théâtrale dans l'ensemble du traité ainsi que sur la façon dont il envisage la spécificité du travail d'écriture pour la scène.

Aristote ne cesse de rejeter tout ce qui touche aux questions matérielles des représentations théâtrales sous prétexte que ce n'est pas son objet d'étude. Cependant il ne peut s'empêcher de faire référence à des éléments de mise en scène pour appuyer ses analyses sur l'art poétique : il ne parvient pas à éliminer véritablement la dimension spectaculaire du théâtre.

Ce qui frappe tout d'abord dans la *Poétique*, c'est l'apparente désinvolture avec laquelle Aristote refuse les contraintes qui pèsent sur la mise en scène des œuvres dramatiques : il ne veut pas envisager que les conditions matérielles du théâtre puissent influencer sur l'écriture dramatique. Il peut ainsi contester que le poète conçoive la durée d'une pièce en fonction de l'organisation des concours dramatiques alors que dans la Grèce antique, les concours sont précisément le seul cadre des représentations théâtrales : les poètes ne composent leurs pièces que parce qu'ils sont choisis par des magistrats de la cité pour

²⁸ Aristote, *La Politique*, 1341b32, éd. J. Aubonnet, Les Belles Lettres, Paris 1989.

participer aux concours lors de certaines fêtes religieuses, par exemple les Lénéennes ou les Grandes Dionysies à Athènes ; au quatrième siècle, et pendant l'époque hellénistique même, la mise en scène d'œuvres dramatiques est encore organisée sous forme de concours. Ainsi, au chapitre 7, en 1451a6-9, Aristote l'affirme :

La limite de la longueur [d'une œuvre] en considération des concours et de la perception [du public] ne relève pas de l'art : en effet, s'il fallait faire concourir cent tragédies, elles concourraient contre la clepsydre, comme c'est arrivé parfois, dit-on.

L'évocation d'un concours imaginaire d'une centaine de tragédies agit comme un contre-exemple, et il est possible, comme le supposent certains commentateurs, qu'Aristote fasse ici allusion à « une histoire drôle racontée dans le public à propos de la durée des spectacles », la clepsydre (une horloge à eau) servant à indiquer la durée du temps de parole lors des procès²⁹. Mais cette boutade appuie la position théorique du philosophe qui détache bel et bien la question de la longueur d'une pièce de celle de la représentation.

Aristote cherche en effet à mettre en valeur l'idée que la durée de la tragédie doit être dictée par la seule nature du sujet traité. Et il le fait de façon radicale en allant jusqu'à affirmer que l'écriture théâtrale n'a pas à se soumettre aux contingences de la scène. Car le problème de la durée de l'œuvre excède la question de l'organisation politique et religieuse du théâtre dans l'antiquité grecque : il est aussi lié à la durée d'attention demandée par une pièce à ses spectateurs. C'est bien ce que comprend Aristote quand il refuse que les concours et la capacité de perception (*aisthêsis*) du public soient des paramètres qui entrent en jeu dans les considérations sur la durée de la tragédie. Il admet donc de façon implicite que tel est le cas : les pièces sont conçues en fonction des conditions matérielles des représentations, ce qui inclut le temps pendant lequel peut se maintenir l'attention du spectateur. Mais il estime que cela ne devrait pas être ainsi.

Pour autant Aristote n'ouvre pas l'art dramatique à des domaines d'écriture expérimentale qui joueraient de la durée ou de la limite des perceptions des spectateurs. L'exigence de clarté comme mesure de la durée d'une œuvre rappelle les normes auxquelles doit se soumettre l'art poétique : la beauté résulte d'une étendue et d'un ordre qui, pour un être vivant, « peuvent être aisément embrassés par le regard » (*eusunopton*), comme l'explique le philosophe au chapitre 7 (1450b34-1451a2). Il recourt donc à la capacité visuelle pour définir la norme de la beauté et établit par comparaison que la longueur d'une histoire doit être déterminée par ce que la mémoire peut aisément retenir (*eumnènoneuton*). Regard et mémoire sont convoqués ici de façon conceptuelle : c'est la capacité intellectuelle de l'homme qui définit les règles de la beauté. Pour le théâtre, comme l'a montré Françoise

Frazier, cela signifie que c'est un spectateur idéal, et non les spectateurs réels, qu'Aristote prend comme mesure de l'œuvre. Le philosophe prend en compte la réception spectaculaire mais en la détachant de la réalité matérielle du spectacle théâtral. Ce n'est ainsi ni la scène ni le public mais l'écriture dramatique qu'Aristote place au centre de la création théâtrale.

Le philosophe a en effet une véritable défiance à l'égard des acteurs et des spectateurs : les uns par leur désir de briller ou de plaire, les autres par leur inconsistance peuvent pousser le poète à suivre leurs désirs plutôt que de chercher à composer son œuvre comme il conviendrait à l'art poétique. Ces reproches se retrouvent à plusieurs reprises dans la *Poétique*. Au chapitre 9, en 1451b34-1452a1, Aristote pense que « les fables à épisodes » présentent une structure trop lâche et ne sont dues qu'à de mauvais poètes ou à des poètes trop soumis aux exigences des acteurs et des concours :

J'appelle « fable à épisodes » une histoire dans laquelle les épisodes succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité. Les fables de ce genre sont composées et par les mauvais poètes, à cause de ce qu'ils sont, et par les bons poètes, à cause des acteurs. Composant en effet des pièces pour des concours et étendant l'histoire au-delà de ce qu'elle peut signifier, ils sont souvent obligés de déformer l'enchaînement des faits.

Aristote reconnaît ici explicitement que même de bons poètes font des pièces à épisodes. Mais, dans le cadre de son évaluation des différents types de structures de tragédies, il condamne cette structure dramatique, sauve le bon poète et charge l'acteur. Il fait de même au chapitre 26, en 1461b26-1462a11, quand il compare la valeur de l'épopée et celle de la tragédie. Il évoque alors le principal défaut reproché à la forme théâtrale : son caractère « pesant » (*phortikè*) ferait qu'elle n'a pas à s'adresser, comme l'épopée, au meilleur public. Mais Aristote réfute cet argument et acquitte le poète de cette faute pour l'imputer au jeu des comédiens qui pervertissent les œuvres dramatiques. Aristote fustige en effet ce que les comédiens ajoutent à l'œuvre dans leur interprétation scénique. Certes, il distingue nettement bons et mauvais comédiens. Mais il semble bien considérer que le rôle de l'interprète est d'être seulement le porte-voix du poète : sans aller jusqu'à condamner la gestuelle théâtrale, il souligne que le jeu scénique peut être redondant et superfétatoire, ce qui le rend condamnable. Il raconte en particulier en 1461b34 que l'acteur Mynniscos qualifiait de « singe » le comédien Callippidès à cause de son jeu exagéré. Aristote oppose ainsi deux types d'interprétations scéniques (il n'a pas vu lui-même jouer ces comédiens du Vème siècle) : un jeu juste, celui des anciens acteurs, et un jeu exagéré, celui qui résulte de l'évolution de l'art de la mise en scène depuis le Vème siècle, une évolution qu'il considère manifestement

²⁹ Aristote, *La Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, 1932, 5^{ème} éd. 1969, p. 79.

comme une dégradation. Ce jugement reflète sans doute la nostalgie d'un hypothétique âge d'or où les représentations théâtrales étaient dignes du grand genre de la tragédie. Il témoigne aussi de l'importance qu'ont pris les comédiens depuis la deuxième moitié du V^e siècle : Aristote y fait d'ailleurs allusion dans la *Rhétorique* dans un passage où il compare l'art de l'orateur à celui de l'acteur³⁰ :

Il y a, en effet, trois points sur lesquels porte l'attention des interprètes, le volume de la voix, l'intonation, le rythme. L'on peut presque affirmer que c'est par ces moyens qu'ils remportent les prix dans les concours, et, de même qu'aujourd'hui dans les concours les acteurs font plus pour le succès que les poètes, ainsi en est-il dans les débats de la cité, par suite de l'imperfection des constitutions.

Ainsi la force de la voix du comédien vient-elle se superposer à celle du poète : elle peut alors l'altérer ou la pervertir. Mais le philosophe remarque aussi que, dans leur travail de mise en scène, les acteurs anticipent les attentes du public et y répondent par un jeu outré : au cours de son analyse du processus qui conduit aux excès de l'interprétation théâtrale, dans le même chapitre de la *Poétique*, il montre les comédiens trop soumis aux goûts des spectateurs. La critique des comédiens est ainsi étroitement liée à celle du public.

Aussi le philosophe formule-t-il des reproches semblables à l'égard du public. Au chapitre 13 (1453a30-36), lorsqu'il critique la forme de la tragédie à structure double, Aristote souligne le pouvoir néfaste des spectateurs sur le poète :

Au deuxième rang est [la tragédie] qui vient pour certains en premier rang, celle qui comporte un double agencement des faits, comme l'*Odyssée*, et qui finit de façon opposée pour les bons et pour les méchants. Elle semble avoir le premier rang du fait de la faiblesse du public. En effet, les poètes composent en suivant le désir des spectateurs. Mais ce n'est pas là le plaisir propre à la tragédie mais plutôt celui qui est propre à la comédie.

La médiocrité du public est un lieu commun que l'on trouve autant à propos de l'art oratoire qu'à propos du théâtre. La faiblesse des sens, le goût de la facilité, le refus de l'effort caractérisent les spectateurs, c'est-à-dire les mauvais spectateurs, ceux qui apprécient en particulier une simplicité excessive, par exemple une opposition nette entre les bons et les méchants. Plus loin, au chapitre 26, au cours de la réfutation du lieu commun selon lequel l'épopée serait supérieure à la tragédie, Aristote, sans développer directement le thème du caractère faible et léger du public, paraît accorder que c'est à des spectateurs de qualité (*pros theatas epieikeis*) que s'adresse l'épopée contrairement au théâtre qui peut plaire à un public large. Il semble accepter l'idée que cette distinction vient de ce que pour l'épopée, le public se passe de figuration gestuelle (*schèmata*). Il souligne cependant que l'épopée, elle aussi, peut souffrir des outrances d'interprétation d'un rhapsode. Enfin il indique qu'il ne convient pas de rejeter tous les gestes et mouvements des interprètes : seules les exagérations des comédiens

³⁰

Livre III, 1403 b.

comme celles des rhapsodes sont condamnables. Toute cette argumentation fait ainsi apparaître en filigrane le reproche fait en général aux spectateurs et auquel semble partiellement adhérer Aristote : la faiblesse du public réside précisément dans son désir de voir figurer et représenter concrètement par le spectacle ce que le poème dramatique contient.

L'exclusion de l'*opsis* du domaine de la poétique s'accompagne ainsi de la mise à l'écart de ceux qui la mettent en œuvre, acteurs et spectateurs. Le philosophe se défie des comédiens du fait de leur désir de briller ou de plaire : le jeu scénique peut être redondant ou superfétatoire alors que le rôle de l'interprète devrait seulement être le porte-voix du poète³¹. Sa critique des comédiens est étroitement liée à celle du public : Aristote souligne que les acteurs anticipent la réception spectaculaire et y répondent par un jeu outré. Il fustige donc parallèlement l'inconsistance des spectateurs qui pousse le poète à suivre leurs désirs plutôt que de chercher à composer son œuvre comme il conviendrait à l'art poétique³². Aristote voit pourtant bien que l'œuvre dramatique est le fruit d'une création collective qui met aux prises trois instances créatrices, l'auteur dramatique, les comédiens et le public : il reconnaît implicitement que tous participent à l'élaboration de la pièce de façon directe ou indirecte. Mais, considérant que l'influence des comédiens comme celle des spectateurs est nuisible, il refuse de les prendre en compte pour élaborer sa poétique et fait du poète le seul acteur de la création théâtrale. La coexistence d'un discours descriptif et d'un discours normatif est ici manifeste : le philosophe admet que, dans la réalité, la tragédie est soumise aux contingences matérielles de sa mise en scène et, du point de vue conceptuel, il écarte ce qui est éphémère dans la représentation dramatique.

Spectacle et théâtralité

Pourtant – et c'est l'un des paradoxes de ce traité – Aristote n'hésite pas à évoquer la représentation de certaines pièces pour donner plus de force à ce qu'il avance sur le plan théorique : l'expérience du spectacle dramatique sert de preuve au bien-fondé de ses concepts poétiques. En effet, si le philosophe décrit la façon de composer une tragédie, sa démarche n'est jamais purement abstraite.

C'est ainsi qu'Aristote fait précisément référence à l'histoire du genre théâtral. Au chapitre 4, dans un passage qui sert aujourd'hui de document-source sur ce sujet, il rappelle tout d'abord l'origine de la comédie et de la tragédie. Puis il expose l'évolution de la tragédie

³¹ Voir notamment 1451b34-1452a1 et 1461b26-1462a11.

³² Voir 1453a30-36, et chapitre 26.

et l'augmentation du nombre des acteurs qu'il impute à Eschyle puis à Sophocle³³ : l'emploi du mot « acteur » (*hypokritès*) indique bien qu'il considère cette innovation non pas seulement du point de vue de l'écriture des dialogues mais aussi du point de vue de la présence sur scène des comédiens concernés. Il attribue en outre à Sophocle l'introduction de la *skènographia*, ou peinture de la scène, c'est-à-dire une invention qui touche au seul domaine de la représentation théâtrale. Dans le chapitre 5, lorsqu'il traite de la comédie, il parle encore de l'utilisation du masque dont l'aspect donne à voir tel ou tel trait des caractères. Lorsqu'au chapitre 12, il étudie la structure de la tragédie, Aristote décrit les différentes parties en énumérant les mètres employés pour les dialogues comme pour les chants et en considérant les entrées et les sorties scéniques des acteurs et du chœur : il montre ainsi que l'écriture dramatique est déterminée par le mouvement des comédiens et des choristes devant le décor où ils évoluent³⁴. Au chapitre 15, enfin, au détour d'un développement sur les caractères des personnages et sur le déroulement de la tragédie, le philosophe traite de la question de l'utilisation de la *mêchanê* (sorte de grue qui permet de faire apparaître un dieu au-dessus du bâtiment de scène, *skènè*)³⁵ : s'il condamne le recours à la machine pour le dénouement d'une pièce qui doit découler de l'histoire, Aristote l'accepte notamment pour les prédictions divines parce qu'elles sont de l'ordre du vraisemblable et préparent l'action. Il intègre ici dans sa poétique ce que la représentation rend seule possible. L'intervention divine est marquée bien sûr dans le dialogue dramatique mais elle implique aussi l'apparition sur scène de la divinité qui devient visible pour le public : le spectacle en est la réalisation matérielle. Enfin, il le souligne au chapitre 24, Aristote montre comment la spécificité du genre dramatique, par opposition à l'épopée, réside dans le fait qu'il ne peut y avoir qu'une seule action qui se déroule à un instant donné : c'est précisément ce que les spectateurs peuvent voir sur scène ; et c'est parce que les spectateurs ont devant leurs yeux les acteurs que la tragédie doit ménager des effets de surprise mais éviter l'irrationnel³⁶.

Aristote peut même aller jusqu'à oublier sa méfiance à l'égard du spectacle et évoquer l'épreuve de la scène à propos d'une pièce précise, puisant dans le répertoire connu de ses élèves et contemporains. Ainsi, au chapitre 13, en 53a23-30, le philosophe vient d'établir, à partir d'un raisonnement abstrait, qu'une histoire simple et une fin malheureuse qui suscitent frayeur et pitié construisent une bonne structure pour une tragédie. Il fustige alors ceux qui

³³ *La Poétique*, 1449a15-19.

³⁴ *La Poétique*, 1452b19-25.

³⁵ *La Poétique*, 1454a37-b 9.

³⁶ *La Poétique*, 1459b22-28 et 1460a11-18.

critiquent Euripide pour les dénouements malheureux de ses pièces et loue au contraire le dramaturge pour ce choix qui corrobore sa pensée. Il se réfère alors au succès que les tragédies de ce type, et particulièrement celles d'Euripide, obtiennent lors de leur représentation au moment des concours. Il est remarquable qu'Aristote considère ici comme « la plus grande preuve » de ses propos théoriques le passage à la scène des pièces : cela montre qu'il reconnaît bien à la représentation théâtrale et à sa réception par le public le pouvoir de donner une légitimation aux œuvres dramatiques. S'il n'y a pas d'occurrence du mot *opsis* lui-même dans ce développement, Aristote fait explicitement référence à ce que le spectacle rend visible sur scène avec l'emploi du verbe *phainomai*, « apparaître » : la représentation scénique participe à l'efficacité de la tragédie. De la même façon, mais plus rapidement, au chapitre 18, en 56a15-19, comme « preuve » de la règle qu'il établit de « ne pas donner à la tragédie une structure d'épopée », Aristote invoque aussi l'échec ou les mauvaises performances des auteurs qui, comme Agathon, n'appliquent pas cette règle lors des concours. À l'occasion, le philosophe semble donc faire du passage à la scène l'épreuve ultime qui rend manifestes les qualités poétiques d'une œuvre théâtrale.

Ainsi, malgré son parti pris de ne parler que de la poétique en excluant les questions scéniques, le philosophe se réfère à la réalité de la mise en scène : le fait que la spécificité de la tragédie soit d'être un genre dramatique est constamment présent dans l'écriture théâtrale, dans la structure de l'œuvre, et dans la conception des personnages.

Mettre l'*opsis* à l'écart de l'art poétique ne signifie pas, pour Aristote, rejeter la théâtralité : autant le spectacle relève de l'art du décorateur, autant la théâtralité du poème dramatique concerne l'auteur de tragédie.

La théâtralité apparaît dans certains termes ambigus employés par Aristote : ils peuvent parfois désigner une idée abstraite comme un élément concret de la représentation théâtrale. C'est particulièrement notable dans les expressions qu'il forge pour parler des personnages-acteurs. À côté du mot usuel d'*hypokritès*, comédien, qui appartient clairement au domaine de la scène, le philosophe emploie volontiers des participes verbaux au masculin pluriel qui lui servent à décrire l'action avec notamment l'expression substantivée récurrente *hoi prattontes*, qui signifie littéralement « ceux qui agissent ». L'emploi du masculin marque une personnalisation de l'action : comme il n'y a pas de référent, l'expression *prattontes* peut qualifier les personnages (ce qui prend en compte le travail de théorisation d'Aristote), les personnes qui agissent, et les personnages-personnes qui agissent sur scène, c'est-à-dire

précisément les comédiens qui jouent. C'est pourquoi dans leur commentaire du texte, J. Lallot et R. Dupont-Roc mettent en valeur que le participe *prattontes*, comme le participe d'un autre verbe « faire », *drontes*, « recouvre donc, plus que le personnage, le personnage “ en quête d'acteur” » et que « *prattein* retient cette acception technique d'exécution du jeu dramatique, c'est-à-dire de prise en charge de l'ensemble du texte par des acteurs dont chacun assume une première personne »³⁷. Pour ces deux auteurs, le principal concept de la *Poétique*, la *mimèsis*, véhicule aussi l'idée de théâtralité. Ils ont ainsi pris le parti de traduire *mimèsis* par « représentation », alors que la tradition traduit ce terme par « imitation », pour rappeler que « la famille de mimèsis s'enracine dans une forme de *représentation*, au sens théâtral du texte » : l'imitation est, par essence, représentation et mise en scène. Le vocabulaire théorique employé par Aristote pour forger une poétique porte ainsi trace de la caractéristique du genre dramatique, qui est sa potentialité spectaculaire.

Si, pour Aristote, l'*opsis* a le droit de cité dans une poétique, c'est peut-être dans l'intériorisation et l'anticipation que le poète doit faire de ce qui sera donné à voir de son œuvre par le spectacle. Au début du chapitre 17 (en 1455a22-29), le philosophe déclare qu'au moment même de l'écriture poétique, l'auteur dramatique doit composer en imaginant la représentation de sa tragédie. Préparer mentalement la mise en scène d'une pièce est ainsi une condition nécessaire au succès de l'écriture dramatique et la caractéristique de la poétique théâtrale :

Il faut composer des histoires et leur donner par l'expression leur forme achevée en se les mettant le plus possible sous les yeux. Car en les voyant ainsi de façon parfaitement claire, comme si on assistait aux faits eux-mêmes, on pourra trouver ce qui convient et éviter absolument les contradictions. Une preuve de ceci est ce qui était reproché à Carcinus : son Amphiaros remontait en effet du sanctuaire, chose qui échappait à qui ne voyait pas [la scène] ; mais à la représentation, [la pièce] tomba, car les spectateurs furent choqués de cela.

Comme cette tragédie de Carcinus est perdue, il est difficile de savoir exactement ce qui a alors heurté son public. En tout cas, Aristote souligne clairement que ce n'est pas le fait que le héros sorte d'un sanctuaire qui choque en soi : c'est le fait que la structure de la pièce crée cette situation spectaculaire et heurte par là les conventions du spectacle. S'il n'utilise pas le terme *opsis* dans ce passage, il en parle pourtant en décrivant de façon imagée le travail du poète qu'il compare à un spectateur. Le champ sémantique de la vue et de la visibilité traverse tout ce texte pour préciser le travail de l'auteur dramatique : le poète doit non pas exactement se mettre à la place d'un spectateur réel ou utiliser son expérience de spectateur mais faire un travail intellectuel qui consiste à voir sans regarder, c'est-à-dire à élaborer une vision

³⁷ Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p.161 et 194, puis 18.

intérieure de ce qu'il compose. Aussi n'est-ce pas véritablement la vue que convoque ici le philosophe, la vue appartenant aux sens trompeurs, mais une vision intellectuelle qui relève des hautes qualités de l'esprit.

Pour Aristote, le texte dramatique doit donc être porteur de sa théâtralité. Il appartient au poète de composer en imaginant que son œuvre va être mise en scène car la représentation rend manifeste son potentiel spectaculaire. En ce qui concerne strictement l'art poétique, cela suppose que l'auteur adopte le point de vue d'un spectateur idéal : penser à la réception virtuelle d'une pièce permet d'écrire selon les règles de l'art sans se plier aux désirs changeants du public réel. Pour le philosophe, l'*opsis* a donc bien une place dans une poétique : ce n'est pas la réalité matérielle du spectacle parce que celle-ci ne relève pas de ce champ disciplinaire mais c'est dans le concept de théâtralité qui concerne l'art du poète.

La place de l'*opsis* dans la *Poétique* révèle l'originalité du projet aristotélicien. Le philosophe fait de ce concept une partie capitale de la tragédie pour l'exclure de son art poétique afin d'isoler son objet d'étude, la tragédie en tant que poème dramatique. Il sépare ainsi représentation et texte théâtral. Une telle distinction résulte avant tout d'une démarche philosophique qui identifie les objets, les définit et les classe pour construire une vision encyclopédique du monde. Mais elle est grandement novatrice : détacher la tragédie du cadre de la mise en scène lors des concours, c'est, à une époque où le théâtre est principalement un genre spectaculaire, constituer le genre théâtral en genre littéraire.

Les représentations théâtrales occupent en effet encore le devant de la scène au siècle d'Aristote. La chute de la démocratie athénienne ne s'accompagne pas d'un déclin du théâtre, bien au contraire³⁸ : les concours se multiplient, des théâtres se construisent, en pierre, et des troupes d'acteurs apparaissent, la création dramatique reste florissante. Ce qui est nouveau, avec la professionnalisation des acteurs, c'est la reprise à la scène de grandes œuvres du V^e siècle. Le fait que des pièces soient rejouées bien après leur création, témoigne d'une autonomie certaine du texte dramatique par rapport à ses conditions de réalisation scénique. Voilà ce qu'Aristote rend manifeste en produisant une théorie sur la tragédie sans étudier ses caractéristiques spectaculaires.

³⁸ Voir B. Le Guen, « Théâtre et cités à l'époque hellénistique : "Mort de la cité"- "Mort du théâtre" ? », *Revue des Etudes Grecques*, 108, janvier-juin 1995.

Sans doute convient-il de situer son analyse dans le contexte historique, c'est-à-dire au début de l'hégémonie macédonienne sur la Grèce. C'est l'époque où Alexandre le Grand a eu pour dessein politique de détacher d'Athènes le patrimoine qui avait fait sa grandeur et sa splendeur : il s'agissait pour le jeune roi de se l'approprier pour s'en parer. Aristote, précepteur et ami d'Alexandre, souvent considéré comme un agent de la propagande macédonienne, y a contribué en quelque sorte, consciemment ou non, en séparant les textes dramatiques de leur situation d'énonciation initiale, à savoir des représentations données dans le cadre des fêtes religieuses de la cité, pour les considérer de façon autonome comme des œuvres littéraires dont les qualités peuvent être appréciées universellement.

Mais le philosophe se fait aussi l'écho d'une pratique qui émerge, et à laquelle il fait allusion dans la *Poétique* comme dans la *Rhétorique* : la lecture de pièces de théâtre³⁹. Aristote fait bien référence à l'acte de lecture, même si à son époque, il s'agit encore d'une lecture orale ou oralisée : pour lui, c'est le véhicule le plus sûr de la parfaite compréhension et de la connaissance d'un texte dramatique. Aristote a eu ainsi conscience que l'écriture, c'est-à-dire la lecture, sort l'œuvre dramatique de l'éphémère du théâtre pour lui assurer une diffusion plus large. Qu'il ait consacré la *Poétique* à décrire l'art du poète dramatique a sans doute eu des conséquences décisives sur la façon dont ont été perçues les œuvres théâtrales dès l'Antiquité : très tôt, elles ont été considérées non seulement comme des pièces à voir jouer sur scène, mais elles ont aussi été conçues comme des textes à lire.

³⁹ *Poétique*, 1462b, *Rhétorique*, 1413b14-16.