

POIÈSIS, MIMÈSIS, CATHARSIS DANS LA POÉTIQUE D'ARISTOTE

Aristote était un philosophe. Cette évidence paraît avoir été quelque peu oubliée par tous ceux qui, dès le XVI^e siècle, surtout en Italie puis en France, voulurent trouver dans la *Poétique* les lois de la composition dramatique, et souvent davantage. Car « c'est au nom d'Aristote que s'instaure le classicisme français ¹ », mais d'un Aristote connu essentiellement à travers des traductions et commentaires qui en avaient déformé la doctrine. On sait qu'il fut même l'objet d'un véritable culte ², célébré notamment par Jean Chapelain, Georges de Scudéry et le « grand-prêtre de l'aristotélisme », Jules de La Mesnardière, culte qui prolongeait celui, très ancien, dont témoigne Montaigne :

Le Dieu de la science scholastique, c'est Aristote : c'est religion de débattre de ses ordonnances, comme de celles de Lycurgus à Sparte. Sa doctrine nous sert de loy magistrale : qui est à l'avanture autant faulce que une autre ³.

Rien d'étonnant, donc, à ce que, pour le père Rapin, sa *Poétique* soit la seule à laquelle « il faut s'attacher, comme à la règle la plus juste qu'il y ait, pour former l'esprit » :

Le Poète qui veut ne rien faire que de juste, doit sur toutes choses, s'attacher avec bien de l'attention aux preceptes d'Aristote, comme au meilleur Maître, qui en ait écrit, pour apprendre cet art ⁴.

1. R. BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France* (1927), réimpression, Paris, Nizet, 1966, p. 49.

2. R. Bray consacre un chapitre entier de sa *Formation de la doctrine classique* (p. 49-61) au culte d'Aristote, et l'expression est déjà, en 1714, dans la *Lettre à Monsieur*** sur l'« Iliade » de Monsieur de La Motte*, de Jean-François de Pons (p. 522 dans le recueil Anne-Marie LECOQ (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001).

3. *Essais*, II, 12 = p. 570 dans la nouvelle édition de la Bibliothèque de la Pléiade (2007).

4. R. RAPIN, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris (François Muguët), 1674, avertissement (non folioté) et p. 36.

C'était, peut-être, accorder trop d'importance à une œuvre sur laquelle les auteurs de l'Antiquité ou de l'époque byzantine sont quasi muets ; une œuvre qu'ils n'ont ni commentée ni citée, dont aucun fragment papyrologique n'a été retrouvé, dont un seul manuscrit est antérieur au XIV^e siècle⁵. Comment ne pas remarquer aussi l'ignorance ou, tout au moins, le silence de Plutarque, même lorsqu'il dit considérer la poésie comme une « technique » ou un « art de représentation » (μμητικὴ τέχνη) comparable à la peinture⁶ ? Quant à Horace, dont l'*Épître aux Pisons* est bien différente, il n'a pu recevoir – au mieux – qu'un faible écho de la *Poétique*, par l'intermédiaire de Néoptolémus de Parion. Il est vrai que ce livre, ou plutôt ces notes de cours, comme tous les ouvrages « ésotériques » ou, si l'on préfère, « acroamatiques » d'Aristote, n'a été publié qu'au premier siècle avant notre ère, grâce à Andronicos de Rhodes, après un long oubli et même, nous dit-on⁷, un séjour dans une cave ou quelque lieu de ce genre.

Mais les modernes, en faisant d'Aristote l'inventeur de ce que l'on appelle toujours la poétique⁸, n'ont pas mieux rendu justice à un livre apparemment singulier, mis un peu vite au compte de l'encyclopédisme de son auteur⁹. Mieux, une véritable orthodoxie aristotélicienne est apparue avec les travaux de savants tels que Francesco Robortello, Bernardo Segni, Vincenzo Maggi ou Pier Vettori¹⁰. Et cette orthodoxie a imposé ses dog-

5. Le *Parisinus Graecus* 1741, du deuxième quart ou deuxième tiers du X^e siècle (cf. J. IRIGOIN, « Deux traditions dissymétriques : Platon et Aristote [suite] », dans *Tradition et critique des textes grecs*, Paris, Belles Lettres, 1997, p. 171 [cours de 1986 - 1987], et, sur l'ensemble de la tradition manuscrite, E. LOBEL, *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*, Oxford, University Press, 1933).

6. *Comment entendre les poèmes*, 17 e - 18 d ; cf. 25 b.

7. Strabon, XIII, 1, 54 ; Plutarque, *Vie de Sylla*, 26.

8. T. TODOROV, dans la préface de l'édition de la *Poétique* par Roselyne DUPONT-ROC et J. LALLOT (Paris, Seuil, 1980, p. 5), estime que l'« on n'exagérerait pas beaucoup en disant que l'histoire de la poétique coïncide, dans ses grandes lignes, avec l'histoire de la *Poétique* (d'Aristote) ».

9. Il est remarquable que Immanuel Bekker, en 1831, dans la grande édition à laquelle renvoient toujours les références modernes (*Aristotelis opera*, I-V, Berlin, Georg Reimer, 1831-1870 ; seconde édition, avec des compléments, par O. GIGON, Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1960-1961 et 1987), lui ait donné la dernière place, après la *Rhétorique* et la *Rhétorique à Alexandre* : il devait appartenir, pour lui, à la catégorie des œuvres diverses, en marge de l'activité proprement philosophique d'Aristote.

10. Francisci Robortelli [...], *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* [...], Florence (L. Torrentino), 1548 (réédition à Bâle, 1555) ; *Rettorica et poetica d'Aristotile*, tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni, Florence (L. Torrentino), 1549 ; Vincentii Madii [...] et Bartholomaei Lombardi [...] *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes* [...], Venise (V. Valgrisisio), 1550 ; Petri Victorii *Commentarii*

mes sans apporter le salut. Le nombre, la richesse des travaux réalisés à une époque où l'on rêvait d'acquérir les moyens, et peut-être les secrets, permettant d'égaliser les grands auteurs de l'Antiquité, ont fait que la *Poétique* s'est trouvée comme ensevelie sous les commentaires. Une vérité existait, qui devait être aussi dans les mots, qu'il fallait redécouvrir dans les mots, ceux-ci justifiant le commentaire autant qu'ils étaient justifiés par lui.

Un seul exemple, trouvé non point dans quelque ouvrage ancien, mais dans une étude récente et de qualité. L'auteur, qui reprend la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, croit devoir en changer un mot, la frayeur s'affaiblissant en crainte : la tragédie, lisons-nous, « en représentant la pitié et la crainte, [...] réalise une épuration de ce genre d'émotions ». Cela parce que le mot « crainte » semble « mieux adapté à la théorie des émotions chez Aristote » et marquerait mieux « la relation de cette émotion avec la pitié »¹¹. Pourtant φόβος, puisque c'est de ce mot qu'il s'agit, désigne la peur, l'effroi, la frayeur, plus exactement la frayeur qui pousse à fuir, voire la fuite elle-même (cf. φέβεσθαι, « fuir », notamment en parlant d'une troupe prise de panique).

Or, ne faut-il pas aller plutôt des mots à l'explication ? Tout commentaire ne doit-il pas s'appuyer sur des données sémantiques indiscutables, objectives, surtout lorsque l'auteur se montre aussi soucieux des mots et de leur définition, au point de rappeler, par exemple, qu'« un tout est ce qui a un début, un milieu et une fin », et de préciser ce que sont ce début, ce milieu, cette fin¹² ? Assurément, Aristote ne laissait pas les mots venir d'eux-mêmes et s'imposer par quelque prestige ; aucune méprise de sa part, aucun abus de langage. La médiocrité du style de ce qui, redisons-le, n'était qu'un document de travail, ses maladresses, ses répétitions, ses parenthèses plus ou moins utiles, ses ajouts imparfaitement intégrés – on a parlé d'un style « à tiroirs » et de « notices marginales » introduites dans le texte¹³ –, ne changent rien à ce fait.

in primum librum Aristotelis de Arte poetarum [...], Florence (chez les fils de Bernardo Giunta), 1560 (réédition en 1573). Cf. Virginie LEROUX, « L'émergence d'une *quaestio* : la *catharsis* aristotélicienne chez les Poéticiens humanistes », dans J.-C. DARMON (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 37-65.

11. Mary-Anne ZAGDOUN, *L'esthétique d'Aristote*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 128 et la note 41, puis p. 150 et la note 2.

12. *Poétique*, 1450 b 26-31.

13. D. DE MONTMOLLIN, *La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, Neuchâtel, Henri Messeiller, 1951, p. 14, 119, 135 et le tableau synoptique ajouté après la page 166. Cf. F. SOLMSEN, « The Origins and Methods of Aristotle's *Poetics* », *CQ* 29 (1935), p. 192-201.

Trop connue, mal connue, la *Poétique* a donc souffert d'une gloire non point usurpée, mais reposant sur des malentendus longuement entretenus, prolongés, mis au goût du jour : Umberto Eco ne voit-il pas dans ce traité « la première apparition d'une esthétique de la réception » et « certainement la théorie, entre autres, du western à la John Ford »¹⁴ ? Et que de pages consacrées à la *mimēsis* ou, plus encore, à la *catharsis*, sans que l'on ait pu s'accorder ! Il faut donc y revenir, en s'intéressant d'abord aux mots pour ne pas retomber dans les mêmes ornières. Et parler aussi de la *poiēsis*, au centre des préoccupations d'Aristote dans ce traité.

Quelques données sémantiques

Les mots retenus, *ποίησις*, *μίμησις* et *κάθαρσις*, sont trois noms d'action d'un type fort courant, dérivés d'une base verbale, à chaque fois évidente et de sens clair (*ποιεῖν*, *μιμῆσθαι*, *καθαίρειν*), au moyen du suffixe *-ti-* > *-τι-*ς ou, plus souvent, *-σι-*ς.

Il pourrait suffire, pour le premier, de citer Pierre Chantraine¹⁵ :

L'opposition paraît nette entre *ποίησις* et *ποίημα*. *Ποίησις* désigne « le fait de créer », l'opération par laquelle on crée. Hérodote, III, 22 : *εἰπόντων δὲ τῆς ποιήσιος πέρι* « comme ils répondaient au sujet de la fabrication ». De même Platon, *Sophiste* 265 b : *Ἡ γὰρ μίμησις ποιήσις τίς ἐστὶ εἰδῶλον* « l'imitation est une production d'images ». Le mot s'applique aussi à la création poétique, *Gorgias* 502 a : *ἡ διθυράμβων ποιήσις* « la poésie dithyrambique ». — Au contraire *ποίημα* désigne le résultat, ce qui a été fabriqué ou créé [...]. À l'origine on observe donc une distinction nette entre le dérivé en *-σις* et le dérivé en *-μα*. Mais cette distinction a tendu à s'effacer. *Ποίησις* et *ποίημα* ont été sentis simplement comme des substantifs verbaux. *Ποίημα* désigne la création du poète, le poème. Platon, *Phédon* 60 c : *περὶ γὰρ ποιημάτων ὧν πεποίηκας* « au sujet des poèmes que tu as composés ». — Mais *ποίησις* a pris aussi un sens très voisin de *ποίημα*. Thucydide I, 10 : *τῆ Ὀμήρου ποιήσει εἰ χρὴ πιστεῦειν* « s'il faut nous fier au poème d'Homère ». Platon, *Timée* 20 e : *ἐν τῇ ποιήσει* « dans ses vers ». C'est surtout au pluriel que *ποιήσεις* tend à se rapprocher de *ποιήματα*. Platon, *Lois* 829 d : *τῆς ἐν ποιήσεσι παρρησίας* « la liberté de parole qui est admise dans les poèmes ».

À la différence du latin *poesis*, évidemment emprunté au grec, et des termes qui en dérivent dans les langues modernes, *ποίησις* désigne donc bien, d'abord, l'action de faire, de créer, de fabriquer, le sens de « poésie » étant secondaire. On s'en convaincra d'autant plus facilement qu'Aristote

14. U. Eco, « La *Poétique* et nous », dans *De la littérature*, traduction française, Paris, Grasset, 2003, p. 321 et 329-330.

15. P. CHANTRAINE, *La Formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck, 1933, p. 287.

fait deux catégories logiques opposées du ποιεῖν (le « faire ») et du πάσχειν (le « subir »).

Le ποιητής est, de même, un fabricant, un artisan, un créateur avant d'être un poète. Le mot apparaît trente-huit fois dans la *Poétique* et, s'il désigne un poète (ou le Poète, à savoir Homère) dans la grande majorité des cas, le traducteur est embarrassé dans un passage tel que celui-ci (*Poétique*, 1451 b 27-33) :

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἔστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦττον ποιητὴς ἔστι· τῶν γὰρ γενομένων ἓνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἔστιν.

Il est donc clair d'après cela que *le poète* doit davantage être *celui qui fait* les histoires que celui qui fait les vers, d'autant plus qu'il est *poète* en tant qu'il représente, et que ce qu'il représente, ce sont les actions. Et même s'il lui arrive de mettre en œuvre des faits réels, il n'en est pas moins *créateur*, car, parmi les faits réels, rien n'empêche certains de s'être produits de façon vraisemblable et d'être des sujets possibles, en lui permettant de les *recréer* ¹⁶.

Dans cette traduction, voulue aussi fidèle que possible, ποιητής a été rendu deux fois par « poète », mais une fois par « créateur » et par une périphrase (« celui qui fait »), tandis que sa traduction est indirecte à la fin (plus littéralement : « quant à quoi celui-là est leur créateur »). On peut s'en étonner ou le reprocher. Mais c'est que le mot a une extension plus large que les modernes « poète », *Dichter, poet, poeta, poëta*, etc. ¹⁷ Son rapport évident avec ποιεῖν faisait que nul ne pouvait oublier le sens complet de ποιητής.

16. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot traduisent (*op. cit.* [n. 8], p. 67) : « Il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions ; à supposer même qu'il compose un poème sur des événements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète ». Et Barbara Gernez (Aristote, *La Poétique*, Paris, « Les Belles Lettres », 1997, p. 37) : « Il est donc évident, d'après tout cela, que le poète doit être fabricant d'intrigues plutôt que de mètres, et ce surtout parce qu'il est poète en raison de l'imitation et que ce qu'il imite, ce sont des actions. Ainsi, même s'il lui arrive de composer avec les choses qui se sont réellement produites, il n'en est pas moins poète ; car rien n'empêche que certaines de ces choses ne soient semblables à celles qui pourraient se produire selon la vraisemblance et le possible et, de ce fait, il en est le fabricant ».

17. Mais *poeta* conserve, dans le latin de Plaute (*Asinaria*, v. 748 ; *Casina*, v. 861), le sens de « fabricant, artisan, faiseur ».

Et pourtant certains l'utilisaient déjà de manière abusive, en liant d'abord l'activité poétique à l'emploi d'un mètre :

Πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποικοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες.

À défaut, les gens, en liant au mètre l'activité poétique, parlent de « poètes élégiaques », de « poètes épiques », parce qu'ils donnent le nom de « poète » non pas en ayant égard à la représentation, mais, sans plus distinguer, en ayant égard au vers¹⁸.

Aristote s'élève ensuite contre l'habitude de nommer ποιηταί même des auteurs d'ouvrages de médecine ou concernant la nature : « il n'y a rien de commun entre Homère et Empédocle, sauf le vers ! » (1447 b 17-18), parce que médecins et « physiologues » ne créent pas, n'inventent pas, mais donnent éventuellement à leurs savants propos une forme plus élégante et recherchée.

Le poète est donc bien, dans ce qu'il est convenu d'appeler la *Poétique*, le créateur par excellence et – cela ressort des deux passages qui viennent d'être cités et traduits – le créateur recourant à la μίμησις, qui seule devrait permettre la distinction entre les différents genres poétiques.

Quant à la ποιητική, simple féminin substantivé de l'adjectif ποιητικός, il ne pouvait échapper à personne qu'elle était, d'une manière générale, « la productrice », « la créatrice » ou, si l'on préfère, en sous-entendant τέχνη, « l'art de produire, de créer », « poétique » n'étant qu'une facilité paresseuse pour le traducteur, à laquelle un long usage a conféré une autorité d'autant plus fâcheuse qu'elle dissuade de s'interroger sur le sens du mot. Et pourtant, on n'en peut douter, la ποιητική est, entre les mains du ποιητής, du « créateur », bien plus qu'un ensemble de procédés, de techniques, de préceptes, de recettes permettant d'écrire un beau poème. Ce qui revient à dire qu'elle est à la fois plus que ce que nous appelons la poétique et, semble-t-il, moins que cela, puisque Aristote parle uniquement de l'épopée, de la tragédie et un peu de la comédie : le dithyrambe, la danse et certaine musique (une part, non précisée, de la musique d'*aulos* et de cithare), mentionnés avec elles dans le premier chapitre (1447 a 13-16), sont laissés de côté.

Voyons maintenant la μίμησις, indissociable de la ποίησις telle que l'entend Aristote¹⁹. Elle est l'action d'« imiter, reproduire, représenter »

18. *Poétique*, 1447 b 13-16.

19. *Poétique*, 1447 a 13-16 ; 1447 b 14-15 ; 1451 b 28-29 ; 1453 b 12-13 ; 1460 a 7-8 ; 1460 b 7-9. Cf. D. BABUT, « Sur la notion d'imitation » dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », *REG* 98 (1985), p. 77-78 et 79. On pourra

(μιμῆσθαι) – nous citons le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine (p. 704 a) ; « imitate, represent, portray », lit-on de même dans le *Greek-English Lexicon* de Liddell-Scott –, μιμῆσθαι étant le verbe dénominateur de μῆμος, mot peut-être emprunté qui désigne l'« imitateur » ou l'« imitation », et souvent le « mime ». Entendons par là une « espèce d'acteur qui récite, chante et danse » – autre citation de P. Chantraine (p. 703 b) –, ou bien un petit genre littéraire, pratiqué notamment par Sophron et son fils Xénarchos, cités au début de la *Poétique* (1447 b 10-11), dont les saynètes devaient être plaisantes et proches de la vie réelle. Le mime prétendait représenter la vie de gens ordinaires, recréer pour le lecteur ou spectateur un fragment d'existence : les importants vestiges de l'œuvre d'Hérodas (III^e siècle avant J.-C.) et les fragments de celle de Sophron (seconde moitié du V^e siècle avant J.-C.)²⁰, sans oublier les *Syracusaines* de Théocrite, probablement inspirées des *Spectatrices des fêtes de l'Isthme* de Sophron, permettent de l'assurer.

On relève dans la *Poétique* deux occurrences de μίμημα (« objet représenté »), trois de μιμητής (« auteur d'une représentation ») et cinq de l'adjectif μιμητικός. Car l'homme est l'être le plus « mimétique » qui soit :

Τό τε γάρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Représenter est en effet inné chez les hommes, dès l'enfance (et ils se différencient des autres êtres vivants parce qu'il [l'homme] en est un *particulièrement doué pour reproduire*, et que ses connaissances, il les acquiert d'abord en reproduisant), comme est inné le plaisir que tous prennent aux *représentations*²¹.

Ce passage, où sont traduits de deux manières différentes des termes étroitement apparentés, est le seul où soit dit l'intérêt pédagogique, voire éducatif, de la *mimēsis*. L'enfant acquiert ses premières connaissances, à commencer par le langage, en imitant les adultes, en tâchant de reproduire ce qu'il voit et entend. Sans doute. Admettons même que l'imitation soit « innée chez les hommes, dès l'enfance ». Le plaisir ou plutôt la joie (τὸ χαίρειν) que « tous prennent aux représentations » peut difficilement, en revanche, se limiter à la modeste satisfaction procurée par une imitation, fût-elle réussie. Et en effet μιμητικός a une acception plus large. Aussi le

comparer S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998 (1^{ère} édition 1986), p. 109-137.

20. J. H. HORDERN, *Sophron's Mimes. Text, Translation, and Commentary*, Oxford, University Press, 2004.

21. *Poétique*, 1448 b 5-9.

philosophe peut-il en user pour dire que la tragédie doit « représenter des faits effrayants et pitoyables » (φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν) et que « dans les autres arts consistant à représenter, la représentation, lorsqu'elle est une, est celle d'un objet unique » (ἐν ταῖς ἄλλοις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστίν)²². La « mimétique » (ἢ μιμητικὴ) est même, à peu de choses près, la μίμησις dans des expressions comme τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς (« la représentation en hexamètres », c'est-à-dire la poésie épique, évoquée à côté de la comédie), et τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς (« l'art de la narration et de la représentation en vers »)²³.

Mais surtout, des nombreuses occurrences de μιμεῖσθαι et μίμησις, attestés respectivement trente-deux et trente-huit fois²⁴, il ressort à nouveau, pour commencer, que la *mimēsis* est innée, comme le rythme et l'harmonie (1448 b 20-21 ; cf. 1448 b 5-6). L'homme est ainsi devenu poète naturellement (κατὰ φύσιν), parce que naturellement il est sensible aux accords et cadences, et que naturellement il est enclin à représenter.

« Représenter », « représentation » sont pourtant des traductions imparfaites, n'exprimant qu'une partie du concept. « Représenter », c'est présenter à nouveau ; le terme suppose une réalité ou prétendue réalité antérieure. Mais celle-ci, comment la concilier avec le fait que l'auteur puisse renoncer à son rôle de narrateur, renoncer même à le déléguer à un autre (par exemple Ulysse, dans les Récits chez Alcinoos de l'*Odyssée*), afin de laisser « tous [les personnages], en tant qu'ils agissent et mettent en œuvre » (πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας), être « les auteurs de la représentation » (τοὺς μιμουμένους), à la fois représentés et représentant (1448 a 23-24) ? Car, dans la tragédie, où l'auteur n'intervient jamais personnellement, « ce sont des personnages agissants qui se chargent de représenter » (1449 b 31 : πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν), en semblant vivre leur propre histoire.

Aristote répète également que la tragédie « ne représente pas des hommes, mais des actions et une vie » ; « les faits et l'histoire sont la fin de la tragédie » (τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας) ; elle met en scène la vie de personnages qui « n'agissent donc pas pour représenter des caractères, mais les reçoivent de surcroît, au travers de leurs actions » (1450 a 16-23) ; elle est « la représentation d'une action et, à travers elle,

22. 1452 b 32-33 et 1451 a 30-31.

23. 1449 b 21 et 1459 a 17.

24. L'index d'Hermann Bonitz, à la fin de l'*editio princeps* d'I. Bekker (1870), reste précieux, et voir A. WARTELLE, *Lexique de la « Poétique » d'Aristote*, Paris, « Les Belles Lettres », 1985.

surtout des hommes qui agissent » (1450 b 3-4 : ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων)²⁵.

Un sème commun apparaît dans tous ces emplois de μίμησις, μιμεῖσθαι, etc., celui de « faire comme ». Imiter, c'est essayer de faire ce qu'un autre a fait ; représenter, c'est présenter ce qu'un autre ou la nature a déjà présenté. Ce qui suppose à la fois la distinction du « faire comme » et d'un « faire » antérieur et un indéfectible lien avec ce qu'a produit ce « faire » antérieur. Libre d'agir et de faire agir ses personnages, et cependant créature autant que créateur, le poète ne crée pas *ex nihilo* – la nature elle-même ne le fait pas²⁶ –, mais en partant de réalités dont il offre un double dématérialisé ou désincarné en quelque sorte, qui doit plaire en éveillant le sentiment du beau.

Tout est simple pour la κάθαρσις, et tout est devenu compliqué. Nom d'action correspondant à καθαίρειν, lui-même dénominateur de καθάρος (« propre » et « pur », les deux notions étant associées²⁷), κάθαρσις désigne donc la purification qui rend propre ou le nettoyage qui purifie, quelle qu'en soit la nature, religieuse, médicale ou autre, et quel que soit le domaine. Parler d'un sens médical de κάθαρσις paraît en effet trompeur ou maladroit : s'il est vrai que le mot, par exemple dans le *corpus* hippocratique, peut désigner notamment une purgation ou la menstruation, c'est que celles-ci sont considérées comme une purification du corps, nettoyé intérieurement. Il ne s'agit pas d'un sens particulier, mais d'un emploi particulier. Et il est d'autant moins sûr que « l'origine du mot serait [...] liée à des pratiques religieuses de fumigation, soit de purification par le feu²⁸ » que, dans l'*Iliade*, Homère emploie κάθαρος uniquement dans l'expression ἐν καθαροῦ, pour désigner un espace dégagé, et, dans l'*Odyssée*, à propos de vêtements à laver et de la mort « sale », entachée de déshonneur, des servantes infidèles, pendues et non pas tuées par le glaive²⁹.

25. Voir aussi 1448 a 1, 27-28 et 29 ; 1448 b 25 et 35-36 ; 1449 b 36 ; 1450 a 3-4 ; 1450 b 24-25 ; 1451 a 31 ; 1451 b 29 ; 1452 a 2 ; 1452 b 1 ; 1461 b 1.

26. D. BABUT, art. cité (n. 19), p. 78 ; cf. p. 90.

27. Pour les diverses traductions possibles, on se référera à L. MOULINIER, *Le Pur et l'impur dans la pensée et la sensibilité des Grecs jusqu'à la fin du IV^e siècle av. J.-C.*, s. l., 1950, p. 149-151 et 436-437 (cette thèse a été republiée en 1952, sous un titre légèrement différent, par la librairie Klincksieck).

28. Cf. P. DESTRÉE, « La purgation des interprétations : conditions et enjeux de la catharsis poétique chez Aristote », dans *Littérature et thérapeutique des passions*, op. cit. (n. 10), p. 25-26 (l'avis est celui de Walter Burkert). Mais voir aussi p. 27-28.

29. *Iliade*, VIII, v. 491 = X, v. 199, et XXIII, v. 61 ; *Odyssée*, IV, v. 750 = XVII, v. 48, VI, v. 61 (cf. 87 et 93), et XXII, v. 462 (sur ces deux types de mort : Nicole LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, p. 31-43).

Louis Moulinier l'a bien montré : « la souillure dans Homère n'est pas autre chose que la saleté ». Telle est aussi l'idée que s'en fait Hésiode : « il n'y a ni chez l'un, ni chez l'autre de souillure "de l'âme" »³⁰. Et, encore dans la décision prise par Pisistrate de purifier Délos, « ce qui est nouveau c'est qu'un cadavre soit, pour le caractère sacré du temple, comme une saleté sur un corps, puisque l'enlever est un nettoyage³¹ ».

Quand nous le [le mot καθαρός] traduisons par « pur » c'est que le Grec veut dire que l'objet considéré n'est nullement mélangé avec un autre ou qu'il est en lui-même peu chargé de matière. Moins un être est matériel, plus il est pur³².

La κάθαρσις serait ainsi, d'une manière générale, l'action de débarrasser de ce dont la présence est pénible, gênante, regrettable ou, au moins, superflue : « hors de la philosophie », remarque Louis Moulinier, le mot « ne connaît guère que [des] utilisations matérielles et physiologiques », et

si [...] la κάθαρσις matérielle est toujours un nettoyage, dans le langage vulgaire, et une évacuation profitable dans le langage scientifique, nous voyons bien qu'un mouvement de pensée unique non seulement s'exprime par tous les emplois de ce mot, mais même leur donne leur valeur et leur force³³.

Quant au domaine philosophique, καθαρός, dans le *Sophiste* de Platon (226 d et 227 d) est « la séparation (διάκρισις) qui conserve le meilleur et rejette le moins bon », « le fait de rejeter (τὸ ... ἐκβάλλειν) tout ce qui peut être mauvais », « une suppression (ἀφαίρεσις) de ce qu'il y a de mauvais dans l'âme ». Mais surtout κάθαρσις est défini dans le *Phédon* (67 c) comme « le fait de séparer le plus possible l'âme du corps » (τὸ χωρίζειν ὅτι μάλιστα ἀπὸ τοῦ σώματος τὴν ψυχήν).

« Élimination » – Pierre Chantraine (*DELG*, p. 479 a) suggère « évacuation », peut-être trop brutal, à côté de « purification » – semble donc être la meilleure traduction de κάθαρσις, la seule qui convienne dans la majorité des emplois (vannage du blé, émondage des arbres, récurage d'une écuelle ou d'un réservoir, et même des dents d'un crocodile, essuyage d'une table, sécrétions, expulsions, évacuations diverses dans le domaine du corps, épuration des métaux, etc.), en dehors peut-être d'un contexte religieux³⁴.

30. *Op. cit.* (n. 27), p. 28 et 37 ; cf. p. 26, 30, 32, 33 et 34.

31. L. MOULINIER, *op. cit.* (n. 27), p. 49.

32. *Op. cit.* (n. 27), p. 154.

33. *Op. cit.* (n. 27), p. 156 et 167. Ce « nettoyage », dans le langage courant, est toujours fait « avec un objet sec ». Il n'est jamais un lavage.

34. Cf., à nouveau, L. MOULINIER, *op. cit.* (n. 27), p. 156-176 et 437.

On ne trouve que deux fois κάθαρσις dans la *Poétique*, et jamais καθάρως, καθάριεν ou καθαρός :

1. Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*, doit son salut à ce qui allait être un sacrifice humain couronnant, apparemment, un rite de purification, ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως (1455 b 14-15). L'expression a quelque chose de fort, et même de paradoxal : littéralement « le salut passant par l'élimination » ;

2. autre passage, le plus célèbre et le plus discuté de tout le traité, la définition de la tragédie (1449 b 24-28) :

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου, περιένουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

La tragédie est donc la représentation d'une action sérieuse et allant jusqu'à son terme, ayant une [certaine] longueur, au moyen d'un langage relevé dont chacune des formes est propre aux [différentes] parties ; la représentation de personnages en action, sans passer par la narration, recourant à la pitié et à la frayeur en menant à son terme l'élimination des souffrances de ce genre.

L'importance attachée à la *catharsis*, mais aussi les difficultés présentées par l'interprétation du passage, justifient la comparaison de quelques traductions récentes :

1. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (1980) : « [...] et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions » ;

2. Richard Janko (1987)³⁵ : [...] *accomplishing by means of pity and terror the catharsis of such emotions* ;

3. Michel Magnien (1990)³⁶ : « [...] et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre » ;

4. Stephen Halliwell (1995)³⁷ : [...] *and through pity and fear accomplishing the catharsis of such emotions* ;

35. Aristotle, *Poetics I with The Tractatus Coislinianus* [...] Translated with Notes by R. JANKO, Indianapolis – Cambridge, Hackett Publishing Company, 1987.

36. Aristote, *Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de M. MAGNIEN, Paris, Le Livre de poche, 1990.

37. Aristotle, *Poetics*, Edited and Translated by S. HALLIWELL (avec le traité dit de Longin et celui de Dèmétrios, *Sur le Style*), Cambridge [Mass.] - Londres, Harvard University Press, 1995. Le même auteur avait donné déjà une traduction de la *Poétique* dans *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*, Londres, Duckworth, 1987.

5. Barbara Gernez (1997) : « [...] et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle [l'« imitation »] opère l'épuration des émotions de ce genre » ;

6. Pierre Destrées (2003)³⁸ : « [...] réalisant, au moyen de la pitié et de la peur, la catharsis de pareilles émotions ».

On pourrait multiplier les citations, sans grand profit. Ce qu'il faut retenir, c'est le consensus, établi depuis plus de quatre siècles et demi, faisant de cette purification, de cette épuration, de cette purgation celle des émotions ou, dit-on souvent, des passions du spectateur ou lecteur. Quatre faits sont pourtant remarquables :

a) *περαίνουσα* (cf. *πεῖρα* et *πέρας*, « terme, limite, extrémité ») a presque toujours été traduit trop faiblement. Le verbe signifie plus qu'« accomplir » ou « réaliser » ;

b) *πάθημα* (cf. *παθεῖν*), toujours d'après le *DELG* de Pierre Chantraine (p. 862 a), désigne « ce qui arrive à quelqu'un, souffrance, malheur, maladie ». Traduire par « émotion » paraît insuffisant, et « passion » est encore moins bon³⁹ ;

c) d'un strict point de vue grammatical la *κάθαρσις* peut tout aussi bien, ou mieux, être celle de la pitié, de la frayeur que doit inspirer la représentation, plutôt que des souffrances connues éventuellement par le spectateur ou lecteur ;

d) Hubert Laizé l'a dit fort bien⁴⁰ :

La traduction historique de *katharsis* par *purification*, au sens moral, est étrangère à l'esprit aristotélicien. Nulle part dans la *Poétique* il n'est fait mention d'une vocation morale de la poésie, qui se livrerait sur nos passions à une alchimie et, de nuisibles, les rendrait « pures » en les détournant vers un objet noble, ou bien, montrant sur la scène leurs funestes effets, nous dissuaderait de nous y abandonner.

La *catharsis*

Jamais, sans doute, aussi peu de mots – dix au total : *δι' ἑλέου καὶ φόβου, περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* – n'ont eu un tel retentissement, fait naître autant de discussions. La *catharsis*, en effet, a pu être considérée jusqu'à nos jours, avec la *mimèsis*, comme « la

38. « Éducation morale et *catharsis* tragique », *Les Études Philosophiques* 67 (2003-2004), p. 524 ; cf. p. 526.

39. On lit toutefois *μαθημάτων* (« études, connaissances ») au lieu de *παθημάτων* dans le plus ancien manuscrit de la *Poétique* (le *Parisinus* 1741, du X^e siècle), et cette leçon figurait dans le manuscrit utilisé par Guillaume de Moerbeke, l'auteur de la première traduction latine (1278).

40. Aristote, *Poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 82-83.

grande découverte esthétique d'Aristote », « un apport majeur d'Aristote à l'esthétique de tous les temps »⁴¹, malgré la brièveté du passage et l'absence de toute précision. Cette brièveté, cette absence de précision, sont pourtant d'autant plus remarquables que le philosophe éprouve le besoin d'expliquer immédiatement après (1449 b 28-31) ce qu'il entend par « langage relevé » et « chaque forme propre », et que son expression est volontiers redondante. Nul n'en devrait douter : la tragédie purifie les passions en suscitant la peur et la pitié, comme la comédie châtierait les mœurs par le rire. Racine lui-même a cru devoir le croire :

Elle [la tragédie] ne se fait point par un récit, mais par une représentation vive qui, excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions, c'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison⁴².

L'idée n'est pas neuve : deux néoplatoniciens, Jamblique et Proclus, aux III^e et V^e siècles de notre ère, et peut-être, déjà, Philodème de Gadara (premier siècle avant J.-C.), parlent de cette catharsis⁴³, dont la théorie, également présente dans le *Tractatus Coislinianus* (avant 600 ?)⁴⁴, a pris une importance démesurée dans la seconde moitié du XVI^e siècle et surtout au XVII^e. Revenons aux *Réflexions* du père Rapin :

Il [Aristote] pretend que la Tragedie est une leçon publique plus instructive, sans comparaison que la Philosophie : parce qu'elle instruit l'esprit par les sens, et qu'elle rectifie les passions par les passions mesmes, en calmant par leur émotion le trouble qu'elles excitent dans le cœur⁴⁵.

Et pourtant l'on n'a jamais bien compris ce que serait ladite *catharsis* et comment elle agirait. Charles Perrault parle d'« un galimatias qui a été expliqué en tant de manières différentes qu'on peut croire qu'il n'a été entendu de personne ». Et, pour André Dacier, « tous les efforts que les commentateurs ont faits pour l'expliquer ne servent qu'à l'obscurcir »⁴⁶.

41. Mary-Anne ZAGDOUN, *op. cit.* (n. 11), p. 156 et 179.

42. J. RACINE, *Œuvres complètes*, II, édition remise à jour, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 923.

43. Jamblique, *Les Mystères d'Égypte*, I, 11 ; Proclus, *Commentaire sur la République*, I, p. 49 Kroll. Pour Philodème, plus précisément le papyrus d'Herculanum 1581 : R. JANKO, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II* (1984), réédition, Londres, Duckworth, 2002, p. 149 ; cf. p. 142.

44. Sur ce traité, connu grâce à un manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, du début du X^e siècle, on peut voir les livres déjà cités (n. 35 et 43) de R. JANKO, *Aristotle on Comedy et Poetics I with The Tractatus Coislinianus*.

45. R. RAPIN, *op. cit.* (n. 4), p. 169.

46. Ch. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, III, Paris, 1692, p. 276 (p. 353 dans la reproduction de Munich, Eidos Verlag, 1964) ; A. DACIER, *La Poétique d'Aristote traduite en françois avec des remarques*, Paris, Claude Barbin,

Voltaire penche également « vers l'opinion de cet interprète d'Aristote [Castelvetro], qui pense que ce philosophe n'imagina son galimatias de la purgation des passions que pour ruiner le galimatias de Platon, qui veut chasser la tragédie et la comédie, et le poème dramatique, de sa république imaginaire⁴⁷ ». Mais les modernes, qui hésitent toujours entre une interprétation médicale, morale ou esthétique, ne sont guère plus avancés⁴⁸. *A grotesque monument of sterility*, c'est ainsi que Stephen Halliwell juge, après J. Morley, toutes ces explications. Et, selon Pierre Destrée, « nous devrions d'abord nous "purger" des interprétations les plus en vogue »⁴⁹.

On n'en comprend que mieux les doutes exprimés par Corneille, malgré le culte d'Aristote alors prédominant et le corsetage des esprits voulu par Richelieu et la monarchie absolue, dans le deuxième discours sur le poème dramatique, en 1660 :

Si la purgation des passions se fait dans la tragédie, je tiens qu'elle se doit faire de la manière que je l'explique ; mais je doute si elle s'y fait jamais,

1692, p. 77. Pierre-Daniel Huet ne donne aucune précision lorsqu'il estime, au contraire, que « ce qu'a dit Aristote, que la tragédie doit purger les passions », « s'explique de soi-même » : « rien [n'est] plus intelligible », « la fin du poème épique et du dramatique [étant] l'instruction de l'auditeur » (*Lettre à Monsieur Perrault sur le « Parallèle des Anciens et des Modernes »* [1692], dans Anne-Marie LECOQ, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, p. 405).

47. Note à l'édition du *Second discours*, à la suite des pièces de Corneille, dans *Théâtre de P. Corneille*, nouvelle édition augmentée, X, Paris, 1776, p. 334.

48. On verra par exemple D. W. LUCAS, *Aristotle, Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 273-290 ; P. SOMVILLE, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin, 1975, p. 55-95 ; Roselyne DUPONT-ROC et J. LALLOT, *op. cit.* (n. 8), p. 188-193 ; R. JANKO, *Aristotle on Comedy, op. cit.* (n. 43), p. 136-151 ; S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics, op. cit.* (n. 19), p. 184-201 et 350-356 ; M. LUSERKE (éd.), *Die aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim - Zürich - New York, G. Olms, 1991 ; J. LEAR, « Katharsis », et R. JANKO, « From Catharsis to the Aristotelian Mean », dans Amélie OKSENBERG RORTY (éd.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton - Londres, Princeton University Press, 1992, p. 315-340 et 341-358 ; Elizabeth BELFIORE, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, University Press, 1992 ; Barbara GERNEZ, *op. cit.* (n. 16), p. 117-123. Également F. HOESSLY, *Katharsis: Reinigung als Heilverfahren*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001 ; P. DESTRÉE, « Éducation morale et catharsis tragique », p. 518-540, et « La purgation des interprétations : conditions et enjeux de la catharsis poétique chez Aristote », dans *Littérature et thérapeutique des passions, op. cit.* (n. 10), p. 13-35 ; Magali PAILLIER, *La Katharsis chez Aristote*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; P. DANDREY, « La catharsis aristotélienne : processus ou procédé ? », dans *Littérature et thérapeutique des passions, op. cit.* (n. 10), p. 67-85 ; W. MARX, « La véritable catharsis aristotélienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique* 166 (2011-2012), p. 131-166.

49. S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics, op. cit.* (n. 19), p. 184 ; P. DESTRÉE, « La purgation des interprétations », p. 35.

et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote. Elles se rencontrent dans le *Cid* et en ont causé le grand succès : Rodrigue et Chimène [...] tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux ; leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité ⁵⁰.

Difficile à croire à une époque où le théâtre, même tragique, avait besoin, pour beaucoup, de justifications ou d'alibis, encore plus difficile à croire dans l'Athènes du V^e ou du IV^e siècle, en un temps où le même théâtre était l'ornement de fêtes à la fois civiques et religieuses ⁵¹, réduite à dix mots dans la *Poétique*, où, de plus, aucun rôle moral n'est attribué à la poésie ⁵², la théorie de la *catharsis* est donc suspecte.

Quant aux tentatives faites pour la sauver en la voulant retrouver dans d'autres ouvrages, elles ne valent à peu près rien. L'argument selon lequel Aristote se réservait d'y revenir dans une suite hypothétique de la *Poétique* est d'autant moins recevable que cette suite aurait été consacrée à des genres (la poésie lyrique, la satire et la comédie ?) où la *catharsis* née de la peur et de la pitié ne pouvait jouer aucun rôle : la prétendue correction des mœurs par le rire est elle-même à son opposé, allopathique et non plus homéopathique. Et prétendre que l'importance de la *catharsis* doit faire croire à l'existence d'un second livre de la *Poétique*, qui doit faire croire à l'importance de la *catharsis*, est user d'une argumentation circulaire. Enfin, lorsque Aristote, dans la *Politique* (VIII, 1341 b 39-40), assure qu'il dira plus clairement ce qu'il entend par *κάθαρσις* « dans les [travaux] sur la poétique » (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς), il doit penser à son livre *Sur les poètes*, au *Traité d'art poétique* ou à d'autres ouvrages dont nous ne savons presque rien, comme les *Controverses poétiques* ⁵³. On remarque, de plus, qu'il se passe fort bien, dans la *Politique*, de cette définition : parlant

50. Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, III, Paris, Bibliothèque de la pléiade, 1987, p. 145-146 ; cf. p. 142-143.

51. Peu importe qu'Aristote veuille interdire aux enfants les représentations comiques et celles des poètes iambiques, c'est-à-dire satiriques (*Politique*, VII, 1336 b 20-23) : les spectacles tragiques n'avaient rien de commun avec ces représentations aux allusions et propos plus ou moins inconvenants.

52. Pierluigi DONINI est obligé lui-même de le reconnaître dans « *Mimèsis* tragique et apprentissage de la *phronèsis* », *Les Études Philosophiques* 67 (2003-2004), p. 447-449.

53. Cf. Aristote, *La Poétique*. Introduction, traduction, notes, étude de Gérard LAMBIN, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 14-16.

« simplement » (ἀπλῶς), il n'a pas besoin de s'appesantir sur un mot usuel, suffisamment clair pour tous.

Le rapprochement depuis longtemps effectué avec la fin de la *Politique* (VIII, 1339 b 42 - 1342 b 34) est, de plus, erroné. Pour deux raisons :

1. Aristote y parle seulement des « harmonies » musicales, des accords (ἁρμονίαι) utilisés depuis une époque très ancienne⁵⁴ et de leur *èthos* (ἦθος), ou caractère moral, dont la théorie aurait été formalisée par Damon ou son école, au V^e siècle avant notre ère. Car, peut-être dès le VI^e siècle,

les Pythagoriciens recouraient à la purification du corps par le moyen de la médecine, et à celle de l'âme par le moyen de la musique⁵⁵.

Et, par exemple, « à l'ionienne » (ἰαστί), l'« harmonie » était molle et bonne pour les banquets, « à la lydienne » (λυδιστί), « aiguë et appropriée au chant funèbre », tandis que les « harmonies » dites « à la sous-dorienne » et « à la sous-phrygienne » (ὑποδωριστί, ὑποφρυγιστί) étaient respectivement « majestueuse et posée » et « dynamique »⁵⁶. La plus digne, la plus mesurée de ces « harmonies » à la fois éthiques et ethniques était, de l'avis général, celle « à la dorienne » (δωριστί) : Aristote, Platon, mais également Aristophane s'accordent sur ce point⁵⁷. Une citation d'Aristote suffira pour justifier la place toujours accordée par lui à la musique dans l'éducation (1340 a 40 - 1340 b 5) :

Εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκώτως μᾶλλον, οἶον πρὸς τὴν μιξολυδιστί καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν, οἶον πρὸς τὰς ἀνεμιμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκώτως μάλιστα πρὸς

54. Faut-il redire, après notamment Jacques Chailley, qu'il ne s'agit aucunement de modes ? Mais l'« harmonie », simple affaire d'intervalles en théorie, ne le restait pas dans la réalité, où il fallait bien partir d'une note pour accorder son instrument. Les notions d'« harmonie » et de « tonalité », d'intervalle et de hauteur, étaient donc inséparables, et nul ne s'étonnera de l'affirmation, répétée, de Plutarque (*Sur l'E de Delphes*, 389 e ; *Si un vieillard doit s'occuper des affaires publiques*, 793 a) : les mots τόνος (« tonalité »), τρόπος (« manière ») et ἁρμονία étaient interchangeable, le dernier étant celui qu'employaient les musiciens.

55. Aristoxène de Tarente, fr. 26 Wehrli (cf. L. MOULINIER, *op. cit.* [n. 27], p. 119). On sait même par Athénée (XIV, 624 a-b) que, d'après Théophraste, disciple d'Aristote, comme Aristoxène, un air d'*aulos* joué dans l'« harmonie » dite « à la phrygienne » au-dessus du membre concerné aurait empêché l'apparition d'une sciatique !

56. Platon, *République*, III, 398 d-e et 399 d-e ; [Aristote], *Problèmes*, XIX, 919 b 26-27 (cf. 920 a 8-10) ; [Plutarque], *De la Musique*, 15. Pour la λυδιστί, voir aussi la fin de la *Politique* d'Aristote, VIII, 1342 b 29-34.

57. Aristophane, *Nuées*, v. 968 (cf. *Cavaliers*, v. 989-990) ; Platon, *République*, III, 399 a-c ; Aristote, *Politique*, VIII, 1342 b 12-14.

ἐτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνῃ τῶν ἀρμονιῶν, ἐνθουσιαστικὸς δ' ἢ φρυγιστὶ.

La nature des « harmonies » les distingue immédiatement, si bien qu'en les entendant on reçoit une impression différente et n'a pas la même façon d'être pour chacune d'elles : certaines incitent plutôt à la plainte et au repli sur soi, comme celle dite « à la semi-lydienne », mais d'autres enlèvent à l'esprit de sa fermeté (par exemple les « harmonies » relâchées), et l'on est calme et modéré surtout en présence d'une autre (tel est l'effet que semble produire une seule des « harmonies », « à la dorienne »), tandis que nous exalte celle « à la phrygienne ».

2. Même si Aristote avait pensé à la musique des chœurs tragiques – et pourquoi l'aurait-il caché ? –, le seul fait que la lecture d'*Œdipe roi* suffise pour inspirer la frayeur et la pitié enlèverait à peu près toute pertinence au rapprochement.

Mieux, on peut retourner la fin de la *Politique* contre les tenants d'une purification des passions, puisque, d'après elle, la frayeur et même la pitié doivent être traitées, au même titre que l'exaltation de certains (1342 a 4-15) :

Ὅ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακόχμοι τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτό δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεημονας καὶ τοὺς φοβητικὸς καὶ τοὺς ὅλως παθητικὸς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιοῦτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.

Ce qui affecte avec force certaines âmes se retrouve dans toutes, mais avec des différences en moins ou en plus, par exemple la pitié, la frayeur, mais aussi l'exaltation religieuse. Car certains sont sensibles à ce trouble, mais nous voyons que ceux-ci, par l'effet des chants sacrés, lorsqu'ils recourent aux chants qui mettent l'âme hors d'elle-même, se calment comme s'ils avaient fait l'objet d'un traitement et d'une purification. Il faut donc que soient soumis au même traitement ceux qui sont prompts à la pitié, les gens peureux et, d'une manière générale, ceux qui sont impressionnables, et les autres, dans la mesure où chacune des personnes de cette sorte est concernée, qu'il y ait pour tous une purification et qu'ils reçoivent un soulagement accompagné de plaisir.

La frayeur et la pitié ne soignent pas ; elles sont au contraire à soigner. Irrationnelles, difficiles à contrôler, elles sont des émotions souvent excessives, et parfois dangereuses, auxquelles nulle vertu homéopathique n'est prêtée : il est seulement question, dans le texte qui vient d'être cité, de chants rituels mettant l'âme hors d'elle-même, peut-être en causant une

véritable transe. La pitié, plus d'une fois signe de faiblesse ou de sensibilité, n'a rien d'utile ou de grand. Et à quelles extrémités ont été conduits des individus ou, pire encore, des foules saisis par la peur ! Mais surtout elles sont toutes deux, en elles-mêmes, une souffrance⁵⁸. Aristote le dit également dans la *Rhétorique*, II, 1382 a 21-22 et 1385 b 13-16 :

Ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ ταραχή ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.

Admettons donc que la frayeur est une certaine souffrance ou un trouble provenant de ce que l'on s'imagine un mal à venir, destructeur ou douloureux.

Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνεται.

Admettons donc que la pitié est une certaine souffrance en rapport avec un mal visible, destructeur ou douloureux, touchant qui ne l'a pas mérité, que l'on peut s'attendre soi-même à éprouver, ou l'un des siens, et cela lorsqu'il semble proche.

Le plaisir n'est pas lié à leur apparition, mais à un soulagement ou, plus littéralement, un allègement (cf. κουφίζεσθαι) : on l'a vu dans le passage de la *Politique* cité précédemment (1342 a 14-15). Car il n'est pas d'émotion sans douleur ou plaisir :

Ἔστι δὲ τὰ πάθη δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, οἷς ἔπεται λύπη καὶ ἡδονή, οἷον ὀργή, ἔλεος, φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα, καὶ τὰ τούτοις ἐναντία.

Les émotions sont tout ce par quoi l'on change et devient différent en ce qui concerne les jugements, et que suivent souffrance ou plaisir, par exemple la colère, la pitié, la frayeur et toutes les autres de ce genres, ainsi que leurs contraires⁵⁹.

Comment en douter dans ces conditions ? Pour qu'une tragédie soit réussie, pour qu'elle plaise, il faut d'abord que les émotions de frayeur et de pitié qu'elle inspire soient débarrassées, « nettoyyées » de tout ce qui serait pénible ; il faut que la *mimèsis* ait mené à son terme l'élimination de la pitié-souffrance, de la frayeur-souffrance. La pitié, la frayeur tragiques sont ainsi d'un autre ordre que les vraies, encore présentes dans le mélo-

58. Cf. D. KONSTAN, « La pitié comme émotion chez Aristote », *REG* 113 (2000), p. 616-630, notamment p. 617-619 et 627.

59. *Rhétorique*, II, 1378 a 20-23.

drame : on peut verser une larme pour les deux orphelines ou la porteuse de pain ⁶⁰, non pour Œdipe ou Antigone, qui méritent mieux que cela.

On ne l'a pas oublié. La κάθαρσις est pour Platon, comme peut-être déjà pour les Orphiques et les Pythagoriciens, « le fait de séparer le plus possible l'âme du corps », ce à quoi s'efforceraient tous les vrais philosophes et que la mort offrirait en permettant à l'âme de sortir d'un corps (σῶμα) qui est un tombeau (σῆμα). Et la notion d'élimination d'une matière inutile (ou pire) est fondamentale, dès l'origine, dans cette famille de mots. Pour Aristote également, la κάθαρσις paraît être la séparation du spirituel et du matériel, de ce qui est en somme corporel, physique – la peur, la pitié, qui font pleurer, pâlir, trembler, etc., en affectant la tension artérielle, le rythme cardiaque et, on le sait maintenant, jusqu'au système endocrinien –, et de ce qui serait d'une autre nature.

Par suite, ce qui est horrible dans la réalité, dans le monde « physique », ne l'est pas dans le monde « mimétique », où les yeux crevés d'Œdipe n'horrifient guère plus que son parricide et son inceste ne suscitent l'indignation. Et la mort de sa discrète épouse, la lutte fratricide de ses fils et demi-frères (Étéocle et Polynice), puis la fin d'Antigone ne scandalisent pas davantage. Sans doute est-ce pour cela que les moralistes les plus sourcilleux ont souvent oublié de protester. Eux-mêmes sentaient qu'il s'agissait d'autre chose, que le poète ne créait pas un double exact de la réalité, à la manière du fantôme d'Hélène que Pâris aurait emmené à Troie d'après la *Palinodie* de Stésichore et l'*Hélène* d'Euripide. Plutôt une réalité distincte quoique proche, une réalité « mimétique » parallèle à celle, plus d'une fois douloureuse, de la φῶσις.

Jean-Claude Fraisse est allé plus loin, sans s'être réellement interrogé, pourtant, sur la nature de la *mimèsis* :

Il nous semble en tout cas que, par une anticipation proprement géniale, il [Aristote] a su découvrir ce qui fait le paradoxe fondamental de l'art, aussi bien dans sa création que dans l'émotion qu'il suscite. C'est en effet un paradoxe que cette idée d'une imitation non descriptive [...], imitation qui ne joue que sur des ressemblances idéales, sur des vraisemblances irrationnelles, sur des possibilités sans expériences. C'est une intuition profonde que de faire de la métaphore le fondement de l'art poétique [...]. Par la métaphore, ou le symbole, nous est dévoilée, nous dit encore Aristote, une autre face, une seconde face des choses, où plus rien n'est secondaire, car, par eux, le jeu de la représentation et de la transposition crée un lien intemporel de rencontre, celui-là même vers lequel tend, quoique par d'autres voies, la vie philosophique. Ce que l'amitié philosophique permettait de réaliser par une commune activité théorétique, c'est-à-dire tout à la

60. *Les deux orphelines* d'Adolphe Dennery, avec la collaboration d'Eugène Cormon (1874), et *La Porteuse de pain* de Xavier de Montépin (1889).

fois scientifique et métaphysique ou morale, est, par l'art, accessible au plus grand nombre [...]. Par l'art, contrairement à ce que pensait Platon, il est possible d'accéder aux essences et par conséquent à la vérité, [...] à cette vérité illuminante, justificatrice du monde et des conduites, que la Philosophie n'atteint que par une conversion ascétique ⁶¹.

On ne le suivra peut-être pas jusque-là, le texte de la *Poétique* autorisant difficilement à parler d'une essence de la frayeur ou de la pitié. Et l'idée semble moins aristotélicienne que platonicienne. Il y a, de plus, quelque chose de foncièrement négatif dans la *catharsis*, qui vise davantage à dématérialiser qu'à spiritualiser. Toujours il s'agit d'éliminer un excès, une surabondance. L'« espace proprement littéraire » dont parle également J.-C. Fraisse ⁶² reste de ce monde où l'on existe et vit. Le poète s'efforce pourtant de le réserver aux personnages universels, aux situations exemplaires, aux actes symboliques. Ne parlons pas d'essences, mais de concepts rendus plus visibles par l'élimination de ce qu'il y a de trop terrestre dans la réalité courante.

Aussi n'est-il aucunement question d'une sublimation, moins encore du traitement quasi homéopathique de souffrances ou de passions réelles par celles, fausses, que créerait en nous la tragédie ; pas d'avantage d'une préfiguration de la méthode cathartique utilisée dès la fondation de la psychanalyse, ou d'une « action d'équilibrage du mélange humoral ⁶³ ». Mais on rejettera tout aussi fermement la prétendue efficacité morale de la tragédie, fût-elle supposée due à « une harmonie puissante venue de l'extérieur », qui dominerait « l'imagination et la vision des hommes » en réglant en eux « la pitié, la terreur et l'enthousiasme » ⁶⁴, comme on rejettera le rôle éducatif et, là encore, d'équilibrage que jouerait la *catharsis* en permettant de parvenir à une juste mesure dans le domaine des émotions, et l'idée selon laquelle se ferait une simple clarification intellectuelle des émotions représentées ⁶⁵. La théorie esthétisante reprise notamment par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, après Pierre Somville, est elle-même insuffisante en supposant seulement que

61. J.-C. FRAISSE, « Imitation, ressemblance et métaphore dans la "Poétique" d'Aristote », *Les Études Philosophiques* 1 (1981), p. 17-18.

62. Art. cité (n. 61), p. 14.

63. W. MARX, art. cité (n. 48), p. 143 ; cf. p. 144-145. Pour cet auteur, « la pitié provoquée par la tragédie accumule la chaleur dans le mélange de bile noire ; la terreur, en retour, soulage cet excès de chaleur ».

64. L. MOULINIER, *op. cit.* (n. 27), p. 418 ; cf. p. 414-419.

65. Cf., respectivement, Elizabeth BELFIORE, *op. cit.* (n. 48) (ce type d'explication remonte à la *Dramaturgie de Hambourg* de G. E. LESSING [1767-1769]), et L. GOLDEN, « Catharsis », *TAPhA* 93 (1962), p. 51-60. Celui-ci propose (p. 57) de traduire κάθαρσις par *the act of "making clear"* ou *the process of "clarification"*.

la *katharsis* tragique est le résultat d'un processus analogue [à la transformation du regard qui permet de prendre plaisir à la représentation de ce qui, dans la réalité, est effrayant ou laid] : mis en présence d'une histoire [...] où il reconnaît les *formes*, savamment élaborées par le poète, qui définissent l'essence du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir ⁶⁶.

Répétons-le : Aristote parle de souffrances dont la *mimèsis* doit mener à son terme l'élimination, sans laquelle il ne saurait y avoir de plaisir. La frayeur-souffrance, la pitié-souffrance ne sont pas réduites à une quintessence, assez mystérieuse, mais débarrassées de la souffrance qui les accompagne dans la réalité. Et si la frayeur, la pitié tragiques sont bien « des produits de l'activité mimétique », la *mimèsis* est plus que le fait d'imiter, de représenter ou même d'élaborer savamment – par quel procédé ? – les « formes » définissant « l'essence du pitoyable et de l'effrayant ».

Faut-il pourtant s'étonner de la brièveté d'Aristote ? Mais c'est probablement qu'il n'était pas besoin, pour lui, d'explicitier les rapports entre la *catharsis* et la *mimèsis*. Que cette dernière ait mené à son terme l'élimination de souffrances telles que la frayeur ou la pitié du monde « physique » devait être suffisamment clair : il suffisait d'avoir présent à l'esprit que la *mimèsis* fait *comme* la nature, mais *non ce que fait* la nature : « le mimétique est du pareil qui dit sa différence ⁶⁷ ».

Quelques précisions encore, avec, pour commencer, une citation empruntée à la *Rhétorique*, I, 1371 b 4-10 :

Ἐπει δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺν καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιαῶδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τὸ τε μιμητικόν, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εἶ μμιμημένον ἦ, κἂν ἦ μὴ ἡδὺν αὐτὸ τὸ μμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τοῦτο χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἐστὶν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει.

Parce qu'il est agréable d'apprendre et d'admirer, est nécessairement agréable ce qui est du même ordre, comme le domaine de la représentation : la peinture, la sculpture, l'art poétique, et tout ce qui a été bien représenté, même si l'objet représenté n'est pas lui-même agréable. Car ce n'est pas de là que vient le plaisir, mais on déduit que ceci [représente] cela, d'où il résulte que l'on apprend quelque chose,

Ce qui relève du μιμητικόν est agréable « même si l'objet représenté n'est pas lui-même agréable ». Et nous ajouterons volontiers : même si

66. R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, *op. cit.* (n. 8), p. 190.

67. P. DANDREY, art. cité (n. 48), p. 83.

l'objet représenté ferait souffrir dans la réalité. Aristote y revient dans la *Poétique*, 1448 b 10-12 :

Ἄ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.

Même les choses qui nous sont pénibles à voir, nous aimons à en contempler l'image très exacte, comme les figures des bêtes les plus répugnantes et des cadavres.

Cette apparente absurdité, dénoncée par Pascal ⁶⁸, reçoit une explication immédiatement après (1448 b 12-19) :

Αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

La raison en est aussi qu'apprendre est très agréable aux intellectuels, mais également aux autres, tout autant, quoique la part qu'ils y prennent soit réduite. Voici pourquoi l'on a plaisir à voir des images : il se fait, lorsqu'on regarde, que l'on apprend et réfléchit sur ce qu'est chaque chose (par exemple celui-ci, c'est untel). Car s'il se trouve qu'on ne l'a pas déjà vue, ce n'est pas par cela que la représentation causera du plaisir, mais grâce à sa perfection, ses couleurs ou une autre raison de ce genre.

Sont donc évoqués deux espèces ou deux qualités, deux niveaux de plaisir, nullement exclusifs l'un de l'autre : le plaisir banal, purement sensible, de qui, face à une représentation picturale, reste à l'extérieur de cette représentation pour l'admirer ou n'en apprécier que la réussite esthétique, et le plaisir cognitif de qui peut associer la réflexion, l'action de chercher pour trouver ou interpréter – ce qu'on appelait la « philosophie » (φιλοσοφία) –, à la passivité de la contemplation. Deux espèces de plaisir que distinguent l'*immédiateté* de l'une et le caractère *médiatisé* de l'autre ⁶⁹.

Mais les surpasse un autre plaisir, celui qu'inspirent, dans la tragédie, des émotions pures, ne relevant ni des sens ni d'une quelconque réflexion. Des émotions pures parce que produites par la seule *mimèsis* d'un poète. Peut-être même est-il significatif qu'Aristote parle toujours de « plaisir » (ἡδονή) à propos de la tragédie, mais de ce qui est plutôt de la joie, un

68. Blaise PASCAL, *Pensées*, 74 Sellier = 134 Brunschvicg : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! ».

69. Sophie KLIMIS, *Le Statut du mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 147.

plaisir extériorisé, à propos des œuvres picturales, où la *mimèsis* est autre⁷⁰. Et en effet l'un passe encore par un sens (la vue), tandis que l'autre, éprouvé à la simple lecture d'une pièce, est principalement intellectuel.

Objectera-t-on que « le poète se livre à des représentations au même titre que le peintre ou n'importe quel faiseur d'images » (1460 b 8-9) ? Pourtant les représentations tragiques ne sont pas des « images très exactes » (cf. 1448 b 11), photographiques en quelque sorte, de la réalité naturelle. Le poète décrit presque toujours un monde mythique – les *Perses* d'Eschyle sont une remarquable exception, seulement partielle à cause du merveilleux qu'introduit l'ombre de Darius –, voire complètement inventé, comme dans *l'Antheus* d'Agathon : « dans cette pièce les faits aussi bien que les noms ont été inventés, et elle n'en charme pas moins » (1451 b 21-23). Le poète nous ouvre un monde parallèle, débarrassé de tout ce qui serait médiocre, banal, anecdotique, et plus encore douloureux, un monde où seul reste l'essentiel. L'élimination des souffrances que sont la vraie frayeur, la vraie pitié, naît donc de la *mimèsis* poétique elle-même, sans qu'il soit nécessaire d'atténuer les faits ou d'établir avec eux une autre distance, celle d'un questionnement dont naîtrait un plaisir cognitif et médiatisé d'« intellectuels ».

La suspicion dans laquelle fut tenu longtemps le plaisir explique vraisemblablement, en partie, que l'on ait préféré à cette explication l'obscur théorie de la *catharsis* des passions. Mais Aristote, lui, ne condamne aucunement le plaisir, auquel sont consacrées deux importantes sections de *l'Éthique à Nicomaque* (VII, 12-15 et X, 1-5 = 1152 b 1 - 1154 b 31 et 1172 a 19 - 1176 a 29) :

Aristote nous offre une analyse très positive du plaisir. Le concept du plaisir propre à une activité lui permet de mettre l'accent sur la valeur positive du plaisir – ce qui constitue un progrès significatif par rapport aux analyses de Platon. Somme toute, le plaisir est naturellement bon. Le plaisir de l'homme ne l'empêche pas de développer ses facultés ou ses activités. Bien au contraire : le plaisir nous aide à les perfectionner⁷¹.

Le plaisir vient même couronner les représentations dramatiques. Car c'est le rire du spectateur ou lecteur qui achève la comédie, l'émotion du spectateur ou lecteur qui achève la tragédie. Elles ne sont pleinement elles-mêmes qu'en atteignant cette fin. En effet,

70. *Poétique*, 1448 b 8 : τὸ χαίρειν ; 1448 b 11 : χαίρομεν ; 1448 b 15 : χαίρουσι.

71. G. VAN RIEL, « Bonheur et plaisir. Aristote est-il un hédoniste ? », dans P. DESTRIÈRE (éd.), *Aristote. Bonheur et vertus*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 191.

τελειοῖ δὲ τὴν ἐνέργειαν ἢ ἡδονὴ οὐχ ὡς ἡ ἕξις ἐνυπάρχουσα, ἀλλ' ὡς ἐπιγιγνόμενόν τι τέλος, οἷον τοῖς ἀκμαίοις ἡ ὥρα.

Le plaisir achève l'action, non parce qu'il est en elle en tant que disposition permanente, mais en tant que fin surajoutée, à la manière de la maturité pour qui est dans la force de l'âge ⁷².

Encore faut-il que le plaisir corresponde à l'œuvre – on blâmera ceux qui voudraient rire ou sourire aux représentations tragiques –, parce que celle-ci, par essence, procure un plaisir particulier ⁷³. Quel est-il dans la tragédie ? Ce plaisir particulier provient nécessairement « de la pitié et de la frayeur, par le moyen de la représentation » (1453 b 12-13 : τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν) – la précision (διὰ μιμήσεως) est importante, car sans la *mimēsis*, frayeur et pitié seraient, au contraire, synonymes de souffrance. Et sont naturellement exclues, dans la *Poétique*, les émotions procurées par le spectacle lui-même, à commencer par les émotions faciles ou trop fortes. On pense à la terreur qui se serait emparée de l'assistance, en causant accouchements prématurés et fausses couches, lorsque le chœur des *Euménides* (les Érinyes) se répandit dans le théâtre d'Athènes ⁷⁴.

Aussi nos mœurs, nos passions supposées ne sont-elles pas en cause. C'était, au reste, se tromper d'époque et de société que chercher dans la *Poétique* une conception du théâtre et de la poésie comparable à celle de Pierre-Daniel Huet ou du père Rapin. « Toute la Poésie quand elle est parfaite, doit estre par nécessité une leçon publique de bonnes mœurs pour instruire le peuple », écrit ce dernier ⁷⁵. L'opinion est celle d'un père jésuite et d'un homme de la seconde moitié du XVII^e siècle ; elle ne correspond pas à la réalité du monde grec antique. Mais il ne s'agit pas davantage d'émotions fortes sublimées, adoucies, traitées homéopathiquement ou réduites à « une forme quintessenciée ».

Disons-le brutalement : la *catharsis* tragique est une pure invention, un mythe à l'extraordinaire succès. On disserte depuis des siècles sur une chimère – chimère devenue plus ou moins réelle avec la psychanalyse, grâce à Breuer et Freud, mais c'est là une autre histoire, malgré la parenté posthume de Freud avec un des principaux théoriciens de la *catharsis* tragi-

72. *Éthique à Nicomaque*, X, 1174 b 31-33 ; cf. 23 et *Politique*, VIII, 1339 b 31-35.

73. *Poétique*, 1453 a 35-39 ; 1453 b 10-11 ; 1459 a 17-21 ; 1462 b 13-14.

74. Vie ancienne d'Eschyle, § 7. Cf. *Poétique*, 1453 b 7-10.

75. R. RAPIN, *op. cit.* (n. 4), p. 20-21 ; cf. p. 15 et 17-19.

que, Jacob Bernays⁷⁶ –, sans que les difficultés, invraisemblances ou contradictions rencontrées aient apparemment beaucoup gêné.

La conclusion est facile à tirer, quoique probablement difficile à accepter après tant de savants travaux, accumulés au long de tant de siècles, en renonçant à une vieille habitude de pensée : il ne faut plus parler d'une *catharsis* tragique, il ne faut plus prêter à Aristote une théorie, très controversée, ne devant figurer que dans les histoires des idées et des théories littéraires du monde moderne et contemporain.

La *mimèsis*

Nous n'en avons pas réellement fini avec la *catharsis*. Il faut aller en amont, examiner le vrai problème, celui de la *mimèsis*.

Une première remarque : la conception aristotélicienne de la *mimèsis* n'est pas si différente de celle de Platon. Pour ce dernier, l'artisan qui fabrique un objet s'éloigne d'un degré de la réalité suprême des Idées, ou plutôt des « formes » éternelles, puis la *mimèsis* du peintre qui représente ledit objet s'en éloigne d'un degré supplémentaire (et un autre degré serait franchi par qui décrirait l'œuvre peinte, un autre par qui rendrait compte de la description du précédent, etc.). Aussi estime-t-il que, malgré leur charme, ou à cause de leur charme, « la poésie conçue en vue du plaisir et la représentation » (ἡ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις) n'ont pas leur place dans une cité régie par de bonnes lois⁷⁷. Aristote rejette la théorie des « formes » et ne condamne pas la poésie « mimétique » ou seulement destinée à plaire. Et pourtant sa *mimèsis* s'éloigne également de la réalité, purement sublunaire maintenant, pour en créer une autre, où trouvent place l'universel, le symbolique, voire ce qui est allégorique ou purement imaginaire, mais proche de la première, avec laquelle subsiste, encore une fois, un indéfectible lien.

Les notions d'*écart* et de *parallélisme* y sont donc fondamentales. Rappelons deux faits pour les mieux comprendre :

1. dans l'épopée, dans la tragédie, dans la comédie, la *mimèsis* est la représentation d'actions et de personnages agissants, non point de sortes de marionnettes dont on tirerait les fils ;

76. J. BERNAYS, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, W. Hertz, 1880 (est repris, pour la *catharsis*, un article publié en 1857). Sigmund Freud a épousé en 1886 Martha Bernays, nièce de Jacob, lequel était mort en 1881. Cf. H. FUNKE, « Bernays und die aristotelische Poetik », dans J. GLICKER et A. LAKS (éd.), *Jacob Bernays : un philologue juif, Cahiers de philologie* 16 (1996), p. 59-75, et J. LE RIDER, « De Bernays à Gomperz : les références philologiques à la *catharsis* chez Freud », dans *Littérature et thérapie des passions*, p. 153-165.

77. Platon, *République*, X, 607 c.

2. pour procurer « le plaisir qui lui est propre » et prouve qu'elle a atteint son but, l'« histoire » (μῦθος) dans laquelle se concrétise la *mimèsis* doit former un tout, « pareille à un être vivant » (1459 a 20-21).

Cela signifie qu'il s'agit de « faire *comme* » (μιμεῖσθαι) la nature, de faire vivre et agir *comme* la nature, de créer des êtres qui peuvent même n'être pas naturels – dieux, allégories, etc. – : l'action est identique, elle est une création, une ποιήσις, mais emploie d'autres moyens, plus modestes, et diffère tant par son origine que par ses résultats. L'originalité, l'intérêt de la *mimèsis* sont dans un écart maintenu avec la nature, dont la réduction, comparable à celle qui conduit un peintre à réaliser un trompe-l'œil, est aussi réduction de la valeur artistique de l'œuvre, ne comptant plus alors que pour « sa perfection, ses couleurs ou une autre raison de ce genre » (1448 b 18-19). Car tout art suppose cet écart, qui, loin d'être synonyme de dégradation, comme dans la conception platonicienne de la *mimèsis*, correspond à l'espace nécessaire à l'invention et la créativité.

Mais le moindre travail artisanal suppose également cet écart, est une *mimèsis* au même titre que les créations artistiques les plus achevées et les œuvres des poètes épiques ou dramatiques. En fait, tout ce qui est conçu, puis fabriqué, réalisé, composé, relève de la *mimèsis*. L'homme est un être « mimétique » autant qu'un « être fait pour vivre dans une société organisée » (ζῶον πολιτικόν). La *mimèsis* est innée chez celui qui est la plus « mimétique » des créatures, dont les apprentissages et même les jeux présupposent cette possibilité de « faire comme »⁷⁸. Sans elle, point de formation, d'éducation, de transmission des savoirs et savoir-faire ; point de création artistique, artisanale ou autre ; point de civilisation, de progrès. La grandeur de l'homme est dans cet écart, qui le situe à part ou au-dessus du règne végétal, purement naturel, « physique », et même, avec quelques réserves, à part ou au-dessus du règne animal.

Pierre Somville avait donc raison d'écrire, après avoir rappelé que toute τέχνη « est traditionnellement opposée aux produits de la φύσις », que

au-delà de cette première opposition, apparemment exclusive, il est possible d'introduire [...] un rapport d'analogie où jouerait justement la connotation « mimétique » selon laquelle la τέχνη tenterait de reproduire, au niveau humain, le même processus hylémorphique, créateur d'objets, que l'on trouve à la base de tout existant « physique », produit par la « nature »⁷⁹.

78. Cf. *Poétique*, 1448 b 5-9.

79. P. SOMVILLE, *op. cit.* (n. 48), p. 47.

La μίμησις est parallèle à la φύσις, la nature en tant que force créatrice (cf. φύειν, « faire pousser, faire naître, produire »), poussée de l'être vers la plénitude de sa forme. Tel est, au reste, le cas de toute *technè*, définie comme « une certaine disposition à produire accompagnée d'une raison » ou, pour mieux rendre compte de l'ordre des mots, « une certaine disposition à une production qu'accompagne une raison » (ἔξις τις μετὰ λόγου ποιητική)⁸⁰. Mais si la nature, la φύσις, est à la fois matière et forme, ce qui change et ce qui fait changer, la *technè* est uniquement ce qui fait changer, normalement en mieux. Aristote, en effet, ne dit aucunement que la *technè* imite ce qui existe dans la nature, mais qu'elle « fait comme la nature » (ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμεῖται) et même, parfois, « réalise ce que la nature ne réussit pas à achever » (ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδύναται ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται)⁸¹. Ainsi, l'art du médecin tente de réparer ce que la nature a mal fait, ceux de l'agriculteur et de l'éleveur étendent et améliorent ce que la nature a commencé.

L'imitation aristotélicienne n'est pas une relation descendante de modèle à copie comme l'était l'imitation platonicienne, mais une relation ascendante par laquelle l'être inférieur s'efforce de réaliser, avec les moyens dont il dispose, un peu de la perfection qu'il aperçoit dans le terme supérieur et que celui-ci n'a pu faire descendre jusqu'à lui. L'imitation platonicienne requérait la puissance du Démonstrateur. L'imitation aristotélicienne suppose, au contraire, une certaine impuissance du modèle, puisque c'est cette impuissance qu'il s'agit de compenser⁸².

La *technè* qu'est la *mimèsis* poétique fait, en somme, d'un simple mortel un « démonstrateur » (δημιουργός) au sens que Platon donne à ce terme dans le *Timée*. Car il n'y a pas une création, mais trois : « parmi les choses qui viennent à l'existence, les unes y viennent par la nature, d'autres par l'art, d'autres de leur propre mouvement » (τῶν γιγνομένων τὰ μὲν φύσει γίγνεται τὰ δὲ τέχνη τὰ δὲ ἀπὸ ταῦτομάτου). Laissons de côté la génération spontanée. Restent deux créations qui se ressemblent : la création « physique » et la création « mimétique », dont l'origine est dans l'esprit d'un poète. Car « viennent à l'existence à partir d'une *technè* toutes celles dont la forme est dans l'esprit » (ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ), et ce sont même ces « productions » que l'on appelle des « créations » (αἱ δ' ἄλλαι γενέσεις λέγονται ποιήσεις)⁸³.

80. *Éthique à Nicomaque*, VI, 1140 a 7-8 ; cf. 1140 a 8-10.

81. *Physique*, II, 194 a 21-22 et 199 a 15-16.

82. P. AUBENQUE, *Le Problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris, Presses universitaires de France, 2005², p. 498.

83. *Métaphysique*, 1032 a 12-13 ; 1032 a 32 - 1032 b 1 ; 1032 a 26-27.

Différence essentielle, pourtant, entre la φύσις et la μίμησις : la nature veut qu'« un humain engendre un humain » (cela est dit cinq fois dans la seule *Métaphysique* : ἄνθρωπος [...] ἄνθρωπον γεννᾷ⁸⁴), alors que toutes les τέχναι du monde ne permettront jamais à un artiste ou artisan de fabriquer du vivant, du naturel. Mais la *technè*, parce qu'elle a son « principe » (ἀρχή) dans autre chose qu'elle-même⁸⁵, peut en revanche, dans les domaines intellectuel et artistique, permettre les créations les plus variées et les plus hautes, bien loin de l'engendrement répété du même par le même et de l'espèce de fatalité qu'est l'hérédité.

Aucun art, aucun genre littéraire ne le montre mieux que la tragédie, où le poète devient le maître du destin d'un homme exceptionnel, qu'il fait vivre et parfois mourir devant nos yeux – seul le cinéma, dans le monde moderne, égalera ou dépassera ce pouvoir. Nullement éducative ou curative, mais créatrice de destins, créatrice de personnages exceptionnels et de caractères non moins exceptionnels, conférant de la noblesse aux pires sentiments – pensons à Médée, Clytemnestre, Phèdre –, créatrice enfin, chez le spectateur, d'émotions tout aussi nobles et belles et, par là, de plaisir, la tragédie est donc l'une des formes les plus achevées de la *mimèsis*. Elle est en elle-même un univers, mais un univers dont le créateur est connu, où le destin, s'il est souvent cruel, n'est pas injuste, où tout doit s'enchaîner avec une implacable logique jusqu'à une fin, qui n'est point obscure.

C'est dire la grandeur que peut acquérir la poésie. La Création – celle que l'on attribue souvent à un dieu, celle que l'on observe dans la nature – est trop immense et complexe, et jamais ne nous sera donné le bonheur de connaître les « causes des choses », dont parle Virgile⁸⁶. Nos sens et notre entendement sont impuissants à les percer, et même à dire si elles existent. Mais au théâtre ou, simplement, en lisant une tragédie, mieux qu'en lisant une épopée, nous comprenons ces causes. Nous savons qui les a produites ; nous savons, au moins approximativement, comment il a procédé ; nous savons même ou pouvons tâcher de savoir pourquoi il a créé tel destin – peut-être pour rappeler, comme dans *Œdipe roi*, qu'aucun homme ne peut être dit heureux avant d'avoir atteint sans chagrin le terme de sa vie. Nous voyons un destin à l'œuvre, par exemple l'enchaînement inexorable pouvant faire d'un roi puissant et respecté un proscrit aveugle, condamné à fuir la cité qu'il a sauvée jadis. Cela, dans l'espace limité du théâtre et le temps

84. *Métaphysique*, 1032 a 25 ; 1033 b 32 ; 1070 a 8 et 28 ; 1092 a 16 (cf. 1049 b 25 et 1070 b 31). Dix autres références dans l'index de Bonitz (cf. n. 24), dont *Physique*, 194 b 13 et 198 a 26-27 ; cf. 193 b 8 et 12 ; 202 a 11-12.

85. *Métaphysique*, 1070 a 7.

86. *Géorgiques*, II, v. 490 : *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*.

tout aussi limité d'une représentation, où tout devient aisé, mais également agréable à observer.

La tragédie offre en petit, en plus simple, ce dont l'essentiel nous échappe dans la réalité. Son début et sa fin, au double sens du terme, ses moyens, la fin de sa fin qu'est, en somme, le plaisir des spectateurs, auditeurs ou lecteurs, et même son « Premier Moteur » (le poète), rien ne nous est inconnaissable. Sorte de modèle réduit, mais également jouant le rôle d'un animal de laboratoire ou d'un modèle mathématique, la tragédie permet d'aborder indirectement ce que la philosophie a de plus élevé.

Ce pouvoir de la tragédie tient à ce qu'elle est d'abord une « histoire » (μῦθος). Paul Ricœur le dit avec raison, il y a une « stricte corrélation » entre μίμησις et μῦθος⁸⁷. En effet « le principe et, peut-on dire, l'âme de la tragédie est [...] l'histoire » (1450 a 38-39 : ἀρχὴ μὲν [...] καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας). Tout le reste, y compris les caractères, qui donnent en quelque sorte leur chair aux personnages, est secondaire, au point que le spectacle est « une chose séduisante », mais celle « qui a le moins de rapport avec l'art poétique, car le pouvoir de la tragédie subsiste sans concours et acteurs » (1450 b 18 : ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν). On peut, au reste, se passer du spectacle et des acteurs : « la tragédie, même sans la gestuelle, produit l'effet qui lui est propre, comme l'épopée. Sa qualité [...] apparaît à la lecture » (1462 a 10-12 : ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ [...] τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν). Il suffit ainsi de lire *Œdipe roi* pour que l'« on frémisses et soit pris de pitié » (1453 b 3-7).

Aristote ne dédaigne pas la musique et les effets scéniques. Ils ne sont pas, dit-il, une « petite part » (1462 a 15-16). Mais les plaisirs qu'ils donnent importent moins que le bon agencement d'une histoire devant conduire, sans détour ni artifice, d'un début à une fin, par un enchaînement de faits liés par la nécessité ou, pour le moins, une grande vraisemblance.

Mieux que cela, la poésie est supérieure à l'Histoire – non pas « quelque chose de plus philosophique », ce qui n'a guère de sens, mais quelque chose de plus révélateur et de plus pénétrant⁸⁸ – parce que, si l'on ose dire, l'« histoire » (μῦθος) est supérieure à l'Histoire (ἱστορία).

87. P. RICŒUR, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris (Seuil), 1991 [1^{ère} édition 1983], p. 72.

88. Décalquer le grec en parlant d'une poésie « plus philosophique » est réducteur. En effet « le mot de philosophie servit à désigner tout d'abord, au moment de son apparition, toute forme d'étude, toute sorte d'intérêt intellectuel, au sens plus précis de recherche de la vérité et de la connaissance » (W. JAEGER, *Aristote. Fondements pour une histoire de son évolution*, Paris, Éditions de l'Éclat, trad. fr. 1997 [1^{ère}

Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

Aussi la poésie est-elle quelque chose de plus profond et de plus précieux qu'une enquête historique : la poésie traite plutôt du général, l'enquête historique du particulier ⁸⁹.

Un Hérodote, un Thucydide ne pouvaient pas être des créateurs. Pas plus qu'Empédocle, dans un autre domaine. Et ils ne parlent que de personnages particuliers, d'individus comme Alcibiade, dont on ne sait trop à quoi ils doivent leur destin, et de faits tout aussi particuliers, parfois dérisoires en eux-mêmes, auxquels semble avoir présidé le hasard :

Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé ⁹⁰.

L'historien juxtapose et tente d'ordonner des faits réels mais isolés, apparemment contingents, tandis que le poète, en recourant à la *mimêsis*, présente des suites logiques, des faits peut-être inventés, mais liés par une relation de cause à effet, où le hasard n'a pas sa place, et moins encore l'absurdité. Car « il y a une grande différence entre se produire à cause de cela (διὰ τὰδε) et se produire après cela (μετὰ τὰδε) » (1452 a 20-21). Le poète montre la cohérence et la logique des faits, la cause finale que la suite ininterrompue des événements fait passer de la puissance à l'acte. Mais son « travail » (ἔργον) consiste également à dire « le genre de choses qui est susceptible d'exister, ce qui peut arriver vraisemblablement ou nécessairement » (1451 a 37-38) et, par là, dépasse une existence individuelle, fût-elle celle d'un grand personnage.

La fonction propre du poète, celle qui légitime seule l'appellation de ποιητής au sens étymologique que fait ressortir le texte de la *Poétique*, c'est de construire une structure (σύστασις), un agencement des matériaux de l'art (σύνθεσις τῶν πραγμάτων), tel que puisse s'en dégager ce qui a valeur générale ou universelle (τὰ καθόλου, par opposition au simple détail oiseux ou au donné brut, τὰ καθ' ἕκαστον, 1451 b 7-11) ⁹¹.

Le poète crée un monde réduit dont les personnages et leur destin, pourtant exceptionnel, mais aussi leurs réactions, leurs passions, leurs ambitions, relèvent simplement de l'humain ; il crée un monde compréhensible qui nous aide à comprendre le vrai, mieux que ne fait le travail de

édition 1923], p. 420-421). Le mot ne commence à apparaître avec son sens actuel que dans le dernier tiers du V^e siècle (A. LAKS, *Introduction à la « philosophie présocratique »*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 70-75).

89. *Poétique*, 1451 b 5-7.

90. Blaise PASCAL, *Pensées*, 32 Sellier = 162 Brunschvicg.

91. D. BABUT, art. cité (n. 19), p. 78 ; cf. p. 77 et 79.

l'historien. C'est pour cela que, même traduites, même privées de leur musique et du rythme de leurs vers, et des évolutions de leur chœur, des pièces telles qu'*Antigone* ou *Œdipe roi* restent appréciées quelque vingt-cinq siècles après, ou que Jean Cocteau, Giraudoux, Sartre, Anouilh, Brecht, ont trouvé dans le théâtre grec un premier écho des préoccupations de leur temps. Et pour cela que Sigmund Freud et Carl Jung ont parlé des complexes d'Œdipe et d'Électre.

Tout le reste est littérature et ne concerne pas, ici, le philosophe, dont le but premier n'est pas d'enseigner comment composer une bonne épopée, une bonne tragédie ou une bonne comédie, et moins encore d'évoquer la poésie en général. Aristote en a parlé ailleurs vraisemblablement, dans son *Traité d'art poétique* (Πραγματεία τέχνης ποιητικής) en deux livres, connu par Diogène Laërce et Hésychios d'Alexandrie, mais son intention est différente dans la *Poétique*, où l'on ne peut voir qu'avec des réserves le texte fondateur de la moderne poésie.

C'est dire à quel point l'idée qu'Aristote se fait de la *mimèsis*, dans la *Poétique*, diffère de celle de Denys d'Halicarnasse et du pseudo-Longin, dans le traité *Du Sublime*, et déjà de celle d'Isocrate⁹². Autorité des Anciens, principe d'amélioration, grandeur de l'émulation, ces grands éléments doctrinaux de la *mimèsis* littéraire, telle qu'elle a été codifiée à Rome dans la première moitié du premier siècle après J.-C., sont absents de la *Poétique*. La culture n'est aucunement, pour Aristote, « une Mimésis prolongée, agrandie⁹³ », et la *mimèsis* dont nos auteurs classiques sont les héritiers, celle que l'on retrouve à l'arrière-plan de la querelle des Anciens et des Modernes, ne lui doit rien. C'est bien en philosophe que s'exprime Aristote, dont la *Poétique* n'est pas un petit livre différent, à part, le dé-lassement d'un esprit encyclopédique, mais une partie intégrante de l'œuvre philosophique.

La poièsis

Aucun terme, dans les langues modernes, ne traduit bien, complètement, le mot ποίησις. Et pourtant son sens ne nous échappe nullement. On l'a déjà vu : Aristote, dans la *Poétique* – est-il permis de dire, de façon bien laide mais plus exacte, la « Créatique » ? –, montre comment le

92. La meilleure synthèse sur cette *mimèsis* littéraire reste celle de J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, réédition, Paris, « Les Belles Lettres » et Turin, Nino Aragno, 2000 (1^{ère} édition 1958), première partie (p. 11-154), notamment p. 59-97.

93. J. BOMPAIRE, *ibid.*, p. 97.

« faire » (ποιεῖν) peut devenir « faire comme » (μιμεισθαί) dans la poésie épique ou dramatique, surtout grâce à l'« histoire » (μῦθος).

D'où cette première conséquence : même la grande poésie lyrique ou élégiaque, qui ne déroule pas une longue histoire aux éléments bien agencés, comme l'*Illiade* ou *Œdipe roi*, n'avait pas sa place dans la *Poétique*. Non qu'Aristote, lui-même poète – nous pouvons lire toujours, notamment, son péan à Hermeias⁹⁴ –, condamne cette part essentielle de la poésie ou veuille chasser de la cité la plupart des poètes. Mais Archiloque, Stésichore, Sappho, Anacréon, Simonide, Pindare, dont les noms mêmes ne figurent pas dans la *Poétique*⁹⁵, et pas davantage celui d'Hésiode, n'ont jamais construit, créé une histoire telle que celles de la colère d'Achille ou de la découverte, par Œdipe, de son indignité. Ils n'ont jamais édifié un vaste ensemble harmonieux et complexe aux éléments ajustés aussi parfaitement que possible, organisé en vue d'une fin, du « ce en vue de quoi » (τὸ οὗ ἐνεκά). Leur absence ne saurait donc être expliquée par la disparition d'un second livre de la *Poétique* : ils n'y avaient, tout simplement, rien à faire.

Mais aussi la poésie dont parle Aristote est déjà « une certaine disposition à une production qu'accompagne une raison », une *technè*. L'expression a même quelque chose de pléonastique : cette poésie (ποίησις) est une « disposition “poétique” (ποιητική) » au sens étymologique du terme, une disposition à produire de la production, à créer de la création ; elle est *la création par excellence*, bien plus intéressante en cela que la musique ou la danse, si vite oubliées dans le traité. Et cette création se distingue de celle de la nature (φύσις), les êtres et les choses qui « poussent » (cf. φύειν, φύεσθαι) d'eux-mêmes, sans but ni raison, en ce qu'elle possède une raison d'être, un λόγος qu'elle doit à son auteur.

On comprend que Victor Goldschmidt ait pu considérer que la *Poétique* « ne porte pas sur une technique parmi d'autres, mais sur l'objet le plus métaphysique peut-être du monde sublunaire »,

où l'art humain, appuyé sur la tradition, semble se conjuguer avec des instances transcendantes pour produire une œuvre qui n'est ni artificielle ni biologiquement naturelle, où la vie humaine, exclue pourtant de la contemplation de Dieu, est « imitée », c'est-à-dire interprétée et comprise à un niveau où elle se prête à un acte théorétique semblable, où les modes de la connaissance, soigneusement distingués pourtant et séparés par la

94. *Aristotelis privatorum scriptorum fragmenta*, recognovit Marianus Plezia, Leipzig, B. G. Teubner, 1977, p. 4-5 ; cf. notre livre *La Chanson grecque dans l'Antiquité*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 322-325.

95. Le Pindare cité dans la *Poétique* (1461 b 35 - 1462 a 1) est un mauvais acteur tragique, inconnu par ailleurs.

théorie des sciences, s'unissent pour appréhender un objet unique, où le temps de la vie, enfin, qui, d'après la *Physique*, « enveloppe » l'existence pour finir par causer sa « destruction », est élevé à la dignité de l'acte intemporel⁹⁶.

Était-il important, dans ces conditions, de savoir si la « disposition » à produire des épopées, des tragédies, des comédies va de pair avec une inspiration, et ce que serait cette inspiration ? La question est à peine effleurée dans le premier chapitre de la *Poétique*, à propos de ceux qui représentent « avec des couleurs et des formes » (1447 a 18-20), puis dans le chapitre 8, en parlant d'Homère (1451 a 24), et dans le chapitre 17, où il nous est assuré que l'art de la poésie convient « à qui est bien doué ou capable de céder au délire » (1455 a 32-34). L'absence quasi complète d'une réflexion sur l'inspiration, impensable dans une poétique au sens où nous l'entendons habituellement, s'explique d'elle-même dans un ouvrage traitant de la « créatique ».

Peut-être faut-il rappeler cependant que les recherches d'un Paul Valéry sur ce qu'il a été tenté d'appeler, de manière significative, la « poïétique » l'ont conduit à se rapprocher d'Aristote, probablement sans le savoir. Car, dit-il dans la leçon d'ouverture du cours de poétique créé pour lui, en 1937, au Collège de France,

le faire, le *poiëin*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*.

Et un peu plus loin :

Comme l'acte simple dont je parlais⁹⁷, toute œuvre peut ou non nous induire à méditer sur cette génération, et donner ou non naissance à une attitude interrogative plus ou moins prononcée, plus ou moins exigeante, qui la constitue en problème⁹⁸.

Cette « attitude interrogative » par laquelle toute œuvre peut être « constituée en problème » reste pourtant secondaire chez Valéry. Elle est première, au contraire, chez Aristote, conduit à déterminer les règles de la création épique ou dramatique par son interrogation, éminemment philosophique, sur l'acte créateur.

96. V. GOLDSCHMIDT, *Temps physique et temps tragique chez Aristote. Commentaire sur le Quatrième livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique*, Paris, Vrin, 1982, p. 417 ; cf. p. 405.

97. Celui qui consiste à créer en suivant les règles imposées par la poétique, au sens usuel du terme.

98. P. VALÉRY, « Première leçon du cours de poétique » (1937), reprise dans *Variété V* (1944) = *Œuvres*, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1342.

La *Physique* et la *Poétique* sont ainsi parallèles, quoique d'importance inégale, l'une traitant du naturel (τὸ φυσικόν), l'autre du fabriqué (τὸ ποιητικόν). Aristote reste un philosophe en étudiant, à côté de la force créatrice de la nature, l'image considérablement réduite et simplifiée qu'en peut donner la *mimèsis* du poète, à travers la progression d'un héros vers l'achèvement de sa destinée, mouvement ininterrompu d'événements s'enchaînant « de façon vraisemblable ou en vertu de la nécessité » (1451 a 12-13 et 38 ; 1451 b 35 ; 1452 a 20) : il insiste sur ce dernier point en disant même, de façon plus ou moins provocatrice, que « l'impossible vraisemblable est préférable à ce qui est invraisemblable et possible » (1461 b 11-12). C'est toujours en philosophe, non en critique littéraire ou en poéticien, moins encore en gendarme des Lettres, qu'Aristote émet ce jugement. Son propos est de fonder une *métaphysique de la création*, indépendante de toute esthétique.

Et en effet celle-ci n'avait pas sa place dans un ouvrage dont le titre, que depuis si longtemps on se contente de décalquer au lieu de le traduire, dit à lui seul qu'il est une *recherche sur l'acte créateur*, que l'on observe le plus commodément dans les œuvres des modestes démiurges que sont les artistes et poètes, à commencer par les auteurs épiques et surtout tragiques.

Conclusion

Il fallait bien revenir aux mots. Et repartir des mots pour aller vers le commentaire. Or, si aucune traduction unique et parfaite ne peut être donnée de ποίησις, μίμησις et κόθορσις, leur sens est clair. « Faire », « faire comme », « éliminer » d'une manière ou d'une autre, la notion première de ces termes, au demeurant usuels, était suffisamment évidente pour qu'aucune explication ne fût nécessaire aux auditeurs d'Aristote.

Le premier résultat est donc une redéfinition du sujet de la *Poétique* : non pas ce que nous appelons toujours de ce nom, assez ambigu (Tzvetan Todorov n'a-t-il pas publié en 1971 une *Poétique de la prose* ?), mais l'acte créateur envisagé dans son aspect le plus facile à observer, dans la création par excellence qu'est la *poièsis*.

Premier corollaire : la *Poétique* est une œuvre philosophique au même titre que la *Physique*. Et n'est-il pas troublant que le développement de son succès, au XVII^e siècle, soit concomitant avec le déclin relatif de celui de la *Physique*, comme si l'un compensait l'autre, en laissant intact le culte d'Aristote ?

Second corollaire : la *poièsis* étant à la fois plus et moins que notre poésie, l'absence de genres poétiques de première importance, comme le lyrisme, ne doit pas étonner.

Corollaire de ce corollaire : la *Poétique* a toujours compté un seul livre⁹⁹.

Deuxième résultat : philosophe, et philosophe du IV^e siècle avant J.-C., Aristote n'a jamais imaginé une esthétique de l'imitation, à laquelle rien ne peut faire penser dans la *Poétique*. La *mimèsis* aristotélicienne n'est pas celle qui sera formalisée bien plus tard à Rome. Elle est, en fait, la *poièsis* humaine. L'homme, en tant qu'être naturel, peut engendrer, se reproduire en produisant, en somme, un double de lui-même ; et en tant qu'être « mimétique », il peut créer des œuvres échappant à tout déterminisme biologique, dont la cause formelle est dans son esprit.

Corollaire : apparaît assez nettement une grandeur humaine, purement humaine, liée à ce que l'homme est le maître d'une création parallèle à la vraie, ou plutôt à la première, dont il peut s'approcher, qu'il peut même améliorer, car « tout art (τέχνη), toute éducation, prétend combler les lacunes de la nature¹⁰⁰ », sans que jamais se confondent création « physique » et création « mimétique ». On a vu l'importance de l'écart séparant les deux créations et, par là, ménageant l'espace où se déploie la liberté humaine de conception et de réalisation.

Troisième résultat : on oubliera la *catharsis* tragique, Aristote ne faisant qu'utiliser un mot banal pour dire une des conséquences de l'écart rappelé à l'instant. Comprenons que si la création « physique » produit une frayeur et une pitié s'accompagnant inmanquablement d'une souffrance, la création « mimétique » produit une frayeur et une pitié d'un autre ordre, qui ne sont physiques ni au sens étymologique ni au sens courant du terme. Peut-être frémissait-on et sera-t-on pris de pitié en entendant l'histoire d'Œdipe (cf. 1453 b 4-7), mais ces émotions resteront superficielles, très différentes de celles qui affectent si profondément notre corps. Aristote le souligne en effet, la frayeur et la pitié tragiques doivent toujours être synonymes de plaisir et, en cela, opposées à la frayeur-souffrance, la piété-souffrance éprouvées dans l'univers parallèle de la φύσις.

Corollaire : au plaisir couronnant l'action dans le monde « physique » peut s'ajouter le plaisir couronnant l'émotion dans le monde « mimétique ». Mais, pour qui voit ou lit une tragédie, ce plaisir ne se confond ni avec le plaisir sensible et immédiat ni avec le plaisir cognitif et médiat éprouvés face à une œuvre plastique. Il appartient à un troisième type, intellectuel et immédiat.

99. L'affirmation selon laquelle la comédie sera traitée plus tard (1449 b 20-22) doit s'expliquer par une imprudence de langage, et les prétendus témoignages, des XII^e et XIII^e siècles, sur un second livre ne sont que des supputations d'érudits.

100. *Politique*, VII, 1337 a 1-3. Cf. *Physique*, II, 199 a 15-16, déjà cité.

Corollaire de ce corollaire : à la « recherche des conditions de l'activité heureuse ¹⁰¹ » de l'éthique aristotélicienne s'ajoute, surtout avec la tragédie, la recherche d'une inactivité heureuse.

Quatrième résultat : la *Poétique* a joué un rôle majeur dans l'histoire des idées par ce qui ne s'y trouve pas autant que par son contenu réel. Féconde fut l'erreur qui a fait d'Aristote le fondateur de notre poétique, et féconde celle qui a permis la vulgarisation d'un concept – la *catharsis* – qui, pour n'être pas aristotélicien, n'en reste pas moins précieux.

Gérard LAMBIN
Université de Rennes 2

101. P.-M. MOREL, *Aristote*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 264.