

# Le théâtre et la philosophie : Histoire trouble d'un Vieux Couple

Fétigué COULIBALY <sup>1</sup> 

<sup>1</sup>École Normale Supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire

Reçu : 22./ 11/ 2025

Accepté : 17/ 12/ 2025

Publié : 15/ 01 / 2026

## Résumé

Le théâtre et la philosophie ont contribué à l'éducation des hommes et à l'édification d'une société humaine pleinement épanouie. Dans leur contribution à l'éveil des mentalités et à la compréhension du monde qui nous entoure, le théâtre et la philosophie adoptent des approches totalement différentes. Pendant que la *Mimèsis* constitue la principale méthode d'approche propre au théâtre, la philosophie instruit dans les écoles. Avec la représentation, le théâtre a un public particulièrement très large pendant que celui de la philosophie est très limité. Par son pouvoir de fascination des peuples à l'aide de la scène, il devient l'objet de polémique par la philosophie qui l'accuse de « poison » et d'« ensorceleur », allant jusqu'à imposer l'éradication du théâtre et de tout homme de théâtre hors de la société. Nous décryptons la complexité des rapports entre le théâtre et la philosophie dans une perspective comparatiste.

**Mots clés :** Couple théâtre-philosophie, complicité, éducation individuelle et sociale, divorce, argumentaire antithéâtral

## Abstract

Theater and philosophy have contributed to the education of humankind and the development of a fully realized human society. In their contribution to the awakening of minds and the understanding of the world around us, theater and philosophy adopt completely different approaches. While mimesis is the primary approach in theater, philosophy is taught in schools. Through performance, theater has an immeasurable audience, whereas philosophy has a very limited one. Through its power to fascinate people on stage, it has become the subject of controversy in philosophy, which accuses it of being "poisonous" and "bewitching," going so far as to call for the eradication of theater and all theater people from society. We decipher the complexity of the relationship between theater and philosophy from a comparative perspective.

**Keywords:** Theater-philosophy pairing, complicity, individual and social education, divorce, anti-theater arguments

## Citer Cet article

Coulibaly, F. (2026). Le théâtre et la philosophie : Histoire trouble d'un Vieux Couple. *ATRAS Revue*, 7(1), 494-512. <https://doi.org/10.70091/Atras/vol07no01.34>

Email: <sup>1</sup> [datoufetigue72@gmail.com](mailto:datoufetigue72@gmail.com)

## Introduction

Le théâtre et la philosophie constituent, tous deux, des « *pragmata* » définis par Aristote comme des affaires humaines, c'est-à-dire les pratiques sociales et humaines, prenant la forme de domaines de connaissance et faisant l'objet de conceptualisation ou de théorisation en fonction des approches. « Pour comprendre les affaires humaines (les *pragmata*), précise Régis Débray, force est de s'exiler hors de l'empire des signes pour aborder au pauvre royaume de l'objet, "des machines inhumaines" » (Debray, 1998, p. 11). Une pratique sociale désigne une manière ou une façon de faire et de penser si bien qu'il en existe une diversité. En tant que domaines de connaissance, le théâtre et la philosophie sont particulièrement très anciens, et chacun possède son fondement idéologique, sa spécificité, voire son principe fondamental, permettant son identification systématique. Leur origine autant que leur histoire remontent à l'Antiquité grecque, précisément au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, à l'aube des civilisations. Nous sommes à une époque particulièrement importante pour l'humanité à double titre. En effet, elle marque l'apparition des plus grandes tragédies de l'histoire qui mettent en scène les héros des plus grands mythes de l'histoire, en particulier les illustres figures de l'Illiade et de l'Odyssée. Elle est également le lieu de révélation de grandes figures de la pensée humaine, en l'occurrence Socrate, Platon, Démocrite, Aristote. Étant les deux plus anciens et grands domaines de connaissance de l'humanité, le théâtre et la philosophie ont, au fil du temps, fonctionné comme un couple, un duo explosif, tantôt dans une complicité avérée, tantôt dans une hostilité inouïe.

Cette étude qui se veut comparatiste entend articuler l'esthétique théâtrale aux textes philosophiques et théologiques, en particulier ceux de Platon et de Saint Augustin. Il s'agit d'une analyse qui consiste à croiser des travaux sur l'esthétique théâtrale avec les textes philosophiques platoniciens et théologiques augustinien. L'objectif principal de la présente étude est de montrer que le théâtre, en dépit de la polémique mimétique qui constitue son fondement, demeure un art du possible particulièrement indispensable à l'éducation tant individuelle que sociale. Sur cette base, nous allons suivre une démarche marquée par deux points principaux : d'une part la complicité constructive entre le théâtre et la philosophie et d'autre part leur hostilité destructive.

## La complicité constructive entre le théâtre et la philosophie

La complicité est une notion particulièrement polysémique. En effet, elle désigne, d'un point de vue juridique, une aide, une assistance facilitant la préparation ou la consommation d'un crime ou d'un délit, mais aussi une entente secrète ou tacite entre des individus pour leur participation intentionnelle à une infraction, un délit ou un crime. Elle est, en général, définie comme une entente momentanée dans l'accomplissement d'une action, voire le fait de procéder à une synergie de compétences, la conjugaison des efforts pour réaliser une œuvre sociale. Pris dans ce sens, la complicité entre le théâtre et la philosophie renvoie à la synergie des contributions théâtrales et

philosophiques à l'éducation de l'individu et de la société. Ainsi, la complicité devient un facteur d'unité, de cohésion, d'épanouissement et d'évolution tant pour l'individu que pour la société.

Dans leur complicité, le théâtre et la philosophie militent pour l'édification d'une société humaine exemplaire qui gravite essentiellement autour de l'humain, c'est-à-dire qui place l'homme en amont et en aval de toute action. Ils entendent définir les principes, les valeurs à promouvoir, les vertus à pérenniser et transmettre de génération en génération pour parfaire au mieux les conditions de vie et d'existence. Ils entendent définir les codes comportementaux devant régir les rapports des individus au sein de la société pour un « vivre ensemble » digne de modèle. Il s'agit d'actions qui consistent à améliorer le cadre de vie par la définition et la promotion des bonnes mœurs sociales qui préservent la cohésion et la stabilité. Il s'agit surtout d'édifier des sociétés humaines particulièrement évoluées avec des individus meilleurs. Pour la réalisation de ce grand projet d'intérêt humain, le théâtre et la philosophie présentent des approches nettement différentes.

### **L'approche du théâtre dans la construction de l'individu et de la société**

Le théâtre est un art particulier qui repose essentiellement sur l'hétérogénéité fondatrice. Il est à la fois une pratique d'écriture et une pratique de la représentation. Si en tant que pratique d'écriture, il est irréductiblement lié au texte écrit, en tant que pratique de représentation, il est spectacle, c'est-à-dire mise en scène ou réalisation scénique. Autrement dit, il est une mise en dialogue du texte écrit. Là, se révèle ce qu'il convient d'appeler la magie du théâtre. En effet, en tant que pratique de la représentation, le théâtre devient le fait de « montrer » un monde de conventions dans lequel des comédiens interprètent des personnages tout en leur prêtant leurs gestes et leurs voix pour donner vie à un texte. Il est surtout question d'une imitation de la vie au moyen de paroles, de gestes par le canal d'un décor et de costumes, mais aussi d'un déroulement d'action et d'images plus ou moins merveilleux propres à amuser ou à terrifier.

Cette dimension scénique ou spectaculaire du théâtre prend la forme d'une incarnation éphémère qui atteint l'art au moyen d'artifices. Henri Gouhier établit un parallèle entre le processus de Création de l'univers qui relève exclusivement de l'ordre du divin et celui qui préside à la création de l'art du théâtre. En effet, dans la Bible, précisément dans l'évangile de Jean, il est ainsi écrit : « au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu » (Segond, 2008, p. 1471). Gouhier (1968) écrit, pour sa part, « au commencement était le Verbe. [...] Au commencement du théâtre comme de l'univers. Son principe est donc une parole... » (p. 68). Cette mise en rapport d'Henri Gouhier accorde tout le primat à l'acte de parole pour montrer la prépondérance et l'irréductibilité de l'acte de parole dans le fait théâtral. L'initiative d'Henri Gouhier relève, non pas du blasphème, mais simplement d'une volonté de marquer l'importance ou l'« indispensabilité » de l'acte de parole au théâtre. C'est également une manière, pour lui, de prouver que le rôle fondamental du théâtre dans la société s'apparente dans une large mesure au sacerdoce.

Le rôle fondamental du théâtre dans la société est l'expression universelle du monde et de la vie si bien que l'homme, l'histoire et l'univers constituent sa matière promise. Pour remplir de façon adéquate cette vocation d'universalité, le théâtre ne se contente plus de réduire son action à la banale revendication de vérité, à offrir aux spectateurs la majesté de ses sujets et l'éclat de ses héros, mais de fondre dans une fresque grandiose les infinis tableaux de l'homme et du monde. Ce qui importe pour lui, ce n'est point la somptuosité du spectacle ni le pathétique de l'action, mais plutôt la profondeur de l'enseignement moral car il se veut un « instrument de culture » autant pour le peuple que pour le penseur. Lors d'une représentation théâtrale, « si la foule est avide du plaisir dramatique, si les âmes sensibles vibrent surtout aux émotions du cœur, les esprits les plus raffinés exigent du [théâtre] une substance spirituelle » (Lioure, 1963, p. 63).

Le public d'une représentation théâtrale est susceptible de stratification en trois catégories, notamment la foule, les émotifs et enfin les penseurs.

Tandis que les deux premiers, la foule et les émotifs, demeurent à la surface dramatique et psychologique du spectacle en déroulement, les penseurs le pénètrent dans toute sa profondeur et goûtent au-delà de la parade la leçon révélée, puisque l'enseignement, c'est-à-dire le fait de dispenser une leçon morale constitue l'essentiel, le plus important des « *devoirs austères du poète dramatique* » (Lioure, 1963, p. 65). La mission première du théâtre est ainsi explicitée :

On ne saurait trop le redire, pour quiconque a médité sur les besoins de la société, auxquels doivent toujours correspondre les tentatives de l'art, aujourd'hui plus que jamais le théâtre est lieu d'enseignement. [Le théâtre] (...) doit donner à la foule une philosophie, à ceux qui pensent une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi. (Lioure, 1963, p. 65)

Le théâtre se veut le miroir du réel, c'est-à-dire le miroir exact de la vie, moins pour simplement émouvoir le public que pour changer la société. Ainsi l'écrit Louis Sébastien Mercier :

[le dramaturge] est l'interprète des malheureux, l'orateur public des opprimés ; (...) son emploi est de porter leurs gémissements aux oreilles superbes qui, tout endurcies qu'elles sont, entendent le tonnerre de la vérité, en seront étourdies ou touchées (Bertrand et al., 1996, p. 313).

Le théâtre enseigne les grandes valeurs sociales pour le bien-être de l'Homme dans la société, en particulier l'amour de la morale, de la vertu, de l'honnêteté et la haine du vice. En tant que tel, il devient « le tableau fidèle des actions des hommes », « un épisode de la vie quotidienne » et « la restauration de la vérité sur la scène » (Lioure, 1963, p. 20). Par ce rapprochement du théâtre avec la vie quotidienne, plus besoin que le personnage incarné par le comédien soit distant de l'homme, c'est

dire que « le héros du [théâtre] ne doit pas être regardé « d'un autre œil » que nous regardons l'homme de la rue : dépouillé de toute dignité et de toute distance, il doit offrir au spectateur un visage actuel, familier, le visage humain sans aucun masque » (Lioure, 1963, p. 21). C'est pourquoi, le théâtre, quoi que l'on en dise, quoi que l'on fasse contre lui, demeure cet art mimétique qui incite toujours à la vertu, en mettant sous les yeux du public des actions morales et devient « le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises ; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés et s'indigne contre son propre caractère » (Bertrand et al., 1996, p. 327). Voltaire renchérit sur le pouvoir d'éducation de l'art théâtral, en mettant sur un piédestal largement au-dessus de celui du livre, affirmant que « le théâtre instruit mieux que ne fait un gros livre » (Voltaire, 1877, p. 547).

Le théâtre est un lieu d'enseignement vivant, une véritable école de grandeur d'âme, un lieu d'éducation par excellence qui ouvre le cœur aux leçons de la vertu, exerce toute notre sensibilité, met en action ces riches facultés, ouvre les trésors du cœur humain, féconde sa pitié, sa commisération et enseigne à l'homme à être honnête et vertueux. Il constitue le lieu privilégié de châtiment ou de correction des mœurs, des travers des hommes par le divertissement ou le rire. Ce qui en fait un jeu d'enjeu. Cette double fonction sociale lui confère une finalité morale, en en faisant un vecteur de moralité. Le poète français néo-latin Jean de Santeul le traduit par une formule devenue très célèbre : « castigat ridendo mores » (Mahdi, 2021, p. 617), signifiant « la comédie châtie les mœurs en riant ». Conscient du pouvoir de la représentation théâtrale, l'auteur dramatique français Jean Racine (1671, p. 153) écrit, dans la Préface de sa pièce, *Bérénice*, que « la principale règle est de plaire et de toucher ». Diderot corrobore la fonction sociale et éducative du théâtre, précisant qu'« inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice » (Lioure, 1963, p. 28) constitue le principal objet sinon le fondement de toute composition dramatique.

Outre la question de la morale et de la vertu, le théâtre s'intéresse également à la politique, c'est-à-dire à l'éducation des peuples et des hommes politiques. Il met en scène des exemples frappants qui retracent la destinée des empires et qui servent de leçons aux rois et à l'ensemble des hommes. Ces illustres exemples mis en scène symbolisent, par leur destinée théâtrale, les rancœurs et les espoirs de tout un peuple et fustige la royauté en la personne du tyran. La mission du théâtre dans la société repose sur des préceptes fondamentaux, notamment la bonté de la nature, la liberté de l'individu, le respect de la conscience, l'excellence de la raison, la transcendance de la société. La morale du théâtre est aussi celle de la nature car la nature est absolument infaillible.

C'est pourquoi, sous le vernis mondain et les préjugés sociaux, affleure en l'homme un fonds inaltérable de bonté, de moralité et d'attendrissement que le théâtre s'active à révéler et à cultiver. Insistant sur l'importance du théâtre pour l'individu comme pour la société, Victor Hugo avoue que cet art de la scène se présente comme une véritable « tribune », une véritable « chaire » et que le

dramaturge se trouve, de son côté, investi d'abord d'une « mission nationale », ensuite d'une « mission sociale » et enfin d'une « mission humaine » (Lioure, 1963, p. 65). En somme, distraire, amuser ou émouvoir n'est point l'ultime finalité, mais plutôt le prétexte à la propagation d'un enseignement de portée morale.

### **L'approche de la philosophie dans la construction de l'individu et de la société**

La notion de philosophie, particulièrement vieille par son origine antique, vient du grec ancien « *philosophía* » qui signifie « amour du savoir » et « amour de la sagesse ». Elle est, selon le *Trésor de la langue française informatisé*, définie d'abord comme une démarche, une recherche de la vérité, c'est-à-dire une activité rationnelle guidée par un questionnement sur le monde, la connaissance et l'existence humaine. Autrement dit, elle vise à la compréhension du monde et de la vie par une réflexion rationnelle et critique. En outre, elle constitue tout autant un mode vie en dégagant une option existentielle justifiée, c'est-à-dire en mettant en œuvre un ensemble de pratiques qui forment une règle de vie et qui donnent lieu à des usages du discours en accord avec la valeur principale autour de laquelle gravite toute la vie philosophique. Cela signifie qu'être philosophe, c'est vivre et agir d'une certaine façon et non pas seulement se confronter à des questions abstraites. Le philosophe est celui qui tend vers la sagesse, qui cherche à vivre comme il le faut et plus particulièrement qui recherche le bonheur (Descartes, 1647, p. 15). Elle est également une activité de création, de méditation, de définition et d'analyse de concepts tels que le Bien, le Mal, la beauté, la justice, le bonheur, l'existence, la vérité, le sens de la vie.

Renvoyant à la tradition philosophique de l'Antiquité gréco-romaine, excluant celle des autres civilisations, elle est aussi une forme de pensée originale, un ensemble de doctrines formulées par des penseurs, mais aussi :

une quête de sagesse, d'un progrès qui est tout à la fois intellectuel, moral et spirituel, d'une vie plénière et plus authentique que favorise une recherche lucide du vrai », donc « apprendre à vivre et à méditer, à dialoguer, à mourir aussi », une discipline qui a une « valeur d'éducatrice et de maîtresse de vie ». (Motte, 1988, pp. 167-168)

En dépit des différences entre les pensées philosophiques, se dégage néanmoins une manière d'aborder le monde en mettant l'homme au centre de ses réflexions, en le faisant acteur de sa propre destinée qui est une des singularités de la Grèce antique par rapport aux civilisations antiques qui l'ont précédée, et aussi une de ses principales influences sur les civilisations postérieures.

Considérée comme un élément marquant du « miracle grec », l'avènement de la philosophie et les causes qui en découlent ont fait l'objet de nombreux débats. L'un des sujets phares de ces débats est la question de l'émergence de la cité, qui établit une égalité des citoyens devant la loi et leur permet de s'exprimer dans des débats publics contradictoires, libérant ainsi les réflexions et la parole. Thalès de Milet, ayant vécu dans les premières décennies du VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ est généralement



considéré comme le premier philosophe car s'ouvre, à partir de lui, la première phase de l'histoire de la philosophie, dite « présocratique ». Au-delà de tout, Athènes devient le centre de la philosophie à partir du milieu du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ avec l'essor de son régime démocratique qui donne un élan aux débats et réflexions. La philosophie athénienne se dégage des préoccupations présocratiques sur la nature, pour se consacrer à la réflexion « sur les sociétés humaines, sur les lois, sur le Juste et le Bien et les façons de les connaître » (Mossé, 1992, p. 390).

Autour de 500 avant Jésus-Christ, se développe un nouveau pôle de la pensée, en Grande Grèce à la suite de la venue dans cette région de Pythagore, un des principaux penseurs antiques, originaire de Samos, qui développe le concept de « *cosmos* », et fonde un courant de pensée qui porte son nom. Si la pensée est stimulée par la venue de Sophistes comme Gorgias et Protagoras spécialisés dans l'art rhétorique, l'éducation et une approche morale relativiste, avec Socrate, un penseur athénien, s'introduit une rupture majeure dans la philosophie. En effet, les philosophes qui le précèdent prennent le nom de « présocratiques », ses contemporains les « socratiques » et ceux qui lui succèdent les « post-socratiques ». Il raisonne par le dialogue, considère que la vertu est dans le savoir, sa maxime étant le fameux « connais-toi toi-même » (Xenophom, 1859) qui enjoint à l'homme de prendre conscience de sa propre mesure. Sa méthode se résume en un mot, la maïeutique, ou l'« art d'accoucher » stipule, en effet, que lui, Socrate, bien qu'ignorant, est capable, grâce à sa façon d'interroger, de faire accoucher l'esprit de ses interlocuteurs de connaissances qu'ils portent déjà en eux sans le savoir.

En nommant cette méthode « maïeutique », il établit ainsi le parallèle avec le métier de sa mère qui fait accoucher les femmes enceintes. Sa pensée est surtout connue par les écrits de son disciple Platon. En effet, Platon et Aristote, son disciple, sont les deux philosophes grecs antiques qui ont le plus marqué la philosophie occidentale dont l'œuvre, particulièrement abondante, n'est connue que par quelques textes en prose, la plupart étant perdue. Ils interrogent sur la place de l'homme dans la cité, développant de grandes notions comme la politique, l'éducation, la recherche de la perfection morale et de la vérité. Platon a porté à un nouveau stade de développement l'art du dialogue, avec la dialectique qu'il érige en méthode majeure du raisonnement philosophique. Quant à Aristote, il est aussi à l'origine du raisonnement scientifique par sa capacité de systématisation et son intérêt tout particulier à aborder presque tous les domaines du savoir de son temps. Ils ont, chacun, fondé un lieu d'enseignement, notamment l'Académie de Platon et le Lycée d'Aristote, qui recueille leur héritage et structure les écoles de pensée qui se revendiquent d'eux.

En tant que mode de vie, la philosophie met l'accent sur la mise en application dans sa propre vie des résultats de la réflexion philosophique, en orientant les hommes et en les aidant à mener correctement leurs existences ou une manière de vivre. Elle cesse d'être vraiment la réflexion sur la place de l'homme dans la cité pour adopter une posture tout autre relative au perfectionnement moral.

L'éthique devient un projet collectif, voire politique avec des formes variées au point qu'une véritable communauté de vie pouvait se constituer autour d'un philosophe. Cela explique, dans une certaine mesure, l'émergence, dans l'Antiquité, d'écoles philosophiques autour de certains philosophes. Par exemple, il y a l'école milésienne établie autour de Thalès de Milet qui fait office de référence, l'école pythagoricienne autour de Pythagore, l'école ionienne autour d'Héraclite. Toute une tradition a défendu cette conception de la philosophie comme un mode de vie depuis les présocratiques et surtout à partir de Socrate car « le vrai philosophe n'est pas celui qui parle, mais celui qui agit » (Hadot, 2001, p. 176). Pris dans ce sens, notre contemporain a besoin de philosophes ou « des chercheurs de sagesse, qui, ne renouvelleraient pas le discours philosophique, mais chercheraient [...] une vie plus consciente, plus rationnelle, plus ouverte sur les autres et sur l'immensité du monde. [...] discours et vie sont inséparables » (Hadot, 2001, p. 179), qui se concentreraient sur « l'instant présent, l'émerveillement devant la présence du monde, le regard d'en haut porté sur les choses, la prise de conscience du mystère de l'existence » (Hadot, 2001, p. 180), et qui s'efforceraient « à l'objectivité, à l'impartialité de l'historien et du savant, et aussi se détacher de son Moi pour s'ouvrir à une perspective universelle » (Hadot, 2001, p. 262) ; ce qui serait une véritable ouverture de « notre cœur à tous les êtres vivants et à la nature entière dans sa magnificence » (Hadot, 2001, p. 263). Des courants philosophiques ont considérablement impacté la vie des hommes.

Pendant que le cynisme de Diogène de Sinope refuse ainsi l'implication politique, le scepticisme de Pyrrhon d'Élis, tout comme l'épicurisme d'Épicure, met plus l'emphasis sur le savoir et la vertu. Le stoïcisme de Zénon de Kition professe la compréhension et l'acceptation du monde naturel sans laisser ses sentiments l'emporter. Force est de noter que, durant l'époque romaine, l'épicurisme et surtout le stoïcisme s'imposent comme des courants majeurs auprès des élites romaines, même si les Aristotéliens et Platoniciens poursuivent leurs réflexions en adoptant diverses tendances. Ainsi, la philosophie a un rôle fondamental dans la vie sociale.

Cette complicité au sein du couple philosophie et théâtre va connaître un tournant décisif de son histoire. En effet, la Mimèsis, par son appartenance au comportement naturel de l'homme, constitue un geste particulièrement ludique spontané qui se trouve profondément ancrée dans la nature humaine « dès l'enfance » (Naugrette, 2007, p. 72). À l'instar de la pensée, elle constitue aussi un élément fondamental qui définit l'être humain en tant qu'homme au regard de l'espèce animale. Elle devient alors non seulement une activité noble, mais aussi une capacité supérieure hissée au rang des comportements les plus élémentaires et les plus indispensables. Elle fait acquérir à l'homme ses qualités les plus essentielles et les plus fécondes, notamment son pouvoir de créer, de forger des œuvres d'art, sa faculté de penser, d'apprendre à raisonner, à reconnaître, sa capacité à éprouver du plaisir. Il se révèle, à travers la Mimèsis, « un comportement anthropologique de base possédant une fonction propre qui ne saurait être remplie par aucune autre relation au monde » (Naugrette, 2007, p.



72). La Mimèsis, en dépit de toutes ces potentialités qui conduisent l'être humain à sa plénitude, devient l'objet de condamnation à la fois philosophique et religieuse. Platon est le principal auteur de la condamnation philosophique. Lui font écho tous les théoriciens et théologiens qui conçoivent le théâtre selon le point de vue du moraliste, depuis les pères de l'église, en particulier Saint Augustin et Tertullien, jusqu'aux tenants de la querelle sur la moralité du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle comme Pierre Nicole et Jacques-Bénigne Bossuet, et au-delà chez un écrivain des Lumières comme Jean Rousseau, sans oublier Bertolt Brecht au XX<sup>e</sup> siècle. Donc, la philosophie brise l'union du couple, en faisant montre d'une haine viscérale pour le théâtre.

### **L'hostilité destructive entre le théâtre et la philosophie ou la polémique contre le théâtre**

Le théâtre et la philosophie ont significativement contribué, chacun avec ses moyens et ses méthodes, à travers le temps à l'éveil des consciences, l'évolution des mentalités, l'évolution, l'éducation et l'épanouissement de l'homme et de la société. Contrairement à la philosophie qui fait montre de ses prouesses en matière d'éducation, le plus souvent dans les écoles dites de philosophie, avec bien évidemment, un public très limité et restreint, le théâtre, quant à lui, en tant qu'art du spectacle ou de la scène, se trouve essentiellement fondé sur la Mimèsis, c'est-à-dire l'imitation. Autrement dit, le public du théâtre est nettement plus important que celui de la philosophie. En dépit de cette différence, le théâtre et la philosophie ont évolué dans une harmonie et une complicité parfaites au point que l'on parle de couple théâtre-philosophie. Mais, cette harmonie dynamique dans le processus d'édification de l'humain qui les caractérise se transforme, comme par enchantement, en une véritable méfiance qui devient, elle aussi, une querelle, une haine.

En effet, la philosophie, ayant observé et analysé le processus d'édification de la société et d'éducation de l'homme propre au théâtre, qui est totalement différent parce que fondé exclusivement sur la « Mimèsis », c'est-à-dire l'imitation, s'inscrit dans une logique de polémique contre le théâtre. En effet, la « Mimèsis » porte exclusivement sur le rapport de l'art théâtral au réel. Il ne s'agit pas de reproduire l'apparence du réel, encore moins d'en donner une simple copie ou une reproduction fidèle du réel, mais d'exprimer la dynamique, la relation active avec une réalité vivante. Il est surtout question, non pas d'une copie en miroir du réel, mais d'un processus de dissimulation des conventions théâtrales pour favoriser l'illusion. Ce processus de dissimulation prend le nom de transposition artistique qui est aussi une stylisation ou une idéalisation. En tant que transposition artistique de la réalité historique et sociale, l'imitation devient alors synonyme de « Mimèsis ». Ainsi, nous emploierons, dans notre travail, l'une ou l'autre pour signifier la même chose.

Dans ce contexte, le but suprême de l'imitation est l'illusion et c'est l'authenticité de l'illusion qui garantit l'achèvement de l'imitation. Le théâtre tend vers une transparence et sa perfection réside

dans son propre effacement car une fois que la rampe est abolie et tout voile levé, la fiction triomphe dans l'oubli de ses mensonges. Tel est l'aboutissement de toute représentation et le principe, voire l'axiome fondamental du théâtre. Il s'agit de « cette imitation absolue qui enlèverait à l'art ses ressources et sa couleur magique » (Lioure, 1963, p. 21) qui fait de la scène le prolongement de la salle, c'est-à-dire le lieu où se déroule un épisode de la vie quotidienne. Ainsi, ce qui importe dans l'art en général et au théâtre en particulier, c'est peindre, non pas les formes paroxystiques de la passion ou l'exaspération exceptionnelle des caractères, mais la perpétuelle instabilité de l'être, les fluctuations du cœur et les nuances de la nature. Le théâtre est « Mimèsis », c'est-à-dire imitation ou encore une représentation du monde sensible. C'est pourquoi, selon Henri Gouhier, « représenter, c'est rendre présent par des présences » (Dommange, 2006, p. 158). Cette définition particulièrement simple indique que le théâtre est un art qui a pour vocation de rendre présent une action dramatique, un personnage ou un objet théâtral en les faisant exister sur la scène.

Dès lors, l'on comprend aisément que le principe mimétique revêt, au théâtre, une dimension fondamentale. Il en est le fondement, voire la caractéristique principale. Par la magie de la représentation, le théâtre draine et intéresse, non pas une partie, mais le peuple tout entier. Il est surtout question d'un phénomène social, c'est-à-dire une affection singulière pour la chose théâtrale qui, de l'Antiquité gréco-romaine jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en passant bien évidemment par le XVII<sup>e</sup> siècle, a particulièrement régné et dominé toute la scène européenne et même au-delà. En tant qu'objet de grand intérêt pour l'ensemble de la société et même un fait de société qui intéresse tout le monde, le public du théâtre est largement plus important que celui de la philosophie.

Pendant que le théâtre est l'affaire de tous, des riches comme des pauvres, des hommes comme des femmes, des vieux comme des jeunes, la philosophie n'intéresse que quelques personnes seulement. Pour cela, le théâtre devient, pour la philosophie, la cible à abattre. La philosophie déverse sur lui toute sa rage et sa haine au point que le divorce entre eux s'avère désormais consommé. Au cœur de cette polémique contre le théâtre qui est de nature philosophique et religieuse, se trouvent Platon, comme figure de proue, et les Pères de l'Eglise et quelques théoriciens. Ils construisent un argumentaire antithéâtral qui prend en compte ces deux aspects, notamment philosophique et religieux.

### **La condamnation de la mimèsis théâtrale par Platon**

La mimèsis porte exclusivement sur le rapport de l'art au réel qui consiste en une transposition artistique. Mais Platon refuse de comprendre cette détermination, cette spécification pour ne retenir que la simple notion d'imitation. Pour lui, le théâtre est une narration par imitation. Pour se répandre en récriminations contre tout ce qui relève de l'imitation, en particulier le théâtre, art mimétique par excellence, il entreprend de définir la notion d'imitation à travers une série d'exemples, notamment

celui du lit. Il précise qu'il existe trois lits, c'est-à-dire trois « espèces de lits » qu'il présente comme suit :

- « - le premier est celui qui est dans la nature, celui dont nous pourrions affirmer, je crois, que c'est un dieu qui l'a fabriqué ;
- un autre est celui qu'a fabriqué le menuisier ;
- et enfin celui qu'a fabriqué le peintre » (Naugrette, 2007, p. 54).

Platon élabore une démonstration dans laquelle il classe les lits par ordre d'importance ou suivant la hiérarchie des valeurs. Il explique que, parmi les trois lits définis, il n'y a que le premier lit qui relève du réel dans la mesure où il renvoie nécessairement au monde des formes uniques, des choses en soi, voire à la nature. Il est par conséquent considéré comme relevant de l'ordre du divin. Le deuxième lit est le produit de l'artisan qui l'a conçu et fabriqué par imitation du premier. Pris dans ce sens, il est une copie du premier lit, c'est-à-dire « quelque chose qui est tel que ce qui est réel, sans être réel » (Naugrette, 2007, p. 54). Le troisième lit, quant à lui, est fabriqué par le peintre par imitation du deuxième lit.

Dans ce sens, il devient la copie de la copie du lit de l'artisan car, comme le dit Platon, l'artiste succède toujours à l'artisan et en imite les produits ou les créations. Cette démonstration platonicienne signifie que l'imitation artistique qui caractérise les arts mimétiques et, en particulier, le théâtre, n'est rien d'autre que la « copie de la copie ». Cela signifie que la création théâtrale ou mimétique se trouve ainsi réduite à ne copier que l'objet de l'artisan qui, lui-même, est déjà un artefact. Elle observe, selon Platon, un important éloignement de trois niveaux du réel et par conséquent ne peut l'atteindre ni même le percevoir. Elle est donc de l'ordre du troisième degré du réel. Platon déduit que le théâtre est totalement coupé du réel. Il engage alors une vive polémique contre cet art mimétique, le qualifiant d'« imitation de la semblance », de « fabricant de fantômes » qui travaille à l'ombre de l'illusion et de l'ignorance. Il poursuit pour souligner que la fiction théâtrale n'existe pas réellement à cause de son éloignement particulièrement très grand de tout ce qui relève du réel. Pour lui, le théâtre se trouve « éloigné de trois niveaux de ce qui est [réel] » (Naugrette, 2007, p. 54) ; ce qui en fait une tromperie, un mensonge, une semblance et un leurre.

Jugé incapable d'accéder au réel et à la vérité, le théâtre est aussi considéré comme incapable d'induire l'homme à la connaissance parce que son savoir serait limité au simple fait de paraître. Pour Platon, créer par l'imitation comme le fait le théâtre est une vraie perversité et redoubler la semblance en fabriquant des fantômes, c'est vraiment renchérir sur l'illusion et le mensonge. Avec tous ces anathèmes formulés contre le théâtre, il ne peut être que mauvais. Il est « une chose médiocre » (Naugrette, 2007, p. 55) qui est source de corruption à cause de sa séduction, sa contagion qui se propage en amont comme en aval car, à force d'être séduits par l'imitation du mal, les spectateurs voient leurs plus mauvais instincts se développer et l'emporter sur leur tendance au bien.

Pour Platon, le fonctionnement et le développement adéquats de la société exigent impérativement que chaque individu se qualifie, se spécialise dans un domaine précis et ait une fonction unique qui constitue par conséquent son principe d'identification ou sa spécificité. Chaque individu, dans la société, ne doit être autre chose ni faire autre chose que ce à quoi il est destiné. Comme le théâtre ouvre la voie à une diversité de fonctions en partant des multiples rôles des acteurs ou comédiens dans une représentation théâtrale, Platon est formel sur ce point : « nos gardiens, renonçant à tous les autres artisanats, doivent être de façon très précise les artisans de la liberté de la cité et ne s'appliquer qu'à ce qui y contribue. Alors il faudrait qu'ils ne fassent ni n'imitent rien d'autre que cela » (Naugrette, 2007, p. 50). La question de la personnalité des gardiens de la cité constitue un argument de premier ordre chez Platon et il conçoit ce type de gardien comme le symbole même du citoyen modèle. Il le veut surtout un philosophe « plein de cœur, rapide et vigoureux » (Naugrette, 2007, p. 47), un homme d'une honnêteté insoupçonnée. Pour lui, la question de l'éducation des gardiens de la cité s'avère d'autant plus primordiale qu'il place au-dessus de toutes les priorités. Cette éducation des gardiens de la cité prend absolument en compte non seulement l'éducation du corps qu'il désigne par « l'exercice gymnastique », mais aussi la formation spirituelle, qu'il nomme « l'entretien des Muses » (Naugrette, 2007, p. 47).

Dans l'entendement de Platon, la société n'a pas besoin d'hommes doubles et polyvalents si bien que, il est connu de tous, vouloir imiter ou faire plusieurs choses dans la société, c'est vouloir dépasser les limites raisonnables des facultés humaines et faire preuve d'un orgueil condamnable. Une société digne de ce nom est construite autour de la notion de qualification ou de spécialisation et, dans une telle société,

le cordonnier est cordonnier et non pas pilote en plus de son travail de cordonnier ; et le cultivateur, cultivateur et non pas juge en plus de son métier de cultivateur ; et l'homme de guerre, homme de guerre et non pas voué à l'argent en plus de son métier de guerrier ; et ainsi de suite pour tous. (Naugrette, 2007, p. 50)

L'artisan par excellence, selon Platon, c'est l'artisan spécialisé, c'est-à-dire celui qui participe au développement social et à l'épanouissement humain.

À cause de l'imitation, Platon colle une image particulièrement dépréciative du théâtre. Pour lui, l'inspiration ou la muse habite l'imitateur ou le faiseur de théâtre sous la forme d'une possession et d'un délire car « la Muse a partie liée avec le délire » (Rancière, 1983, p. 75-76). L'artiste, une fois en proie au délire, transmet sa maladie au public de spectateurs. Il contamine les spectateurs. Ce qui en fait un être dangereux pour la société. C'est pourquoi, le pouvoir de séduction du théâtre, « son aptitude à corrompre même les hommes dignes de ce nom, en dehors d'un très petit nombre d'entre eux, cela est à coup sûr effrayant » (Naugrette, 2007, p. 55). Le théâtre est source de corruption, « un jeu puéril » (Naugrette, 2007, p. 55) et une fiction maléfique dont la contamination prend des

proportions inquiétantes. Il est aussi « l'image d'une image » (Bertrand, 1996, p. 24), c'est-à-dire d'être le reflet dégradé du monde sensible qui crée une situation d'énonciation particulièrement illusoire qui double la réalité et prétend se donner pour vrai. En conséquence, elle déduit qu'il est non seulement faux et mensonger, mais aussi constitue un danger potentiel, de dérive qu'il faut endiguer nécessairement.

Ce qui en fait un poison et une drogue donc un mal pour l'ensemble de la société. Le dramaturge devient un sorcier, un magicien, empoisonneur, un ensorceleur, pour tout dire, un être maléfique. A ce propos, Jacques Rancière écrit :

Le pouvoir le plus pervers des poètes n'est pas de raconter aux guerriers des fables inconvenantes sur les dieux. Il est d'introduire la confusion entre les productions divines et les fabrications artisanales, de mettre à la disposition de la foule cette musique où se prennent les modèles de l'ordre et du désordre dans la cité. (Rancière, 1983, p. 74)

Le théâtre cultive le mal sous forme d'excès car l'harmonie et la juste mesure qui, dans une société digne, déterminent le bon citoyen se trouvent complètement anéanties par une démesure qui frise l'*hybris*, c'est-à-dire la faute, l'excès primitif, les déchaînements des passions, les anomalies de la nature, c'est-à-dire tout ce qui en l'homme le pousse, non pas vers la montée, mais plutôt vers la descente. Le théâtre met en éveil les bas instincts qui sommeillent en l'homme, « toutes les choses dans l'âme qui touchent au désir, au chagrin et au plaisir » (Naugrette, 2007, p. 57). Il nourrit en l'homme la bête, la bêtise humaine, ouvrant la voie à tous les débordements.

Etant donné que toutes ces condamnations contre le théâtre sont étayées par des arguments et des démonstrations qui ne manquent pas toujours de cohérence ni de solidité, l'on ne peut déduire qu'elles relèvent du leurre ou du fantasme. Cependant, le fondement de ces convictions philosophiques dépend de l'adhésion à des principes philosophiques qui semblent nettement plus essentiels relatifs à la définition de la réalité et la quête de la vérité. Donc, les anathèmes formulés contre le théâtre dont Platon en assure le soubassement philosophique et conceptuel, ne sont en réalité qu'une argumentation d'une animosité bien plus décisive et originelle.

Pourtant, cette conception platonicienne de la *Mimèsis* est particulièrement réductrice d'autant plus qu'elle conçoit la *Mimèsis* seulement comme imitation. Aristote, pour sa part, la conçoit certes comme imitation, mais une imitation qui s'ouvre à la représentation. C'est pourquoi, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, dans leur traduction de la *Mimèsis* écrivent :

Aristote, entre autres distances qu'il prend avec son maître, déplace le concept : il ne distingue plus, comme Platon, entre texte théâtral et texte épique, en terme de degré mimétique ; pour lui, épopée et tragédie ne s'opposent plus, à l'intérieur de la *Mimèsis*, qu'en terme de mode. Déplacement capital, dans la mesure où la *Mimèsis* poétique déborde désormais le champ de

l'œuvre intégralement dialoguée pour recouvrir, en partie au moins, ce que Platon appelait diègèsis. (Aristote, 1980, p. 18)

Cela montre que la Mimèsis ne va plus de soi ; elle devient complexe puisque de l'imitation, elle tend vers la représentation. Dans ce cas de figure, les choses sont présentées telle qu'elles doivent être ; ce qui rend particulièrement manifeste l'intervention de l'art sur le réel. Autrement dit, le réel est alors reconstruit par la Mimèsis selon des critères subjectifs au point qu'il devient tel qu'il doit être. Dès lors, l'on se trouve dans un domaine très éloigné de la simple copie pour se retrouver carrément du côté de la reconstruction artistique, la stylisation ou l'idéalisation puisque « la réalité reste une référence, sans jamais devenir une contrainte » (Ricoeur, 1975, p. 60).

### **La réprobation de la mimèsis théâtrale par les Pères de l'Eglise**

Dans la polémique contre la mimèsis théâtrale, il n'y a pas que les philosophes. Le monde religieux s'invite également au débat. En effet, faisant écho à Platon, les pères de l'église formulent des récriminations contre le théâtre tout en se fondant sur la question de l'éthique ou de la morale. Il existe ainsi une véritable filiation platonicienne autour de la condamnation ou du refus idéologique du théâtre qui se fonde sur les effets de la Mimèsis sur l'être humain. Deux raisons principales soutiennent la condamnation du théâtre, en particulier des spectacles, par l'église. La première raison de l'incrimination religieuse contre les spectacles concerne surtout ce qu'il convient « le mensonge de l'art ». L'église considère en effet le théâtre comme un mensonge. Comme le souligne Laurent Thirouin, « au XVII<sup>e</sup> siècle, le procès contre le théâtre est au fond un procès contre la représentation, un rejet du factice et du vain sous toutes ses formes, au nom de la pleine, véritable et unique Réalité » (Thirouin, 1997, p. 22). La seconde raison essentielle de la condamnation des spectacles de théâtre par l'église relève de l'ordre de la morale. Il s'agit d'une accusation d'immoralité fondée sur le « plaisir théâtral » qui s'origine dans ce que l'église considère comme une « fausse compassion ».

Ainsi, Saint Augustin, avouant son regret d'avoir eu à un moment donné de l'estime pour les spectacles de théâtre, dit qu'« il déplore l'amour qu'il avait pour les comédies, et le plaisir qu'il sentait à y être ému de douleur » (Naugrette, 2007, p. 58). Lui faisant écho, Tertullien considère le théâtre comme l'art par excellence d'immoralité. Il le présente comme le véritable temple du libertinage et de l'ivrognerie et l'assimile à « l'hôtel de Bacchus » et au « palais de Vénus » (Naugrette, 2007, p. 58). Saint Augustin, se répandant en récriminations contre le théâtre, dénonçant avec virulence les effets néfastes de la mimèsis théâtrale sur l'homme, dit ne pas comprendre les raisons profondes qui attirent les hommes au théâtre où le plaisir n'est fondé que sur une fausse compassion :

Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudraient pas néanmoins



souffrir ? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur ; et cette douleur est leur joie. (Augustin, 1993, p. 89)

Il précise en effet que le spectateur croit à la semblance qui lui est montrée comme réelle et participe émotionnellement au destin des personnages, à leur délire car son sentiment relève d'une compassion profonde. Pour lui, c'est parce que les spectateurs entendent tirer du plaisir qu'ils courent avec tant d'ardeur au théâtre et regardent passionnément toutes ces choses hautement tragiques :

D'où vient cela, sinon d'une étrange maladie d'esprit ? puisqu'on est d'autant plus touché de ces aventures poétiques que l'on est moins guéri de ses passions, quoique d'ailleurs on appelle misère le mal que l'on souffre en sa personne, et miséricorde la compassion qu'on a du malheur des autres . (Naugrette, 2007, p. 59)

Le regard méprisant qu'il porte sur du théâtre semble s'inscrire dans la logique de celui de Platon car la question de la contagion ou de la contamination constitue l'une des bases principales de son argumentation avec la mimésis théâtrale qui est présentée comme étant à l'origine du processus de cette contamination qui s'avère quasi incontrôlable. On retrouve également le même champ lexical de la maladie. Il parle même « d'une étrange maladie d'esprit » (Naugrette, 2007, p. 59).

Pour Saint Augustin, la mimésis théâtrale est aussi fausse que son mécanisme artistique. Le pis est qu'elle entend substituer à la seule et vraie miséricorde de Dieu une compassion impure et corrompue qui relève essentiellement de l'artifice. Elle provoque la compassion des spectateurs par des « choses feintes » (Augustin, 1993, p. 89) ou, selon Jean-Marie Schaeffer, par « la feintise de la fiction » (Naugrette, 2007, p. 60). Devant la menace que constitue la corruption de la mimésis théâtrale pour l'âme, Saint Augustin décide de fermer définitivement la porte de la sienne à cette contagieuse maladie. Ainsi, formule-t-il son vœu ou sa confession :

Ô mon âme, garde-toi de l'impureté. Mets-toi sous la protection de mon Dieu, du Dieu de nos pères, qui doit être loué et glorifié dans l'éternité des siècles. Garde-toi, mon âme, de l'impureté d'une compassion folle. Car il y en a une sage et raisonnable dont je ne laisse pas d'être touché maintenant. (Augustin, 1993, p. 90)

Le théâtre est ici présenté sous une coloration digne d'un blasphème. Il est en effet un péché.

La pensée religieuse donne un souffle nouveau au rejet idéologique et catégorique du théâtre car sa réprobation réactive davantage le discours antithéâtral. Devant l'importance du discrédit qui entache le théâtre, les Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle prennent l'initiative de le purifier et le légitimer de façon définitive. Il s'agit en effet de procéder à une élimination systématique des

causes qui empêchent le théâtre français de continuer le progrès qu'il a commencé de faire depuis quelques années par les soins et les libéralités de feu Monsieur le Cardinal de Richelieu » et

« des impuretés qui s'y disaient et qui s'y représentaient » à cause justement desquelles « les anciens Pères de l'Eglise ont toujours défendu le théâtre aux chrétiens . (d'Aubignac, 1927, p. 387-388)

Cette noble tâche est entièrement confiée des Savants ou théoriciens connus sous le nom de Doctes. Cette entreprise de purification et de légitimation de la chose théâtrale induit directement la réinterprétation et surinterprétation de la *Poétique* d'Aristote. Cette approche à la fois authentique et apocryphe du texte aristotélicien qui fonctionne comme une sorte de matrice aboutit à l'émergence d'un certain nombre de principes d'un degré de spécialisation et de technicité très élaboré qui deviennent automatiquement une doctrine qui conditionne autant les œuvres d'art que leurs créateurs.

Au nom de l'Etat et de l'Eglise, le domaine de la création artistique est entièrement sous haute surveillance avec la censure qui, comme l'épée de Damoclès, est suspendue au-dessus de la tête des créateurs toujours prête à frapper de la façon la plus impitoyable. C'est à ce prix seulement que les législateurs de la dramaturgie classique entendent assainir le domaine de l'art et le départir de toutes les formes d'avilissement. Le siècle des Lumières s'est également dévoilé dans la condamnation de la chose théâtrale par la voix de Jean Jacques Rousseau. Avec lui, le discours sur la contamination de la mimésis théâtrale resurgit de nouveau. Il montre que les spectateurs prennent goût aux crimes commis sous leurs yeux sur scène et, par conséquent, en sont complices. Ils sont contaminés. Au théâtre, « tout y est et tout y est applaudi » mais aussi « tout se termine au gré des acteurs et des spectateurs » (Rousseau, 1967, p. 111). Par ce pouvoir de contamination, le théâtre devient ainsi une culpabilité. De Platon aux Moralistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en passant par les Pères de l'Eglise, le théâtre est présenté comme un danger qui menace la société toute entière mais aussi comme un péché. Partant, la préservation de la société contre ce mal exige impérativement l'annulation du théâtre et l'exclusion de la société de tout faiseur de théâtre. Devant ce tableau noir dressé contre l'art théâtral, il est clair qu'il n'y a rien d'utile en cet art mimétique et par conséquent rien à en attendre pour le bien de la société. Il ne reste qu'à le bannir de la société pour protéger et préserver le bien-être des citoyens.

Les pères de l'église, avec pour figure de proue Saint Augustin, s'inscrivent dans la filiation platonicienne, c'est-à-dire développent la même polémique mimétique articulée sur une argumentation de type éthique. Leur analyse du fait théâtral présuppose une illusion mimétique qui induit indubitablement une identification du spectateur à ce qu'il voit, aux personnages qu'il perçoit comme vrais, à l'histoire qu'il saisit comme crédible, surtout aux sentiments violents, aux émotions et aux passions humaines qui sont mis en jeu à travers les différents éléments du spectacle. Pour Platon comme pour Saint Augustin, le spectateur n'est égoïste ou incrédule ; il n'est point distancié, croit absolument à la semblance qui lui est montrée comme réelle et, par conséquent, participe émotionnellement au destin des personnages, à leur délire. Ces détracteurs philosophiques et religieux du théâtre considèrent, pour leur part, que le sentiment du spectateur qui est nécessairement provoqué

par la structure mimétique de l'art théâtral relève de l'ordre d'une compassion particulièrement profonde dans la mesure où le spectateur ne manque pas de souffrir des souffrances du personnage joué ou incarné. Devant ce qu'ils décrivent comme tant de tristesse, tant de douleur, tant de souffrances ressenties par le spectateur durant les spectacles dramatiques, ils s'interrogent sur l'engouement ou la passion du public pour le fait théâtral et se trouvent dans l'obligation d'y répondre eux-mêmes.

En dépit de toute cette récrimination, le théâtre, en particulier ses spectacles, est toujours le reflet de la société, incarnant les mutations culturelles, les évolutions historiques et les bouleversements sociaux. Des tragédies de la Grèce antique aux performances numériques contemporaines, il reflète les conflits politiques, les difficultés économiques et les perspectives des groupes marginalisés. Il demeure toujours un moyen puissant de remettre en question les normes sociales et politiques établies, et il est souvent utilisé comme un outil de contestation politique. Le théâtre est un miroir de la société, reflétant les joies, les peines et les rêves les plus fous des hommes et les pousse à réfléchir, à ressentir et à vivre des expériences uniques. C'est une conversation intemporelle entre la scène et le spectateur, un dialogue qui enrichit l'âme et éveille l'esprit. Il est un élément important de la société, offrant un moyen d'expression artistique, de communication et de divertissement pour le public et les artistes, l'éducation pour le public et la création de communautés.

Cette étude se situe, du point de vue chronologique, dans l'Antiquité et la période classique. Cependant, force est de remarquer une certaine reconfiguration de la filiation platonicienne dans l'ère contemporaine. En effet, Jacques Rancière réhabilite et approuve la pensée platonicienne, en récriminant la Mimésis. Il s'inscrit dans une perspective de dépouillement de l'art théâtral de toute forme de figuration pour émanciper le spectateur. À l'instar de Jacques Rancière, Bertolt Brecht partage aussi la critique platonicienne contre la Mimésis théâtrale. Il rejette catégoriquement l'identification du spectateur au personnage-acteur. Pour lui, le spectateur, au lieu de se projeter dans l'action représentée, est tenu de s'en éloigner, en observant une « distance critique ». C'est la théorie de la « distanciation », fondement de la dramaturgie brechtienne qui concerne l'effet produit par le spectacle sur le spectateur dont le but est d'« amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique. Les moyens utilisés [sont] ceux de l'art » (Brecht, 1978, p. 242). La distanciation repose fondamentalement sur le discontinu, le montage. Ainsi, le souligne Walter Benjamin : « d'une manière comparable aux images d'une bande cinématographique, le théâtre épique progresse par à-coups. Sa forme essentielle est celle du choc par lequel les diverses situations de la pièce se heurtent l'une l'autre » (Benjamin, 1969, p. 32).

## Conclusion

En définitive, les rapports entre le théâtre et la philosophie ont, en apparence, été fraternels et amicaux sinon, dans la réalité, ils se sont toujours avérés particulièrement polémiques. Le théâtre, art

essentiellement fondé sur le principe mimétique, n'est rien d'autre que la présentation d'un système d'orientation possible qui met le spectateur face à des hypothèses existentielles ainsi que les conséquences qui en découlent. Cet art de la scène ne s'accommode pas du monde sensible tel qu'il est, mais il montre des situations paradoxales où le spectateur voit ce qui se passe sous ses yeux, c'est-à-dire la manière dont évoluent les personnages suivant les contractions dans lesquelles ils sont pris. Le théâtre est un art du possible qui mérite d'être enseigné à la société car il se présente comme le lieu de manifestations de plusieurs possibilités pour montrer ce qui est possible. En effet, une même pièce de théâtre peut être jouée de façon très différente, par des mises en scène différentes. En outre, il nous apprend, non seulement des possibilités, mais aussi les possibilités des possibilités. À travers le jeu de deux acteurs distincts jouant le même rôle, l'on comprend que le théâtre nous raconte l'histoire d'une possibilité, mais il nous montre aussi qu'il existe d'autres possibilités pour raconter cette histoire des possibilités. Un acteur est un véritable médiateur entre des possibilités qui révèle aussi qu'en tant qu'acteur de génie il peut exprimer les possibilités d'une autre manière. En dépit du pouvoir de transformation positive de l'individu et de la société, ce grand art devient l'objet de vive polémique fondée sur les conditions de l'illusion mimétique, son fondement, exigeant même son éradication et l'expulsion des hommes de théâtre de la société.

#### **A Propos de l'auteur**

**Fétiugué COULIBALY** est enseignant-chercheur en études théâtrales au Département des Arts et Lettres de l'École Normale Supérieure d'Abidjan, Côte d'Ivoire. <https://orcid.org/0009-0002-4092-426X>

**Financement:** Cette recherche n'est pas financée.

**Remerciements:** Non applicable

**Originalité :** Notre protocole évalue l'impact sur la créativité et la coopération via une grille critériée.

**Conflits d'intérêts:** Les auteurs ne déclarent aucun conflit d'intérêts.

**Déclaration sur l'intelligence artificielle:** L'IA et les technologies assistées par l'IA n'ont pas été utilisées.

#### **Références**

- Aristote. (1980). *La poétique* (R. Dupont-Roc & J. Lallot, Trans.). Seuil. (Original work published ca. 335 BCE)
- Augustin, S. (1993). *Les confessions* (J. Trabucco, Trans.). Flammarion. (Original work published ca. 397–401)
- Aubignac, F. H. d'. (1927). *La pratique du théâtre*. Champion. (Original work published 1657)
- Benjamin, W. (1969). *Essais sur Bertolt Brecht*. Maspero.
- Bertrand, D., et al. (1996). *Le théâtre au XVIIIe siècle*. Presses Universitaires de France.
- Brecht, B. (1978). *Écrits sur le théâtre* (J. TAILLEUR, Trans.). L'Arche.
- Césaire, A. (1956). *Cahier d'un retour au pays natal*. Présence Africaine.
- Debray, R. (1998). *Introduction à la médiologie*. Presses Universitaires de France.
- Descartes, R. (1647). *Les passions de l'âme*. Henry Le Gras.
- Dommenge, R. (2006). *Henri Gouhier et le théâtre*. Champion.
- Gouhier, H. (1968). *L'essence du théâtre*. Vrin.

- Hadot, P. (2001). *La philosophie comme manière de vivre*. Albin Michel.
- Lioure, M. (1963). *Le théâtre et la morale*. Presses Universitaires de France.
- Mahdi, M. (2021). Le rire comme instrument de moralisation théâtrale. *Revue des études théâtrales*, 14(2), 601–620.
- Mossé, C. (1992). *Athènes au Ve siècle*. Seuil.
- Motte, A. (1988). Philosophie antique et sagesse. *Revue philosophique de Louvain*, 86(2), 165–180.
- Naugrette, C. (2007). *L'esthétique théâtrale*. Armand Colin.
- Racine, J. (1671). *Bérénice*. Claude Barbin.
- Rancière, J. (1983). *Le philosophe et ses pauvres*. Fayard.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Seuil.
- Rousseau, J.-J. (1967). *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Garnier-Flammarion. (Original work published 1758)
- Segond, L. (2008). *La Bible*. Alliance biblique universelle.
- Thirouin, L. (1997). *L'aveuglement salutaire : le théâtre et la morale au XVIIe siècle*. Champion.
- Voltaire. (1877). *Œuvres complètes* (Vol. 8). Garnier.
- Xénophon. (1859). *Mémorables* (E. Talbot, Trans.). Hachette.