

Denis Guénoun

Du drame entre poésie et pratique

Du drame entre poésie et pratique : ce titre fait d'abord référence à une observation courante. Admettons, provisoirement, que le mot « drame » désigne ici l'écriture théâtrale dans sa généralité, toute écriture destinée à la présentation scénique : ce qu'ont en commun la comédie et la tragédie, ce noyau ou foyer de dramaticité qui les fait reconnaître l'une et l'autre, malgré leurs différences, comme conçues et préméditées en vue de la mise en jeu, ou de la mise en scène. Il est alors banal de penser que l'écriture théâtrale – le drame – se situe comme à égale distance entre deux activités voisines et qui pourtant s'en distinguent essentiellement. La première est la poésie, la poésie pure, l'acte d'écrire en vue de la page ou du livre. Même si cette distinction est passible de soupçon¹, même en considérant la poésie dans son oralité censément native, il reste que le drame entretient avec le poème en général une différence bien spécifique. Redisons-la, en suivant Platon, par exemple². Un drame est caractérisé par ceci que la parole y est attribuée à des personnages, c'est-à-dire à des figures du discours qui semblent parler en leur nom, qui semblent être les auteurs de leurs mots. Or, ils ne le sont pas : puisque derrière eux, c'est en fait le poète qui parle. Le drame est donc ce poème qui fait taire la voix du poète, au moins en apparence. C'est le poème dont le poète est exclu, dans lequel sa parole est éliminée – selon l'apparence, dans le régime de l'apparaître. En ce sens, si le drame est bien, comme on le pense souvent, marqué par la pluralité des voix, il faudrait dire pour être précis qu'il se caractérise, quant aux voix, par cette *multiplicité sauf une*. Le drame est ce poème de la voix interdite : poème dont est banni tout dire du poète en son nom. Et l'interdit fonctionne encore : puisque au théâtre, si l'expression subjective de l'auteur est assurément autorisée, voire depuis peu requise, il est convenable qu'elle se masque sous un autre visage que le sien – qu'on en juge par Koltès, ou Sarah Kane. Aussi auto-expressive que soient leurs écritures, ces écrivains ne prennent pas dans le drame la parole en leur nom. Et on pourrait même montrer que lorsque Bernhard fait paraître en scène un Bernhard, c'est *en tant que personnage*, et non comme ce Bernhard *scriptor* qui écrit là ce qu'il écrit.³ Tout autre est la voix lyrique du poète (ancien ou moderne) où, même sous le masque du moi, c'est le poète qui prétend à se faire entendre, qui dit *je*. On connaît bien sûr de notables exceptions : mais cet interdit reste largement dominant. C'est l'expérience ordinaire : il y a un écart, net, entre le fait d'écrire pour la scène et l'ouvrage commun du poète, même s'il se mue en prose – ainsi Claudel, passant du poème au drame, ou Bernhard, de la prose au théâtre, changent-ils visiblement de régime poétique, de forme de poétisation.

1. Puisque la définition *littéraire* de la poésie est chose récente : sa conception comme affaire de lettres – de graphes et de livres –, survenue bien tard, longtemps précédée par une pratique orale des poèmes, et donc par une destination du poétique à la diction qui semble l'apparenter de plus près au théâtre.

2. *République*. III, 392d-394d.

3. Cf. *Claus Peymann s'achète un pantalon et va déjeuner avec moi*, in *Dramuscules*, l'Arche 1991.

L'autre action, à distance de laquelle se tient l'écriture de théâtre, est l'action scénique, proprement entendue. C'est-à-dire l'existence concrète, agissante, des acteurs sur la scène, ou encore ce que nous nommons, depuis moins longtemps qu'il n'y paraît, « le théâtre », le fait de jouer, la manifestation sensible et pratique du jeu, la représentation. Ce que nous pourrions appeler aujourd'hui le théâtre en tant que pratique, ou la pratique du théâtre¹. Or l'écriture de théâtre justement, la fabrication du drame – ou encore, au sens propre, la dramaturgie : l'ouvrage, l'œuvre, l'*ergon* de la dramatisation – diffèrent beaucoup de la réalisation pratique du théâtre. C'est de longue date : Aristote affirmait déjà que l'*opsis* (la mise en scène, l'existence optique ou scénique de la tragédie) est hors de l'art, *atekhnaton*, et ressortit seulement au savoir faire du fabricant d'accessoires (*skénopoïou tekhnè*)². Certes, cette discrimination tranchée produisait alors d'autres effets qu'aujourd'hui : Aristote s'autorise de cette brève remarque pour ne pas parler de scénopoésie, de poésie scénique, alors que nous en parlons beaucoup, et que même pendant deux décennies nous n'avons presque parlé que de cela. Reste la distinction, l'écart : la mise en scène, la régie des planches sont tout autre chose que la facture du drame, et participent d'un savoir-faire essentiellement différent du sien.

À ce premier égard donc, empirique, on peut dire que le drame se loge entre poésie et pratique. Remarquons, toujours sur ce premier plan, une dimension supplémentaire de cette triade. Car la disjonction entre l'écriture du poème et la pratique du théâtre oppose aussi, pour nous, une activité individuelle, solitaire, et une conduite de groupe. Le poète écrit seul : il est aux prises avec son « monde », avec son âme, si ce n'est plus avec sa muse. Son travail est intime : il touche à l'agitation intérieure, au forage des terres du dedans. Nous ne croyons pas à l'écriture coopérative, au théâtre au moins³. Si certains dramaturges cosignent des pièces, c'est au plus à deux. Et l'on sait bien qu'alors, l'un est plus écrivain que l'autre : voyez Labiche et Marc-Michel. Bref, le poème sort d'une âme singulière, qu'il exprime (ou qui l'exprime). En revanche, la scène est affaire de troupe. Le théâtre, on le dit souvent, engage par nature le concours de plusieurs métiers : acteurs ; couturiers, tapissiers, serruriers ; éclairateurs, bruiteurs, régisseurs – peintres, musiciens, et poète aussi. Si le spectacle a une consistance subjective, personnelle, ce qui se discute, elle est obtenue par la direction d'une de ces âmes sur toutes les autres. Le metteur en scène n'est jamais seul : au mieux (si c'est un mieux) il ordonne, commande, décide entre toutes ces singularités. Mais le théâtre (ainsi entendu : comme la scène, le domaine de l'existence scénique, de la présentation) est toujours une vie partagée : politique intime de la chose théâtrale, avec son régime d'assemblées, de délibérations, de décisions, monarchiques ou groupales, avec sa variable constitution.

*

C'est cette ambiguïté peut-être, ou cette ambivalence, du drame entre pratique et poésie qu'exprime la locution *poème dramatique*, dont les classiques ont tant usé. La constitution logique de cette notion est clairement exposée par Mairet dans la préface de *La Silvanire*. Représentée en 1630, cette pièce – réputée la première à avoir mis strictement

1. En un sens extrêmement différent de celui que donnait à ce syntagme le bon abbé d'Aubignac (*La Pratique du théâtre*, 1657). Le titre de son ouvrage peut tromper : on peut croire qu'il y est question de ce que nous appelons pratique du théâtre (la scène, les décors, la régie, le jeu, voire la recette) alors que l'auteur n'entend traiter que du poème dramatique, et de ses principes de composition.

2. *Poétique*, VI, 1450 b 16-21.

3. Pour le cinéma, il faudrait en reparler.

en œuvre les règles qui allaient bientôt former le canon – fut publiée un an plus tard, flanquée d'une préface en forme de manifeste pour l'art nouveau. Cet écrit présente une sorte de genèse raisonnée de l'idée de poème dramatique, où se succèdent trois moments fortement liés. Premièrement, une définition de la poésie, qui – de façon d'abord surprenante – est une caractérisation du poète : non du discours, mais de son auteur, ou plutôt du discours que spécifie le fait d'être produit par un auteur comme celui-là. La première partie du texte s'appelle « Du poète, et de ses parties » : oui, des parties du poète, c'est-à-dire des éléments qui s'associent pour le composer, ou encore des « qualités qui doivent entrer en la composition d'un bon poète »¹. Il y aurait beaucoup à dire sur ce marquage, où le poète n'apparaît pas comme exprimant quelque chose qui lui appartienne, mais comme bon véhicule pour la transmission de « pensées qui semblent ne pouvoir pas être produites du seul esprit humain », ce pour quoi il est « poussé d'une fureur divine »² – moins donc comme un moi dont le contenu transpire dans l'œuvre, que comme le bon conducteur d'une transmission qui le traverse. Mais, même si la conception ici diffère en partie de l'idée moderne ou post-romantique du poète, ces caractères, et la place qu'ils prennent dans le discours, valident ce que nous indiquions : le poème est émis par une puissante singularité individuelle, il résulte d'une « excellence d'esprit »³, d'une éminence qui distinguent le poète, ce poète, dans son être d'exception.

Le deuxième temps d'émergence de la notion de « poème dramatique » est celui qui, après la définition du poète, traite « De la différence des poèmes » – c'est le beau sous-titre d'une partie suivante de la préface⁴. « L'ouvrage dramatique – y indique Mairet –, autrement dit actif, imitatif, ou représentatif, est celui-là qui représente les actions d'un sujet⁵ par des personnes entreparlantes, *et où le poète ne parle jamais lui-même* »⁶. Ne revenons pas sur ce qui se confirme du silence imposé à l'auteur : du silence que le poète s'impose, de l'auto-imposition de silence où se marque (dans le mode dramatique) l'excellence et la singularité de son esprit. Demandons-nous plutôt ce qui reste, dans la forme de cet entre-parlement qu'est le drame, de l'unicité, de la singularité de sa voix. En quoi le poème dramatique est-il un poème, précisément : c'est-à-dire l'œuvre d'un poète singulier ? Si la marque du poème est de faire sonner la voix unique du poète qui le profère, où est l'uni-vocalité du poème dramatique – non son univocité, mais son univocalité, l'unicité de sa voix émettrice, porteuse –, de ce poème dramatique que semble définir, par ailleurs, et contrairement à cela, le partage des voix ?⁷ La réponse est manifeste, même quand la question ne se pose pas en ces termes exactement (ce qui est bien sûr le cas de Mairet). L'univocalité du poème dramatique est son tissu (ou, selon le mot classique, sa tissure) de poème. Ce qui fait sa facture, ou sa tissure, poétique, à la fois partagée avec le genre commun du poème, et marquée de propriétés sous-génériques, et de la singularité d'une voix, comme d'un timbre : la métrique, la prosodie, la rythmique, le lexique, la tonalité, le style, qui font le poétique du poème. Le poème dramatique, c'est ce qui fait d'*Andromaque* un long poème, un long ensemble compact

1. *Théâtre du XVII^e siècle I*, prés. et notes J. Schérer, La Pléiade-Gallimard, 1975, pp. 479-480.

2. *Ibid.*, p. 479.

3. *Ibid.*, *id.*

4. *Ibid.*, p. 481-482.

5. Ce qui veut dire : du sujet d'une œuvre, d'un thème, d'une histoire choisie.

6. *Ibid.*, *id.* Je souligne.

7. Cf. J.-L. Nancy, *Le Partage des voix*, Galilée, 1982.

d'alexandrins régis par des normes formelles précises et contraignantes, et qui s'appliquent tout uniment, comme voix commune, aux voix distinctes des rôles. Dans l'échange suivant :

PHŒDIME
Mithridate lui-même arrive dans le port.
MONIME
Mithridate !
XIPHARÈS
Mon père !
PHARNACE
Ah ! Que viens-je d'entendre !
PHŒDIME
Quelques vaisseaux légers sont venus nous l'apprendre,
C'est lui-même.¹

les quatre personnages, les quatre voix, contribuent à la profération de deux alexandrins rimés. Monime, Xipharès et Pharnace enchaînent trois répliques qui font un vers, dans la précise structure de la métrique du temps, et Phœdime leur répond avec un autre alexandrin qui rime avec le précédent. Ces quatre répliques, émanant de quatre rôles, sont donc totalement prises dans la facture commune du poème. Ce qui pourrait n'être qu'une contrainte formelle de genre prend un sens plus profond si l'on admet que, du fait de la stylistique, de la poétique très singulière du poète Racine, les vers qui ainsi s'enchaînent se logent dans le « chant » d'une même voix, celle du poème racinien. L'unité vocalique, poétique qui ainsi *se donne* comme partage peut, par exemple, difficilement être contestée me semble-t-il dans cet autre quatuor :

PYRRHUS
Où donc est la princesse ?
Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux ?
PHŒNIX
Je le croyais.
ANDROMAQUE, à Céphise
Tu vois le pouvoir de mes yeux !
PYRRHUS
Que dit-elle, Phœnix ?
ANDROMAQUE
Hélas ! Tout m'abandonne !
PHŒNIX
Allons, seigneur, marchons sur les pas d'Hermione.
CÉPHISE
Qu'attendez-vous ? Rompez ce silence obstiné.
ANDROMAQUE
Il a promis mon fils.
CÉPHISE
Il ne l'a pas donné.
ANDROMAQUE
Non, non, j'ai beau pleurer, sa mort est résolue.

1. *Mithridate*, I, IV, v. 330-333.

PYRRHUS

Daigne-t-elle sur nous tourner au moins la vue ?
Quel orgueil !

ANDROMAQUE

Je ne fais que l'irriter encor,

Sortons.

PYRRHUS

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector.

ANDROMAQUE, *se jetant aux pieds de Pyrrhus*

Ah ! seigneur ! arrêtez ! Que prétendez-vous faire ?
Si vous livrez le fils, livrez-leur donc la mère !¹

Je disais : quatuor. C'est qu'en effet on peut comparer le tissu, la tissure dans lesquels sont prises les voix des rôles – l'univocalité racinienne du poème, où s'implique le pluriel des personnages – avec la partition musicale d'un opéra, ou d'une *Passion*. Les textes différencient les caractères, les personnalités, les effets de rôles. Plus : les voix mêmes y sont repérables, spécifiées (il faut dire, exactement : partagées, ne serait-ce que par la distribution instrumentale des tissures). Mais la continuité musicale de l'œuvre les prend communément dans une poétique, celle de Mozart, ou de Puccini, qui les traverse et les porte. Ainsi de la poétique racinienne : elle tient les rôles, et c'est elle qui dit où est le poète qui parle, lui qui est interdit de distribution.²

Le troisième temps de la genèse logique du concept de poème dramatique est celui de sa différenciation interne, de sa spécification ultérieure. « Le poème dramatique se divise ordinairement en tragédie et comédie », écrit Mairet.³ Et c'est bien, semble-t-il, une des raisons de l'idée de *drame* : désigner ce qui est commun aux genres tragique et comique, ce que nous appelons aujourd'hui « le théâtre », et pourquoi certains Grecs de l'époque classique semblent curieusement manquer de nom. Voyez Platon, qui ne cesse de dire « tragédie et comédie », comme s'il ne disposait d'aucune catégorie pour les assembler⁴. Il est vrai qu'Aristote, lui, use du mot de *drame*, et réfléchit à son usage⁵. Cette différence s'explique assez bien, comme on va le voir, par la discorde de leurs conceptions quant à cela même dont il s'agit. Aristote, en tout cas, semble bien avoir recours à ce vocable (*drame*), ou à ses dérivés, pour désigner la forme commune aux poèmes tragiques et comiques, par la présence en leur sein de personnages agissants (*drontas*), qui donne lieu à ce que certains traducteurs désignent, un peu librement, comme « forme dramatique ».⁶

1. *Andromaque*, III, vi, v. 890-904.

2. « L'auteur dramatique [...] est le premier, par ordre chronologique naturellement, des acteurs de sa troupe. [...] Personne ne joue mieux que lui ce rôle [...] : le rôle de l'acteur qui ne joue pas. » J. Giraudoux, « L'auteur au théâtre », in *Littérature*, [1941], Folio-Gallimard 1994, pp. 209-211. Merci à François Bon de m'avoir signalé ces pages étonnantes.

3. *Op. cit.*, p. 482.

4. Dans tel moment de la *République*, au moins. Par exemple : 394 c, ou 394 d, ou 395 a, ou 395 b. Il emploie le terme (*drame*) ailleurs, mais de façon parcimonieuse. Cf. *Lois* VII, 817 b 9.

5. Par exemple, *Poét.* III, 1448 a 28-29. Autres emplois du terme dans la *Poétique* (selon l'index de Dupont-Roc et Lallot, dans leur éd., Seuil, 1980) : III, 48 a 28, 29, *dramas* (*dramata*), personnages qui agissent (*drontas*) ; étymologie (*dran*, agir) ; IV, 48 b 35, 37, « forme dramatique » (*dramatikas*, *dramatopoiésas*) ; VI, 49 b 26, personnages en action (*drontan*) ; XIV 53 b 32, « en dehors de la pièce [ou : du *drame*] » (*exo tou dramatos*) ; XV, 54 b 3, « en dehors du *drame* [ou : de la pièce] » (*exo tou dramatos*) ; XVII, 55 b 15, « dans les *dramas* les épisodes sont brefs, tandis que l'épopée leur doit son étendue » (*dramasin*) ; XVIII, 56 a 15, « dans les *dramas* » (*dramasi*) ; XXIII, 59 a 19, « de façon dramatique » (*dramatikous*) ; XXIV, 60 a 31, « dans le *drame* » (*dramati*).

6. Un peu librement : le mot « forme » – chez Aristote d'une certaine portée – n'y est pas (IV, 48b 35-37, selon la traduction – dont les considérables mérites ne sont plus à vanter – référencée dans la note ci-dessus).

De sorte qu'on peut dire qu'ici encore le drame prend place entre poésie et pratique : entre l'unité de voix du poème et la pluralité de voix des agissants, mais aussi entre l'unité formelle du poème et sa division nécessaire en poème comique ou tragique : pendant longtemps, jusque bien après les époques classiques qui aujourd'hui nous occupent, on ne pourra jamais écrire aucun drame qui ne se résolve en tragédie ou comédie, on ne pourra d'aucune façon pratiquer le théâtre sans s'être résolu à un terme de ce choix. Le drame paraît donc alors une catégorie médiane, en quelque sorte fictive, actualisée dans aucune œuvre réelle, si ce n'est sous la forme d'une de ses sous-divisions. Jusqu'à ce qu'un poète – ou plusieurs –, prosateurs en vérité, ne s'avisent de donner naissance et forme à des poèmes qui répondent à cette dénomination moyenne, et actualisent en quelque sorte le programme, ou la virtualité, qu'elle contenait sans les avoir jamais délivrés.

*

Mais on ne saurait s'en tenir, ni à ces remarques de fait, ni à ce tracé logique. Il nous faut maintenant observer que les deux notions (*poésie* et *pratique*) entre lesquelles se loge le drame sont deux concepts massifs, qui ont donné lieu, depuis Aristote au moins, à toute une histoire : à la répétition et au dépli d'un long face-à-face, qui a opposé, mis aux prises *poiésis* et *praxis*. Rappelons les termes de ce débat, reformulé avec beaucoup de profondeur par Jacques Taminiaux dans *Le Théâtre des philosophes*¹ – livre auquel la réflexion ici proposée doit beaucoup.

Poiésis et *praxis* sont deux types d'opérations que tout distingue. La *poiésis* est la fabrication, la production d'un objet, d'une œuvre. C'est, par exemple, le travail mené par l'artisan lorsqu'il confectionne un produit selon les règles de son art. Pour Taminiaux, c'est ce modèle artisanal que Platon convoque pour penser le théâtre, et plus généralement les activités d'imitation, et pour les récuser – les accuser. En effet, l'artisan qui fabrique un objet doit, pour le fabriquer, regarder, contempler une sorte de modèle idéal sans lequel sa fabrication est impossible. Ce modèle antérieur à l'exécution est une pure idéalité (un *eidos*), et l'acte de produire demande de le considérer, de regarder cette figure essentielle. Un tel regard est baptisé *theoria*. La *poiésis* exige le préalable d'une *theoria* qui lui livre la forme parfaite d'un intelligible à ne jamais perdre de vue dans la production. Après quoi, la réalisation bien conduite de l'œuvre selon l'autorité de ce modèle fait appel à un corps de règles, à la structure d'un savoir faire dénommé *tekhne*. La *poiésis* est construite comme cet ensemble : une *tekhne* qui engendre une œuvre conformément, et donc postérieurement, aux vues d'une *theoria*. C'est en référence à cette norme, on le sait, que Platon dévalue toute imitation (peinture autant que théâtre), car l'imitation ne considère pas l'essence ou l'idéalité d'une chose, mais seulement son apparaître, et n'engage aucune *tekhne*, mais une *mimésis*. La poétique s'en distingue sans mélange : engendrement d'une œuvre, après vision d'une idée².

1. Éd. Jérôme Millon, Grenoble, 1995, en particulier pp. 7-68. Taminiaux y reprend et prolonge certains éléments de la réflexion menée sur ce point par Arendt : cf. *Condition de l'homme moderne* [*Human condition*, 1958], Calmann-Lévy, 1961 et 1983.

2. C'est pourquoi on s'étonne de voir dire si souvent que Platon considère l'image comme une « copie de copie », imitation d'imitation. Ce n'est certes pas ce qu'il pense : l'imitation imite, certes, l'apparence d'une chose déterminée, laquelle n'est justement pas une imitation (*mimésis*) de l'*eidos*, mais son imparfaite mise en œuvre. Il y a bien une théorie des trois degrés dans *La République* (X, 597 d : l'imitation est éloignée de trois degrés de la vérité), mais ces degrés ne sont pas de même nature : l'un est poétique, l'autre mimétique, et Platon développe son argumentation précisément pour les opposer. D'où vient donc cet inusable lieu commun (la copie de copie) ? On ne sait. La thèse paraît en revanche, comme telle, au moins dès le xvii^e siècle, chez Nicole par exemple : l'image est ainsi caractérisée comme une *figure de figure* (cf. *Traité de la comédie*, éd. de Laurent Thirouin, Champion, 1998, p. 108).

La *praxis*, elle, répond à une structure différente. Le concept n'en est pas élaboré par Platon, bien sûr, qui (dans cette partie de la *République* au moins) ne paraît pas s'en soucier. Mais par Aristote, dans son débat compétitif avec lui. La *praxis* ne suit aucun modèle préalable, et n'engendre aucune œuvre. Elle trouve son principe et sa fin en elle-même. Elle n'est réglée par aucune idée qui la devance, et ne se dépose en aucun objet qui l'abolit et la relève. Elle est l'opération continuée d'un faire : à ce titre, elle n'a, au sens strict, ni début ni terme. Elle est, dirions-nous, purement processuelle : comme le cours d'une pratique engagée, poursuivie. Taminiaux dégage, après Arendt, un corrélat de première importance à ce statut : la *praxis* est toujours partagée. L'action n'est qu'interaction. Elle se livre dans le régime d'une pluralité des actes, qui se répondent. Et cette réponse est au sens strict : parce que les agents pratiques *se parlent*. La *praxis* a partie liée avec la *lexis*. L'interaction est interlocution. La *praxis* : cet échange, toujours déjà commencé, sans fin, tramé dans une parole commune, des voix en partage, en ce sens toujours *improvisée*, comme dit Taminiaux. Action plurielle, partagée, verbale : on voit combien cette improvisation diffère, s'écarte, de la fabrication poétique, initiatrice et finalisée, pré-voiyante et pourvoiyeuse de ses œuvres.

Taminiaux donne à comprendre, avec beaucoup de clarté, comment le fait de cet écart (entre *praxis* et *poiesis*) engage deux déterminations très décalées, et à vrai dire antagonistes, de la nature du politique. Car d'un côté – le platonicien – le politique est pensé comme devant se régler sur le modèle artisanal : il lui faut une idéalité préalable, qui puisse être observée théoriquement, et à laquelle succède une réalisation technique. C'est la *politéia* (le régime politique) comme *œuvre*, condition de tout ce qui sera vu plus tard comme esthétisation du (ou de la) politique, et qu'il faudrait donc appeler, d'abord, *poietisation*, poétisation. Là-devant, sans doute, la démocratie telle qu'elle se faisait, bon an mal an, dans Athènes, à coup d'improvisations successives, ne pouvait être que lourdement disqualifiée. Sur l'autre face, aristotélicienne, le politique est plutôt pensable comme interaction partagée et débattue, sans idéal prévu ni mise en œuvre terminale, et quelle qu'ait été « l'opinion » politique d'Aristote cette approche praxo- ou pragmatologique paraît plus adéquate à une saisie du démocratique dans sa spécificité.

Ainsi s'éclaire la curieuse question du théâtre. Car le remarquable mérite de l'analyse de Taminiaux est, bien sûr, de donner à penser en quoi la tension entre *praxis* et *poiesis* affecte les idées que de part et d'autre on se fait du théâtre – et donc, en vérité, l'approbation à l'égard du théâtre contenue dans l'ouvrage d'Aristote¹, face à la posture très anti-théâtrale de Platon. Mais aussi, et surtout – et ici l'analyse est très neuve – cette approche éclaire la portée inattendue de la « question du théâtre » dans le débat plus général entre les deux philosophies : dans le désaccord politique conduit à sa dernière profondeur, dans l'onto-politique – discorde quant à l'inscription du politique dans une (ou plutôt dans deux) ontologie(s). C'est l'importance, à première vue énigmatique, du théâtre dans ce conflit des essences² qui perd alors un peu de son mystère. Puisque, s'il s'agit là du débat, et du conflit, entre une politique strictement idéaliste (où la bonne cité est prise comme œuvre, à créer depuis rien sinon une norme idéale, un *eidós*) et une politique pragmatique (qui se pense comme réfection toujours continuée, partagée, débattue, des modes de l'être-ensemble), et si donc ce débat peut être vu, en gros, comme

1. Baptisé *Poétique* très paradoxalement au regard de ce critère.

2. Platon, *Rep.*, X, 595 a.

celui qui oppose par avance, et de façon au moins séminale, les esthétiques totalitaires et les politiques démocratiques, le théâtre, comme saisie élective de la *praxis*, comme *mimèsis praxéos*, ne peut qu'être récusé par les uns et revendiqué par les autres. À travers le théâtre, c'est le mode même de l'agir incréé des entreparlants que Platon congédie, et qu'Aristote affirme.

*

C'est là ce que nous enseigne la précieuse réflexion de Taminiaux. Quelles en sont les effets pour la question qui nous occupe ? Comment situer, désormais, le drame (la notion, le concept du drame) dans l'espace de tension ainsi déterminé, entre *poiésis* et *praxis* – dans cette sorte de compétition, d'*agôn*, sinon entre Aristote et Platon, du moins entre leurs deux postérités, et tout ce qu'elles engagent, de pensées du théâtre et de la politique ? La situation du drame devant la *poiésis* est, nous l'avons dit, assez claire. Le drame est poème dramatique : c'est à dire mise en travail de l'uni-vocalité du poème par la pluralité des voix. Le drame est le poème de la division. Lorsque l'unité de la vision poétique (c'est-à-dire l'unité du point de vue : non pas l'unité du contenu de la vision, mais l'unicité du point à partir duquel elle est vue) se laisse, fictivement, solliciter par la pluralité des voix, il en résulte ce mode de division très singulier qu'est le drame. Voix unique distribuée en voix diverses, et dont la diversité n'est jouable que sous condition d'éclipse de la voix solitaire qui la porte – sous condition d'aphonie (jouée) du poète, d'un silence fictivement imposé à l'unité d'élocution par quoi le drame est porté. Le drame est ce jeu de la distribution d'une voix, réellement unique et fictivement muette, en une pluralité de paroles, fictivement multiples et réellement émises.

Plus complexe, sans aucune doute, est le rapport du drame à la *praxis*. Car, Aristote l'indique déjà, *dran* comme *prattein* veulent dire : faire, agir¹. Et dans son traité, les deux racines voisinent à l'occasion. Par exemple, quand s'y indique une sorte de parenté entre Sophocle et Aristophane, « car tous deux imitent des personnages agissants (*pratontas*) et dramatiques (*drontas*) »². La traduction de cette phrase s'en trouve délicate. Si l'on refuse l'ajout du mot « personnage », très surdéterminé, et qui n'a pas d'analogue rigoureux dans le texte, il faudrait dire : car tous deux imitent, ou représentent (*mimountai*) des agissants (*pratontas*) et des agissants (*drontas*). Avec toutefois, pour nos oreilles d'aujourd'hui (est-ce un anachronisme ?) la double connotation de faiseurs de pratique d'un côté (praticiens, pratiquants) et faiseurs de drame de l'autre (personnages dramatiques, rôles, ou « acteurs », qui serait assurément le mot le plus juste, entendu à la manière de d'Aubignac et Corneille, c'est-à-dire comme personnage-comédien).

Et c'est bien là notre question, à la fin. Car, pour poser le drame devant la *praxis*, qui le borde et le délimite symétriquement par rapport au poème, il faudrait savoir quel trait distingue ces deux noms de l'action (drame et pratique), qui semblent historiquement et problématiquement si proches. Quelle ligne sépare l'agir pratique et l'agir dramatique. Car la *praxis*, et non le drame, est au cœur de la définition aristotélicienne de la tragédie. Au chapitre VI du traité – et ailleurs aussi –, cette référence à la *praxis* se répète avec une surprenante insistance, presque litanique. La tragédie y est définie comme *mimèsis praxéos* (imitations d'actions pratiques)³. À peine plus loin, ce sont les agissants, les agents pratiques qui font la représentation (*pratontes poiountai tèn mimèsin*)⁴.

1. *Poét.* III, 1448 b1.

2. III, 1448 a 28-29.

3. VI, 1449 b 24.

4. VI, 1449 b 31.

Puis Aristote redit qu'il y a là « représentation d'action pratique (*praxéos esti mimésis*) et que les pratiquants (*prattetai*) en sont des agents praticiens (*prattonton*), qui doivent avoir ethos et pensée, car c'est ainsi que se qualifient les actions pratiques (*praxeis*), les actions pratiques (*praxéon*) résultant de la pensée et du caractère (...) et que c'est ainsi l'histoire qui est la représentation d'action pratique (*praxéos mimésis*), en appelant histoire le système des faits (*pragmaton*) effectués par des agents pratiques (*prattontas*) », etc.¹. J'espère qu'on excusera cette traduction détestable, qui veut seulement faire entendre le martèlement effréné du radical *pratique* dans ce très court passage. On pourrait multiplier les exemples.²

Ainsi c'est la *praxis*, précisément, comme telle, qui est définie comme la matière propre de la tragédie. Ce qui autorise d'ailleurs, pour des raisons profondes (et moins convenues qu'il pourrait sembler à première vue) Taminiaux, avec d'autres, à faire de la tragédie un genre essentiellement politique. Non parce qu'il y serait question d'affaires politiques, ou des conduites de la cité – ce qui, très certainement, se discute³ – mais bien plutôt parce que l'objet même de la *mimésis* tragique, au moins dans sa saisie aristotélicienne, est la *praxis* en tant que telle, et que la *praxis* est le mode propre d'existence et de manifestation de l'action politique dans sa singularité. Ce dont parle la tragédie, ce qu'elle représente ou imite, ce n'est pas la fabrication poétique, la production, l'engendrement de la cité comme une œuvre. Elle y est profondément inapte – Platon lui en fait un radical grief. La tragédie s'affaire autour de l'interaction et de l'interlocution pratique, dont elle trame, ourdit la présentation. Elle est monstration de cet agir-là (*mimésis praxéos*) dont elle produit l'histoire comme composition de faits agis (*pragmata*).

Que signifie alors ici le « drame » ? Pourquoi ce terme médian ? Pourquoi les classiques n'ont-ils pas dit *poème pratique*, ou *poème pragmatique* ? Parce que, sans doute, l'hétérogénéité entre les deux pôles est trop forte. On le sent bien dans cet assemblage, que je bricole : « poème pratique » est trop hétéroclite, il colle ce qui résiste à la jonction, l'unité du poème et la pure diversité de la *praxis*. Il faut un terme moyen. Et ici joue la distinction entre drame et, pourrait-on dire par jeu, pragme (*dramata* et *pragmata*). Ici doit se montrer la différence entre agir pratique et agir dramatique, qui rend l'autre plus disponible que l'un à sa captation dans le poème.

Faisons trois hypothèses. La première peut être vite écartée : on pourrait supposer que la spécificité du drame soit d'être pris dans le langage, d'être le fait des « personnes entre-parlantes », comme dit Mairet.⁴ Mais, nous l'avons vu, cette prise dans la parole est aussi bien le fait de la *praxis*. La *praxis* est *lexis*, son interaction est interlocution. Ce n'est donc

1. VI, 1449 b 37- 1450 a 6.

2. Par exemple : « la plus importante de ces parties [de la tragédie] est l'assemblage des actions (*pragmaton*) accomplies, car la tragédie imite non pas les hommes mais une action (*praxéos*) et la vie, le bonheur et l'infortune, or le bonheur et l'infortune sont dans l'action (*praxeis*), et la fin de la vie est une certaine manière d'agir (*praxeis*), non une manière d'être » (VI, 1450 a 15-19), « sans action (*praxéos*) il ne peut y avoir de tragédie, mais il peut y en avoir sans caractères » (VI, 1450 a 23), etc. Trad. Hardy, Les Belles Lettres 1990 [1932].

3. Cf. N. Loraux, *La Voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, 1999. Cf. également mon *Exhibition des mots* (1992), rééd. Circé 1998, p. 24, 37-43.

4. C'est, on s'en souvient, l'hypothèse de d'Aubignac, qui écrit – avec son extrême rigueur coutumière : « À considérer la Tragédie dans sa nature et à la rigueur, selon le genre de Poésie sous lequel elle est constituée, on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances. Ce poème est nommé *Drama*, c'est à dire *Action* et non pas *Récit*; Ceux qui le représentent se nomment *Acteurs* et non pas *Orateurs*; Ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs* ou *Regardans*, et non pas *Auditeurs*; Enfin le Lieu qui sert à ses Représentations, est dit *Theatre*, et non pas *Auditoire*, c'est à dire un lieu où on regarde ce qui s'y fait, et non pas où l'on Écoute ce qui s'y dit. Aussi est-il vrai que les Discours qui s'y font, doivent estre comme des Actions de ceux qu'on y fait paroistre; car là *Parler*, c'est *Agir* (...) » *La Pratique du théâtre*, ed. de P. Martino, Alger, Carbonel 1927, Livre quatrième, chap. II, p. 282. Les italiques et majuscules sont dans le texte.

pas ce tissage langagier qui rapproche spécifiquement le drame du poème. Deuxième suggestion : l'action dramatique est, non pas dans les mots mais entre eux, l'instance de la décision. Ce qui a lieu *entre* les deux vers¹ de *Cinna*, prononcés par Auguste : entre

En est-ce assez, ô Ciel, et le Sort pour me nuire
A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire ?

(où Auguste est encore pris dans le désarroi, la détresse, le ressentiment), et

Qu'il joigne à ses efforts le secours des Enfers,
Je suis maître de moi comme de l'Univers.

où l'Empereur a déjà décidé de procéder à l'acte pur, absolu de la clémence. On pourrait imaginer que le dramatique (l'action dramatique en tant que telle, l'élément pur du drame) soit cette instance de la décision tranchante et sans épaisseur, cette pure coupe interstitielle de la résolution. Comme ce pourrait être encore le cas *au dedans* du très célèbre vers² de *Bajazet*

Madame ; et si jamais je vous fus cher...

ROXANE

Sortez.

où l'on sait que le « Sortez » exécute la décision de mettre à mort Bajazet (« mais s'il sort, il est mort »³), décision qui n'a pu qu'être prise antérieurement à son énoncé (mais là, conformément au plus grand entrelacs de la décision racinienne, sans doute en un point indéterminé, indéterminable, comme flottant, du discours antérieur de Bajazet que Roxane écoute). Cette hypothèse, strictement décisionniste (le drame, c'est la résolution prise entre les mots), peut séduire. Malheureusement – ou heureusement – elle ne rend compte que d'une forme très particulière de l'action. Car l'action, dans le drame (ce qui a lieu entre les parlants, dont l'événement modifie l'histoire) ne se réduit pas aux résolutions actives et décidées. Il y a de l'action (au sens dramatique) dans la passivité. Ainsi dans l'incandescente scène de l'aveu de *Phèdre*, l'aveu est assurément une action dramatique, un élément positif et opérant du drame. Or il ne résulte d'aucune résolution. Et d'ailleurs, il n'est pas *entre* les mots du discours, il n'est pas un moment vide et tranchant qui coupe un hiatus, une fente du texte : il se propage comme une onde à même la parole, dans le discours qu'il travestit, enfle et fait éclater dans son éclosion même. Ainsi, il est une opération passive, totalement subie par l'actant qui la porte. Phèdre en est le véhicule, la victime, en même temps que l'énonciatrice. Elle dit :

Que dis-je ? cet aveu que je viens de te faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?⁴

On ne peut donc identifier l'action dramatique à la décision qui coupe le texte, à la césure résolutive qui le fend. Le drame est actif et passif. L'*affection* qui touche, altère, blesse les agents du drame est dramatique, pleinement.

1. 1694 et 1695, (V, III).

2. 1564 (V, IV).

3. 1456 (V, III).

4. II, v, 693-694.

Reste une troisième hypothèse, qui consiste à renverser la question. Au lieu de se demander : quelle différence avec la *praxis* rend le drame apte à entrer dans le poème ?, on peut proposer que le drame, au fond, est peut-être exactement cela – une action entrée dans l'élément du poétique, une action réorganisée par et pour sa captation dans le poème, et se voyant marquée, par là, de traits proprement poétiques. Relevons trois de ces traits. D'abord, la *poiésis* a un commencement (l'idée) et une fin (l'œuvre). La *praxis*, on l'a dit, est sans origine et sans aboutissement. Elle est la modification, le changement qui affecte toujours un déjà-donné, action sur une action, toujours inter-active, toujours en écho. Ce double caractère (commencer et finir), la *poiésis* le transmet, le lègue à ses œuvres, la production le dépose dans ses produits. Ce qui fait de l'œuvre un tout, une entièresité, un objet borné, fini, configuré par la structure et la finitude de sa fabrication. Or, cette entièresité est un trait pertinent du drame. On se souvient que pour Aristote la tragédie doit imiter une action complète et entière. Le texte dit : une action finie (*telías*) et totale (complète, formant un tout, *holès*). Et Aristote ajoute « Un tout (*holon*) est ce qui a commencement, milieu et fin »¹. Cette finitude, ce bornage initial et terminal de l'action dramatique, non par coupe fortuite ou arbitrale, mais par initiation et achèvement, sont une marque déposée dans le drame par la capture de la *praxis* sous le régime du poétique.

Un deuxième trait poétique du drame est son unité : son unicité plutôt, l'unité ou l'unicité dite d'action, dont découlent tous les autres traits spécifiques de la composition dramatique, de la dramaturgie. Car l'unité ou l'unicité (surtout *de l'action*) sont profondément étrangères à la pratique. La *praxis* est pluralité des actions, aussi bien interne qu'externe : externe, car les actions ne cessent de se répondre et de s'interpeller, forment une chaîne ou un réseau sans bouts, et qu'il est donc intrinsèquement impossible d'y cerner une action ou un complexe d'actions isolable. Interne, parce que l'action pratique est au fond toujours divisible. Il n'y a pas d'unité élémentaire de la pratique, *il n'y a pas d'acte pratique pur*. Ici je déborde évidemment Aristote, au moins pour ses formules patentes. Mais il me semble qu'on pourrait montrer sans trop de peine que cela découle de ce qu'il pose, dans la ligne interprétative que suivent Arendt ou Taminaux. La volonté de dégager, dans son unité et sa compacité nucléaire, un acte-élément, atomique, isolable, est une réfection *dramatique* de la *praxis*, sa reprise dans l'élément poétique. Unité et unicité sont des caractères du drame : la *praxis* les ignore. Et cette indivision, cette clôture sont des traits de l'individualité hermétique que nous avons repérée dans la *poiésis* : hermétique à tout ce qui n'est pas passage de l'idée (« fureur divine »², par exemple), close à l'interaction infinie des échanges pratiques, prise dans la finitude de son individuation et la ponctualité de son point de vue.

C'est peut-être dans ce rapport à l'idée que se tient, pour finir, l'élément le plus décisif, la marque la plus nette du poétique dans la facture du drame. La *poiésis* veut une idée qui préexiste à l'œuvre, qui en autorise et en prescrit la fabrication. C'est cela qui donne à la chose produite sa prévisibilité, qui la fait se déduire d'une instance idéale qui la surplombe et la contraint. Le drame est conçu ainsi. Dans sa manière ancienne – la tragédie – l'unité de l'action dramatique répond à un plan, à une prévision externe : le destin. La tragédie est exécution d'un destin dont le schème la précède, et la règle infailliblement. Peu importe ici que la grandeur des tragiques ait été, sans doute, d'inscrire un

1. VII, 1450 b 24-27.

2. C'était le terme de Mairet, *op. cit.* p. 479.

élément de révolte, d'insurrection intime de l'agent contre la prescription intangible de son acte. On sait bien qu'au bout, c'est le destin qui gagne : et parfois la révolte, comme dans *Œdipe*, n'est qu'une ruse de la prévision, qui l'aide à s'accomplir. La tragédie est écriture de la *poïésis* de l'existence humaine. Les vies d'humains ne sont que des œuvres divines. Et leur seul espace d'autonomie est de maudire la prévision qui les façonne, d'en dire du mal, sans rien en changer. La finitude tragique est poétique intimement. Le malheur, c'est la création.

Mais il existe une deuxième manière, moderne, pour cette contrainte créative du drame. C'est celle où l'idée n'est plus le destin tel que les dieux l'écrivent, ou le lisent, mais l'idée de l'œuvre elle-même, dont l'artiste détient la clé. Au fond, c'est peut-être cela, le drame – moderne, au moins : une action unitaire répondant à une idée esthétique. Le *Robert historique de la langue française* nous apprend que la première attestation écrite du terme « drame » en français date de 1657 : de la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac, figurez-vous. Je n'ai pas retrouvé cette mention. Seulement la citation du grec *Drama*, que j'ai rapportée plus haut. Mais elle doit y être, le dictionnaire est sérieux. L'émergence du terme (en français, s'entend) est bien tardive, n'est-ce pas.¹ Le terme *pratique*, préféré de d'Aubignac, ne s'imposa pas, en ce sens de savoir-faire relatif à la composition des pièces. Ce qui prévalut, ce fut exactement « dramaturgie », mais plus tard. Après que le drame, (ré)apparu en français sous la plume du bon abbé, se fut imposé comme un nouveau genre – c'est à dire peu après en somme, à peine un siècle, quand s'ouvrit le continent nouveau de l'esthétique. Le drame : ce qui reste du destin quand les dieux ont fui, la prise des actes dans la finitude de l'œuvre, l'existence captée par les règles de l'art, la vie dans le poème.

Rien d'étonnant alors à ce que le délaissement, aujourd'hui bien entamé, de ces modèles de l'art ne marche avec une dé-dramatisation du théâtre. Cette sénescence, cette exténuation du drame, que Brecht avait comprise, au moins dans les termes de son temps (comme dramaturgie non-aristotélicienne), et dont Szondi a décrit la phénoménalité², le mode d'apparition, sont la marque de notre théâtre, quoi qu'on en ait, et malgré les efforts des restaurateurs. Le modèle de l'artiste faiseur de destins et de mondes, qui prend la vie dans les filets de son art, est derrière nous. Quelque chose lui succède, que ne dit pas le mot de drame : une autre époque de l'agir, une autre pragmatique, un autre devenir ouvert des existences et des interactions, pluralité partagée, divise, non-commençante (an-archique) et interminable de l'inter-agir et de l'entreprenement humain, dont l'examen de pensée – pour ne pas dire la théorie – reste encore, largement, à mettre en pratique.

*Conférence prononcée à l'Université de Zurich
le jeudi 9 décembre 1999*

1. D'Aubignac, lorsqu'il s'explique du choix de son titre, l'oppose à « la Théorie du théâtre ». Mais il ne dit pas pourquoi il n'a pas élu celui qu'on pouvait attendre, le mot *Poétique*: comme l'avait fait La Mesnardière, en 1640, et comme Riccoboni le fils s'expliquera de ne pas le faire, lorsqu'un siècle plus tard il produira son *Art du théâtre* (mais c'est l'art de l'acteur : cf. F. Riccoboni, *L'Art du théâtre*, Slatkine reprints, Genève 1971, p. 4-5 de la postface.). Peut-être le choix de D'Aubignac peut-il s'expliquer par le fait qu'à la différence d'Aristote il restreint rigoureusement son objet au théâtre, alors que la *Poétique*, on s'en souvient, traite aussi de l'épopée. Mais il eût pu dire : poétique du théâtre. Il faut croire que quelque chose du mot poétique ne (lui) convenait plus.

2. P. Szondi, *Théorie du drame moderne* [1956], L'Âge d'Homme, 1983.