

COLLECTION DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ATHÈNES

E. P. PAPANOUTSOS

**LA CATHARSIS DES PASSIONS
D'APRÈS ARISTOTE**

ATHÈNES

1953

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΠΙ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Ε. ΠΑΤΗΣ Κ. ΚΑΡΑ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΕΤΣΙΟΣ

E. P. PAPANOUTSOS

**LA CATHARSIS DES PASSIONS
D'APRÈS ARISTOTE**



ATHÈNES
1953

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ

TOUS DROITS RÉSERVÉS
Copyright by E. P. Papanoutsos
Athènes 1953

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

AVANT-PROPOS

Le problème de savoir ce qu'Aristote pouvait bien entendre par le terme « catharsis », dans sa définition de la tragédie, nous préoccupe depuis longtemps. Dès nos premiers essais esthétiques (*Trilogie de l'esprit, Alexandrie, 1928, pp. 39-43*), nous avons eu le sentiment que la notion de la catharsis des passions était au centre de l'interprétation philosophique du fait artistique. Et quand il nous est arrivé de nous servir de ce terme dans nos recherches, ce n'est pas dans son sens historique que nous l'avons employé, mais dans celui que lui attribuerait aujourd'hui une analyse phénoménologique des effets psychiques de l'art. Nous avons eu, par la suite, la curiosité de rechercher si ce terme se trouve dans la célèbre définition aristotélicienne de la tragédie, dans le même sens ou dans un sens apparenté. Cela nous amena à consulter d'anciens textes et leurs commentateurs, antiques et modernes.

Nous avons déjà tenté de nous approcher du sens authentique de la catharsis tragique d'après Aristote, dans notre livre « *De l'Art* » (*Alexandrie, 1930, pp. 72-89*), mais cette première enquête est incomplète ; il y manque une vue d'ensemble du problème et un exposé convaincant de la solution adoptée. Ce n'est que dans une œuvre beaucoup plus récente (*Esthétique, Athènes 1948, pp. 246-255*), que notre suggestion se trouve formulée de façon définitive, et cela à la suite d'une étude méthodique et approfondie de la question. Mais on conçoit qu'il ne nous ait pas été possible de consacrer plus de quelques pages à la catharsis aristotélicienne, dans un traité embrassant les grands problèmes esthétiques. Forcé de nous en tenir aux points essentiels, nous n'y avons donné qu'un bref résumé des preuves qui sont venues étayer notre interprétation. Le lecteur a sans doute compris que ces pages ne faisaient qu'introduire une question à laquelle nous nous réservions de revenir. C'est cette étude plus étendue et plus complète que nous livrons aujourd'hui au public. Avant de nous décider à la publier intégralement nous avons jugé bon d'en donner un résumé, en français, à la revue philologique suédoise « *Eranos* » (*vol. XLVI, 1948, fasc. 3-4, pp. 77-93*), pour sonder les réactions des cercles compétents internationaux. L'accueil favorable qu'il y a rencontré a eu raison de nos dernières hésitations.

I. - Les diverses interprétations de la «catharsis»,

Aristote déclare dans le huitième livre de la «*Politique*» (1341 b, 40-42) que la «catharsis» se trouve expliquée dans la «*Poétique*». Pourtant, dans le texte de la *Poétique* parvenu jusqu'à nous, il n'emploie qu'une seule fois le mot, dans un sens psychologique et esthétique, et cela dans la définition de la tragédie : ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας... δι' ἔλεου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (1449 b, 23-27); et, tandis que presque chacune des phrases de cette définition est, par la suite, longuement expliquée dans un paragraphe spécial, il n'est rien dit de la catharsis. Ceci et d'autres indices¹ nous font supposer que la *Poétique* ne nous a pas été conservée intégralement, et que nous n'en connaissons que la partie où Aristote explique les deux genres de la poésie *σπουδαία*, l'épopée et la tragédie. L'autre partie de la *Poétique* où, d'après son plan, il devait examiner les deux genres parallèles de la poésie *φαύλη*, l'iambe et la comédie, s'est perdue de très bonne heure, ce qui fait qu'aujourd'hui nous ne possédons pas l'œuvre complète. Peut-être Aristote expliquait-il la signification de la catharsis² dans la partie de la *Poétique* qui s'est perdue ou encore dans

1. Voir les preuves «intérieures» et «extérieures» sur lesquelles s'appuie cette hypothèse dans S. Mégaris-J. Sycouris «*Ἀριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς*» (édit. de l'Académie d'Athènes 1937) pp. 26*-28* et 264-267.

2. L'hypothèse de Rostagni («*La Poetica di Aristotele*» Torino 1927, Introduzione p. XLII) d'après laquelle l'explication de la catharsis, par Aristote, se trouvait dans la partie de la *Poétique* qui s'est perdue, et devait faire suite à la définition de la comédie, qui est, elle aussi, «*παθημάτων κάθαρσις*», ne paraît guère probable. Est-il possible qu'Aristote ait choisi de parler de la catharsis dans son analyse de la définition de la comédie, et qu'il ait laissé ce terme inexpliqué, précisément là où il est par excellence à sa place, c'est à dire dans la définition de la tragédie? J. Sycouris suppose (op. cit., p. 27*) qu'Aristote devait parler de la catharsis dans un paragraphe séparé de la partie de la *Poétique* qui s'est perdue; réfutant la condamnation platonicienne de la tragédie, il montrait probablement l'importance de la poésie et la place qu'elle tient dans la vie. Mais cela, non plus, ne paraît pas probable. Les fragments du dialogue «*Περὶ ποιητῶν*» nous montrent qu'Aristote y critiquait dans ses moindres détails l'attitude de Platon vis à vis de la poésie en général. Il critique indirectement la polémique platonicienne même dans la partie de la *Poétique* parvenue jusqu'à nous. Il n'est donc pas probable qu'il ait consacré un chapitre de ce traité à la réfutation de la critique platonicienne, puisqu'il pouvait renvoyer ses auditeurs à une œuvre déjà éditée (la *Poétique*, tout comme la plupart des œuvres d'Aristote, est un cahier de notes destinées à l'enseignement oral du Lycée).

une autre œuvre, de date plus ancienne, dans son dialogue *Περὶ Ποιητῶν*, dont nous n'avons que des fragments¹. Voilà pourquoi ce terme est simplement mentionné, à nouveau, dans la partie de la Poétique parvenue jusqu'à nous, sans que le sens en soit éclairci. Ainsi, la question : « que pouvait bien entendre Aristote par la catharsis, dans sa définition de la tragédie ? » a pris les proportions d'un grave problème, qui concerne non seulement l'interprétation de la Poétique, mais encore, de façon plus générale, l'histoire des théories esthétiques.

Nombre d'opinions variées ont déjà été émises touchant la solution de ce problème. Du temps de la Renaissance prédominait l'opinion que la catharsis aristotélicienne avait un sens exclusivement moral. La plupart des commentateurs italiens (Robortello, Vettori, Castelvetro) soutenaient que le spectacle tragique emplit d'effroi et de compassion l'âme du spectateur et qu'ainsi il la familiarise avec les choses « terribles et pitoyables » ; il la fortifie et la rend capable de vaincre, dans la vie pratique, ce genre de faiblesses et de s'en rendre maître. Étant plus profondément chrétiens, les commentateurs français du XVII^e siècle (Chapelain, Godeau, Scudéry) ne pouvaient pas voir dans l'effroi et dans la pitié des faiblesses de l'âme. Ils interprètent donc la catharsis en disant que la tragédie développe dans l'âme deux passions bienfaisantes, la crainte et la pitié, et qu'elle la délivre, par là, des passions dangereuses : la cupidité, la colère, la vanité, etc.². L'interprétation morale du terme catharsis prend une forme définitive et plus conforme à la théorie morale d'Aristote avec Racine, et en particulier avec Lessing, au siècle suivant. Racine note en marge du texte de la Poétique, dont il traduisit de nombreux passages, que la tragédie, « excitant la terreur et la pitié, 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 de modération conforme à la raison »³. Lessing voit dans la catharsis de la crainte et de la pitié, le rétablissement de la mesure, de ce juste milieu aristotélicien qui constitue le critère de la vertu⁴. La tragédie, dit-il, nous fait goûter à la crainte et à la pitié, au degré requis, et, de cette manière, « transforme » ces passions et toutes celles qui se ratta-

1. Aug. Rostagni a tenté de reconstituer le corps de l'œuvre en rassemblant ces fragments ; excellent travail. Voir son étude « Il dialogo aristotelico *Περὶ Ποιητῶν* » dans le périodique « Rivista di Filologia et d'Istruzione classica » IV (1926) et V (1927).

2. Les renseignements proviennent de J. Hardy : « Aristote, Poétique » (Paris 1932) pp. 19-20.

3. « Oeuvres », édit. Mesnard, vol. V. p. 477. Rapp. par J. Hardy, op. cit., p. 20, note 1.

4. « Hamburgische Dramaturgie » (Hamburg, 1767), Stück 37 et suiv., 46 et suiv., 74 et suiv.

chent étroitement à elles, en « dispositions vertueuses ». Goethe n'attribue pas à la tragédie antique un effet aussi strictement moral, mais il lui reconnaît un sens plus élevé et plus large. Le drame grec antique, écrit-il, procure à notre âme une sorte de soulagement, de calme, de paix ; après nous avoir profondément remués, il nous laisse rassérénés et calmes devant le mystère de la religion et de la mort ; il ne fait pas qu'irriter les passions, et ne permet pas que le spectateur devienne leur proie, mais il l'amène, graduellement, à un état de juste équilibre psychique¹. Et, à Eckermann qui lui rapporte avoir lu que la tragédie grecque avait comme objectif la beauté morale, Goethe répond : « Pas tant morale que purement humaine, dans toute l'acception du mot, et plus particulièrement dans la direction où, se heurtant à une force brute, impitoyable, et à une institution (Satzung) rigide, elle peut devenir tragique. Le côté moral appartient, certes, à cette sphère, en tant que partie essentielle de la nature humaine »². Enfin, les romantiques du commencement du siècle dernier ont vu dans la catharsis aristotélicienne cette profonde libération (Erlösung) qu'appelaient avec tant d'ardeur les hommes sentimentalement malades de cette époque, et qu'ils attendaient de l'art avec une foi encore plus ardente. Ainsi se multiplièrent, avec le temps, les interprétations de ce terme historique, et les esthéticiens commencèrent à s'en servir, bien moins pour rendre le sens qu'Aristote y avait attaché, que pour exprimer leurs propres conceptions de l'art. L'importance que nous attribuons à la catharsis d'Aristote, écrit Benedetto Croce, « reflète l'idée moderne de la force libératrice de l'art »³.

Au cours des dernières décades du XIX^e siècle, la tendance s'est manifestée, dans les cercles des commentateurs philologues, de rechercher une interprétation exacte et fidèle du terme dans les œuvres mêmes d'Aristote et dans le cadre des idées psycho-physiologiques professées par le philosophe et par ses contemporains. L'interprétation qui fut donnée et qui a prévalu (avec quelques modifications et quelques adjonctions plus ou moins importantes) auprès de la plupart des commentateurs autorisés de la Poétique, est l'interprétation dite « pathologique ». Heinrich Weil et Jacob Bernays la défendent, à peu près à la même époque, indépendamment l'un de l'autre⁴. Cette inter-

1. « Nachlese zu Aristoteles Poetik » 1826, et dans diverses lettres (citées par Jacob Bernays dans son ouvrage, auquel nous reviendrons plus bas).

2. J. P. Eckermann, « Gespräche mit Goethe », édit. 1836, G. Moldenhauer (Reclam-Leipzig), vol. III, p. 100.

3. « Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale » (5^e éd. Bari, 1922) pp. 24-25.

4. H. Weil « Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles », Basel 1848. J. Bernays « Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas », Berlin 1880 (ces essais avaient été publiés séparément beaucoup plus tôt).

prétation était déjà connue, dans ses grandes lignes, du temps de la Renaissance ¹, et avait été proposée par Batteux ², esthéticien français contemporain de Lessing. Il faut noter, avant tout, disent ses partisans, que l'imitation tragique opère au moyen de la crainte et de la pitié, la catharsis, non pas des passions, en général, mais seulement τῶν τοιούτων³, de celles qui viennent d'être mentionnées, c'est à dire de la crainte et de la pitié. Quant à la catharsis des passions, en général, ce n'est pas Aristote qui en parle, ce sont les Néo-platoniciens ⁴. Certes, la crainte et la pitié sont, pour Aristote aussi, des passions ⁵, mais des passions essentiellement tragiques, c'est à dire des sentiments qu'il est dans la nature de l'art tragique d'éveiller dans l'âme des spectateurs, pour ensuite les épurer, à sa manière; à savoir par l'imitation artistique des actes « terribles » et « pitoyables ». La crainte et la pitié — tout comme pour Platon les οἰκτροὰ ou les οἰκτροὶ et les φοβερά ⁶ — constituent pour Aristote un couple inséparable, et il en parle simultanément lorsqu'il traite de l'effet psychique de la tragédie ⁷. Nous devons donc limiter la question à la catharsis de ces deux seules passions, la crainte et la pitié, et essayer d'expliquer comment Aristote entend cette catharsis. Le mot catharsis, que l'on rencontre souvent dans les écrits d'Aristote ⁸, est presque toujours employé par lui dans le sens consacré par l'ancienne tradition médicale hellénique, datant d'Hippocrate, c'est à dire dans un sens physiologique. Ce mot signifie la libération naturelle ou artificielle du corps — au moyen de remèdes — de sa cacochymie, de ses humeurs nocives ⁹.

1. Ainsi que l'a montré un de ses partisans, l'éditeur et commentateur anglais de la Poétique, Bywater: Journal of Philology, vol. XXVIII p. 267.

2. «Les quatre Poétiques», Paris 1771.

3. «Τῶν τοιούτων» équivalent, disent-ils, au simple pronom démonstratif «ceux», «celles». (J. Hardy, op. cit. p. 17). A l'opposé, Alfred Gudeman «Aristoteles Περὶ Ποιητικῆς», Berlin-Leipzig 1934, p. 171, soutient que l'expression «τοιούτων» ne se rapporte pas seulement à la pitié et à la crainte, mais à toutes les passions du même genre. Telle est, à notre avis, la juste interprétation.

4. Bernays a rassemblé les loci relatifs à la question et les cite dans son livre.

5. «J'appelle passions, le désir, la colère, la crainte, l'audace, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret, l'émulation, la pitié, en un mot tout ce qui est accompagné de plaisir ou de peine». Éthique à Nicomaque, 1105 b 21-23; d'après la traduction de M. Thurot, (Paris 1823).

6. Phèdre 268 c, Républ. 387 b-c, 605 c-607 a.

7. Voir Poétique 1453 b 10-12.

8. Surtout dans les écrits d'Histoire naturelle. Voir les passages relatifs dans Hermann Bonitz: Index aristotelicus (Berlin 1870) pp. 354-355.

9. «Κένωσιν ἀπλῶς εἶωθε λέγειν ὁ Ἱπποκράτης, ὅταν ἅπαντες οἱ χυμοὶ ὁμοίμως κενῶνται, κάθαρσιν δὲ ὅταν οἱ μοχθηροὶ κατὰ ποιότητα» (Galien, Medicorum Graecorum Opera. Edit. C. G. Kühn, Lipsiae 1829, vol. XVI, p. 105; voir aussi p. 64). «Ἀλλὰ εἴτε καὶ

Notons encore que, bien avant Aristote, Gorgias¹ compare l'effet psychique de la poésie à l'élimination du corps des humeurs malfaisantes, c'est à dire à la catharsis produite par les remèdes. Ainsi donc, d'après les partisans de cette théorie, le sens de la catharsis aristotélicienne n'est ni religieux, ni moral; le terme ne signifie pas la purification par l'expiation (*lustratio seu expiatio*)² ou le relèvement moral, la libération de l'âme de ses dispositions et de ses tendances vicieuses, mais il se rapporte à un effet pratique, d'ordre médical. Aristote voudrait dire que la poésie tragique exerce une action psycho-thérapeutique; elle élimine, comme le ferait un médicament, l'excès nocif de la crainte et de la pitié, sentiments violents qui sont à l'âme ce que les humeurs mauvaises et pathogènes sont au corps. Le spectacle tragique enlève à la pitié et la crainte ce qu'elles contiennent d'excessif et de nuisible; il en résulte le rétablissement de la santé, le bien-être de l'âme.

C'est là l'explication que donnent aujourd'hui de la catharsis aristotélicienne presque tous les commentateurs de la « Poétique » et ceux qui cherchent à expliquer la théorie esthétique d'Aristote³. W. D. Rose⁴, partisan lui aussi de la même interprétation, remarque que l'interprétation morale du

τῆς φύσεως αὐτῆς ἐκκαθαίρουσης τὸ σῶμα τῶν λυπούντων ἢ κένωσις γένοιτο, εἴτε ἡμῶν δόντων τὸ φάρμακον, καθάρσεις εἴωθεν ὀνομάζειν δ' Ἰπποκράτης», op. cit. pp. 105-106. Il est connu qu'Hippocrate et ses élèves avaient élaboré toute une théorie scientifique sur la nature et les genres des humeurs du corps, sur la façon dont s'opérait leur mélange, et le rapport proportionnel dans lequel il s'effectuait, comme aussi sur les effets thérapeutiques des «purgations».

1. Éloge d'Hélène 8-14.

2. Démètre N. Vernardakis considère que la catharsis est une «purification» et une «expiation». Pour lui les «παθήματα» ne sont pas des passions de l'âme, comme la crainte et la pitié, mais «les meurtres, les blessures, les plaies, les douleurs et autres maux terribles et pitoyables» qui sont présentés dans le drame lui-même; car, d'accord en cela avec une opinion que Goethe a formulée, en passant («Nachl. zu Arist. Poet.» Sämtl. Werke, Cotta 1855, vol. V, pp. 541-542), il croit que la catharsis, d'après la définition aristotélicienne de la tragédie, n'a pas lieu dans l'âme des spectateurs, mais dans le drame lui-même et dans le destin de ses personnages (D. N. Vernardakis, *Drames d'Euripide*, vol. A, «Φοίνισσαι», Athènes 1888, Prolégomènes, pp. 48-54).

3. Voir K. Svoboda: «L'Esthétique d'Aristote» (Brno 1927), pp. 91-102. Le commentateur anglais de la «Poétique», D. S. Margoliouth («The Poetics of Aristotle», London, 1911, pp. 56-65) rétrécit, autant qu'il le peut, et limite exclusivement au niveau pratico-médical le sens de la catharsis tragique. En lisant son interprétation, on a l'impression qu'Aristote ne se sert pas du terme métaphoriquement, mais dans le sens propre: le spectacle tragique agit curativement; la crainte et la pitié épurent les humeurs du corps et leur effet consiste en un équilibre psycho-physiologique, en un soulagement des spectateurs.

4. «Aristote» (trad. fr. Paris-Payot 1930), pp. 392-393.

terme aristotélicien peut parfaitement se concilier avec une pareille conception, tout au moins jusqu'à un certain point : la crainte et la pitié perdent, par la catharsis, leurs éléments nocifs; elles cessent d'être des sentiments excessifs, et deviennent des dispositions conciliables avec le *χρηστόν ἦθος*, tel que le conçoit la morale aristotélicienne du juste milieu¹.

Mais comment peut-on expliquer psychologiquement que le spectacle tragique ait pour effet de purger la crainte et la pitié de leurs exagérations et des éléments nuisibles qui s'y trouvent inclus? Et cette guérison psychique est-elle provisoire ou définitive? Enfin comment l'effet d'épuration peut-il se concilier avec « le plaisir que donnent la pitié et la crainte »², plaisir que la tragédie, de l'avis d'Aristote, éveille dans l'âme des spectateurs? La plupart des commentateurs répondent que la catharsis tragique a le sens d'une simple métaphore et que nous ne devons donc pas espérer trouver dans ce terme une explication psychologique du phénomène. Aristote s'en serait servi métaphoriquement dans sa Poétique, et il est probable que lui-même n'avait pas tiré au clair la manière dont s'opérait cette épuration psychique, ni quel résultat, provisoire ou définitif, elle entraînait. Du moins le texte que nous possédons n'est pas explicite à ce sujet. « *Ignoramus et ignorabimus* », dit Gudeman, comment Aristote se représentait l'action épuratrice de la tragédie et comment il l'expliquait psychologiquement. De l'avis de Gudeman nous sommes également dans l'ignorance de toutes les questions intimement liées à cette première proposition. Nous ignorons comment Aristote conciliait l'influence épuratrice exercée par la pitié et par la crainte avec le plaisir que procure, selon lui, la tragédie³.

J. Bernays avait essayé, antérieurement, de répondre à ces questions, et son explication mérite d'être citée, bien que la plupart des commentateurs de la « Poétique », et les plus estimés d'entre eux (Margoliouth, Rostagni, Gudeman), ne l'admettent plus⁴. Selon Bernays, la solution du problème nous serait donnée par le passage de la Poétique (1341 b 32-1342 a 16) où Aristote parle de la catharsis opérée par les chants « enthousiastiques ». Une simple lecture de ce passage nous convainc, dit-il, que la catharsis tragique ne devait pas différer

1. Aug. Rostagni (« La Poetica d'Aristotele », Introduz.) fait plus de concessions à l'interprétation morale de la catharsis. Il s'efforce même de renouveler cette interprétation et de la présenter sous un jour beaucoup plus convaincant que ne le fit, à son époque, Lessing. A l'opposé, Gudeman (op. cit. p. 172) exclut tout sens moral de la catharsis aristotélicienne.

2. Poétique 1453 b 10-12.

3. Gudeman : « Aristoteles' *Περὶ Ποιητικῆς* », p. 172.

4. Malgré tout, cette interprétation ne manque pas de partisans; par ex. J. Hardy, voir op. cit., pp. 16-22.

essentiellement de la catharsis musicale. Il y est dit « que l'on peut tirer de la musique plus d'un genre d'utilité ; elle peut servir à la fois à instruire l'esprit et à purifier l'âme. En troisième lieu, la musique peut être employée comme délassement, et servir à défendre l'esprit et à le reposer de ses travaux. Il faudra faire évidemment un égal usage de toutes les harmonies, mais dans des buts divers pour chacune d'elles. Pour l'étude, on choisira les plus morales; les plus animées et les plus passionnées seront réservées pour les concerts, où l'on entend de la musique sans en faire soi-même. Ces impressions, que quelques âmes éprouvent si puissamment, sont senties par tous les hommes, bien qu'à des degrés divers ; tous, sans exception, sont portés par la musique à la pitié, à la crainte, à l'enthousiasme. Quelques personnes cèdent plus facilement que d'autres à ces impressions ; et l'on peut voir comment, après avoir entendu une musique qui leur a bouleversé l'âme, elles se calment tout à coup en écoutant les chants sacrés ; c'est pour elles une sorte de guérison et de purification morale. Ces brusques changements se passent nécessairement aussi dans les âmes qui se sont laissées aller, sous le charme de la musique, à la pitié, à la terreur, ou à toute autre passion. Chaque auditeur est remué selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur lui ; mais tous bien certainement ont subi une sorte de purification, et se sentent allégés par le plaisir qu'ils ont éprouvé. C'est pour le même motif que les chants qui purifient l'âme nous apportent une joie sans mélange »¹.

Relevons dans ce passage : a) qu'Aristote insiste sur les propriétés curatives des « chants sacrés », qui apaisent le paroxysme nerveux des « corybantes »² et les délivrent, par le débordement et par l'épanouissement de la passion, de la « manie sacrée » qui s'empare d'eux ; b) que la catharsis se confond ici avec la « guérison » et qu'elle est décrite comme un soulagement qui donne du plaisir ; c) que la catharsis, en tant que guérison, ne concerne pas exclusivement les hommes en délire, mais qu'elle s'étend aussi aux *ἐλεήμονας καὶ φοβητικούς*, aux hommes sensibles à la pitié et à la crainte (allusion nette aux passions tragiques), *καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς*, c. à. d., en général, à ceux qui sont sensibles aux passions. C'est en tenant compte de toutes ces données, prétend

1. D'après la traduction de J. Barthélemy-Saint-Hilaire, 3^e édit., Paris, 1874.

2. Du nom des Corybantes, cortège en furie de la déesse phrygienne Cybèle. Ceux qui étaient atteints de « corybantisme » (forme de folie de caractère religieux) avaient des visions, c'est à dire qu'ils voyaient des formes étranges, entendaient des sons de flûte, étaient précipités dans un effroyable paroxysme, et ils étaient pris d'une invincible manie de danser (Plat. Ion, 534 a). Pour plus de détails voir Erwin Rhode, « Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen », 7^e et 8^e édit., Tübingen 1921, vol. II, pp. 47-49.

Bernays, que nous arriverons à expliquer ce qu'était la catharsis : Aristote, fils de médecin et lui-même physiologue, avait noté les effets apaisants des cérémonies orgiaques, consacrées par la tradition religieuse au soulagement de ceux qui souffraient de folie religieuse ; la guérison était obtenue par la danse et « les chants qui bouleversent l'âme ». Platon avait déjà remarqué que l'agitation des petits enfants comme la fureur des frénétiques est apaisée « non par le repos, mais tout au contraire par le mouvement », et il note le fait dans les « Lois »¹. Il l'explique en disant que le mouvement extérieur triomphe de l'agitation intérieure et qu'il en résulte un apaisement : « L'état où se trouvent alors les enfants et les furieux est un effet de la crainte ; ces vaines frayeurs ont leur principe dans une certaine faiblesse de l'âme. Lors donc qu'on oppose à ces agitations intérieures un mouvement extérieur, ce mouvement surmonte l'agitation que produisait dans l'âme la crainte ou la fureur ; il fait renaitre le calme et la tranquillité, en apaisant les violents battements de cœur qui s'élèvent en ces rencontres. Par là il procure le sommeil aux enfants, et fait passer les frénétiques de la fureur au bon sens, au moyen de la danse et de la musique, avec le secours des dieux, apaisés par des sacrifices »². Aristote, de l'avis de Bernays, semble donner de ce même phénomène une autre explication médico-philosophique, connue depuis longtemps (Démocrite), selon laquelle le résultat est obtenu par la méthode homœopathique (*ὁμοιον πρὸς ὁμοιον*). La passion, parvenue à un degré de surexcitation pathologique, et exaspérée par les « chants enthousiastiques », éclate et s'exhale dans la danse orgiaque, ce qui délivre l'âme et y ramène le calme. C'est donc l'excitation elle-même qui, par la décharge qu'elle provoque, apporte à l'âme l'allégement, le soulagement, et le plaisir dont ils s'accompagnent. Aristote semble avoir cherché à étendre cette explication au soulagement psychique et au plaisir dont sont suivies les émotions violentes que procure au spectateur de la tragédie l'imitation d'actions terribles et pitoyables. Il pense que la tragédie, autant que la musique, opère dans l'âme du spectateur une catharsis de ce genre. Le spectacle tragique agit homœopathiquement, *en épurant la crainte et la pitié au moyen de la pitié et de la crainte*. Il excite ces douloureuses émotions jusqu'au point où, s'ouvrant passage, elles éclatent au grand jour et s'évanouissent d'elles-mêmes³.

1. VII, 790 e - 791 a.

2. D'après la traduction de Grou - H. Trianon, Paris 1843.

3. Les partisans de cette interprétation cherchent à l'étayer en se référant au passage suivant de Jamblique : « *Αἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν πάντη μὲν εἰργόμεναι καθίστανται σφοδρότεραι, εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖαν καὶ ἄχρι τοῦ συμμέτρου*

Ainsi l'âme est libérée de leur poids, et cet allègement lui cause du plaisir : *κουφίζεται μεθ' ἡδονῆς*¹. Donc, dit Bernays, la catharsis est un déchargement qui soulage (*erleichternde Entladung*)², une évacuation qui débarrasse de l'excès et de l'agitation de la passion³.

προαγόμεναι χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται καὶ ἐντεῦθεν ἀποκαθαίρονται πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀναπαύονται. Διὰ τοῦτο ἔν τε κωμωδίᾳ καὶ τραγωδίᾳ ἀλλότρια πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν». Περὶ μυστηρ. I, 11 (Parthey). On ne saurait mettre en doute que Jamblique ait ici en vue la définition aristotélicienne de la tragédie. Tout comme on ne saurait nier que le philosophe néo-platonicien formule ici sa propre conception concernant la catharsis sans se préoccuper d'examiner et sans noter si cette conception coïncide ou non avec celle d'Aristote.

1. Il convient de noter, comme le remarque très justement Gudeman, que la catharsis tragique ne présuppose pas le même état psychique que la catharsis opérée dans l'âme des *κορυβαντιῶνες* par la musique sacrée. On peut dire, tout au plus, que ce sont des états analogues, mais en tout cas ils ne sont pas semblables. Dans le corybantisme l'âme est possédée d'une disposition furieuse et «l'enthousiasme» la pousse à la danse orgiaque. Dans l'état visiblement anormal où elle se trouve, la musique sacrée vient ouvrir une issue pour que déborde et se déverse l'excès de passion, et, par ce moyen, elle dompte peu à peu le paroxysme. L'âme apaisée par l'éclatement retrouve son calme. Au contraire, le spectateur qui vient suivre le spectacle dramatique n'est pas hors de lui; il a toute sa tête et n'a pas besoin d'être «guéri». Et même, si nous supposons que, par la suite, il est excité par les images tragiques que lui offre le drame, qu'il est pris de peur et de pitié, et qu'à ce moment là il a besoin de catharsis, un point n'en reste pas moins inexplicé : pour quelle raison le poète est-il amené à lui causer cet ébranlement psychique, puisque nous admettons qu'il s'agit là de quelque chose d'anormal, de la rupture de l'équilibre psychique, et puisque nous assignons comme objectif au poème dramatique de corriger, par la suite, cette anomalie? Il détruit donc l'équilibre psychique du spectateur, pour le rétablir ensuite: quel sens peut avoir ce jeu? Pour que pareille question ne se pose pas, on pourrait proposer l'interprétation suivante: la catharsis, en tant que libération de la pitié et de la crainte, agit homœopathiquement et soulage, non pas tous les spectateurs indistinctement, mais seulement ceux qui sont particulièrement sensibles à ces douloureuses émotions, «*τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς δλως παθητικούς*», comme dit le passage de la «Politique», c'est à dire ceux qui ont besoin de «*ἰατροσία*». Mais, ce faisant, nous limiterions à tel point le rôle de la catharsis tragique que la poésie dramatique perdrait de son importance sur le plan général. Du reste, Aristote lui-même ajoute ces mots à la phrase précitée: «*τοὺς δ' ἄλλους, καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*»; tous donc peuvent être délivrés. Cette comparaison (sans même tenir compte des autres raisons) peut, je crois, nous rendre justement circonspects à l'égard de l'opinion de Bernays et de ses partisans (que partageait autrefois Batteux), selon laquelle c'est dans ce passage de la «Politique» que doit être recherchée la juste interprétation de la catharsis tragique.

2. Erwin Rohde, partisan, lui aussi, de l'interprétation «pathologique», parle de «déchargement violent» (*vehemente Entladung*). Voir «*Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*», vol. II, p. 48, note 1.

3. La parenté existant entre cette interprétation et la théorie psychanalytique est visible. (Bernays présenta pour la première fois son interprétation en 1857, ce qui fait qu'il n'est pas possible de croire qu'il ait subi l'influence de Freud). Les psychanalystes notent avec satisfaction que leur théorie constitue une confirmation triomphale de l'idée qu'exprime Aristote à propos de la catharsis. Voir Ch. Baudouin, «*Psychanalyse de l'art*»,

II. - Les deux arguments de Platon contre la poésie dramatique.

Il est incontestable que l'interprétation dite « pathologique » (et cela tant dans la forme initiale que lui donnèrent Weil et Bernays, que dans ses variantes ultérieures) nous rapproche sensiblement du vrai sens de la catharsis aristotélicienne; mais soutenir que cette interprétation résoud tous les problèmes en rapport avec ce sens serait exagéré. La catharsis se présente, dans le cadre de la Poétique aristotélicienne, comme une notion composite, comportant, en dehors des éléments éthico-pédagogiques¹ discernables à première vue, certains éléments esthétiques, ceux-ci moins apparents, et qui ont échappé aussi bien à l'interprétation pathologique qu'à l'interprétation morale du terme. Nous disposons d'un moyen sûr de saisir la richesse du sens attaché à la catharsis : c'est de confronter les idées d'Aristote sur la Poésie avec les idées correspondantes de Platon², du maître à l'ombre duquel Aristote vécut pendant tant d'années. La catharsis nous apparaîtra alors comme une notion créée par Aristote, en connexion avec les autres notions de la Poétique, pour réfuter la polémique de Platon contre l'art. Une pareille comparaison fera ressortir ce qu'il y a de juste dans l'interprétation pathologique et dans l'interprétation morale du terme — car certains éléments de l'une comme de l'autre sont incontestablement justes — et nous apprendra de quelle manière elles doivent être complétées pour que soit éclaircie dans toute son ampleur une notion aussi riche de contenu que celle de la catharsis tragique.

Dans le dixième livre de la « République » Platon fait reposer sur deux arguments sa condamnation de l'art. Le premier (596 a - 605 c) se rapporte à l'objet de l'activité artistique; le deuxième (605 c - 607 a) à l'influence de l'art sur le caractère moral des humains. Le premier est induit de la définition de

Paris 1929, p. 204. Du reste, dans les débuts, les psychanalystes ont appelé « cathartique » leur méthode thérapeutique. C'est en termes à peu de chose près freudiens que Léon Robin explique la catharsis aristotélicienne dans son livre « Aristote » (Paris 1944, p. 296).

1. L'acception pédagogique de la catharsis (dans le sens le plus large du terme) a été soulignée, avec une exclusivité quelque peu exagérée, par Léonard Spengel : « Ueber die κάθαρσις τῶν παθημάτων » (Abhandl. der Münchener Akad. d. Wissensch., vol. IX, München 1859).

2. Cette confrontation est très fructueuse dans les livres de G. Finsler : (« Platon und die Aristotelische Poetik » Leipzig 1900, pp. 76 et suiv.) et de A. Rostagni (op. cit. pp. XLIII et suiv.). Toutefois nous ne sommes pas absolument d'accord avec les conclusions auxquelles aboutissent ces deux auteurs.

l'art, en tant que *μίμησις*, définition ancienne et communément admise, puisque Platon la présente comme quelque chose qui s'entend de soi. D'après la conception grecque antique, les arts plastiques sont *mimétiques* (chacun d'eux par les moyens qui lui sont propres) puisqu'ils représentent des objets sensibles, êtres et choses ; la poésie¹ l'est au même titre, puisqu'elle aussi reflète l'intérieur de l'homme, ses actes et ses passions. Cette imitation est plus nettement visible dans la forme dramatique de la poésie, parce que le poète y représente les hommes et leur vie, aussi bien les caractères que l'action. Mais comme il s'agit de l'imitation d'objets sensibles par des moyens sensibles, l'art, d'après les principes métaphysiques et gnoséologiques de Platon, se trouve très loin de la vérité. Pour la philosophie platonicienne, la multiplicité des choses perceptibles, les phénomènes, n'ont ni existence ni valeur propre ; seul en a le monde des formes intelligibles, des idées. Et la connaissance des idées ne s'obtient pas de façon empirique, par les sens ; les idées ne sont accessibles qu'à l'entendement pur. Il en résulte que l'expérience ne peut qu'altérer et défigurer la véritable réalité. Les choses, telles que les sens nous les présentent, sont des « imitations » des idées. Or ce sont les « imitations » que l'artiste reproduit et imite à son tour, puisqu'il ne nous offre pas, dans son œuvre, les objets sensibles eux-mêmes, mais seulement leurs images ; les choses y sont présentées sous un jour qui les altère (par ex. en raison de la perspective) et y sont imparfaitement reproduites (les couleurs artificielles, par exemple, sont incapables de rendre avec une exactitude absolue les nuances naturelles) ; cette imitation est nécessairement schématique (seuls y figurent certains éléments et certains détails, vu l'impossibilité de les reproduire tous). Par conséquent l'art, en tant qu'imitation de l'imitation, (602 c) « est une reproduction de la vérité au troisième degré », et l'artiste « imitant l'apparence » (598 b), « créant des fantômes » (605 c), « est l'auteur d'un produit éloigné de la nature de trois degrés » (597 c). Au premier rang, pourrait-on dire, se tient Dieu, qui a créé l'idée, mettons : l'idée du lit ; au deuxième, l'artisan qui en a fabriqué un, avec des matériaux naturels ; au troisième, l'artiste qui peint un lit sur un tableau, avec des lignes et des couleurs. Le premier est « *φυτουργός* », le second « *δημιουργός* », le troisième « *μιμητής* » (596 a-597 c).

Le *φυτουργός* est un créateur *δεινός και πάνυ θαυμαστός* car il ne « crée » pas seulement tout ce que chaque artisan est capable de fabriquer ; « il fait encore toutes les plantes et il façonne tous les êtres vivants et lui-même ;

1. Comme, du reste, la musique elle-même (Voir Lois II 668 b-c).

ce n'est pas tout, il fait la terre, le ciel, les dieux, tout ce qui existe dans le ciel et tout ce qui existe sous la terre, chez Hadès » (596 c) ¹.

L'« artisan » est digne d'admiration, parce qu'il arrive, avec les modestes moyens dont il dispose, à fabriquer des objets absolument adaptés à leur usage, solides et utiles. Il doit savoir une infinité de choses pour réussir, et de plus, ne pas marchandier sa peine. Mais tu comprendras très vite quelle sorte de « créateur » est l'imitateur, dit le Socrate de la République à son interlocuteur « si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés ; en moins de rien tu feras le soleil et les astres du ciel, la terre, toi-même, les animaux, les meubles, les plantes et tous les objets dont on parlait tout à l'heure » (597 d e). L'artiste qui les reproduit avec son pinceau ou son ciseau ne les crée ni ne les fabrique pas plus que tu ne le fais toi-même quand tu montres leur image dans le miroir ².

Le poète, tout comme le peintre et le sculpteur, et plus particulièrement le « faiseur de tragédies », « est troisième dans l'ordre de la puissance et de la vérité » (597 e), parce qu'il est un imitateur d'« images de vertu » (600 e). Et le pire de tout, du point de vue moral, c'est que la poésie, pour autant qu'elle est un art « d'imitation » ³, comme par exemple dans l'épopée et dans le drame, n'imité pas le « caractère rationnel et paisible », celui-ci étant partout à peu près semblable à lui-même, monotone, sans variantes ni extériorisations sous des formes multiples, et n'étant, de ce fait, ni facile, ni intéressant à imiter ; mais elle donne la préférence au « caractère passionné et varié » qu'il est aisé de copier, et dont l'imitation a des chances d'amuser « les hommes de tous genres rassemblés dans les théâtres » (604 e-605 a). En effet la poésie épique et dramatique imite les hommes « dans des actions forcées ou volontaires, en conséquence desquelles ils se croient heureux ou malheureux et s'abandonnent en chaque occurrence à la douleur et à la joie » (603 c). Les œuvres des poètes épiques et dramatiques nous présentent les conflits des désirs et des sentiments, les combats et les rébellions de l'âme ; or la partie de l'âme « irascible et pleine de contrariétés » n'est pas son meilleur côté, le « raisonnable », mais, au contraire, son côté le plus bas, « déraisonnable, indolent et lâche », celui qui nous rappelle notre malheur et nous porte aux gémissements (604 d), et n'est

1. Traduction française par Émile Chambry, Paris 1932.

2. C'est donc chez Platon que prend sa source l'idée que l'art est un miroir du monde et de la vie.

3. Platon ne condamne pas la poésie dans son ensemble ; lorsque les poètes composent des « hymnes » aux dieux et des « poèmes laudatifs » en l'honneur des hommes pieux, ils sont utiles, et ont leur place dans la République idéale (607 a).

jamais rassasié ni de joie, ni de peine. L'homme sage, même quand il est victime des plus grands malheurs, s'efforce de réprimer par la raison les rébellions de l'âme, de discipliner par la réflexion les sentiments violents, et d'éviter les indignes et inutiles lamentations, en faisant face avec sérénité aux péripéties de la vie. Mais la poésie, en imitant le caractère irascible, s'adresse précisément à cette partie déraisonnable de l'âme que l'homme sage s'efforce de dompter. Comment le poète pourrait-il être accepté dans une cité qui désire être bien gouvernée, « puisqu'il éveille cette mauvaise partie de l'âme, la nourrit, la fortifie et par là ruine la raison » (605 b) ?

Platon s'étend plus longuement, dans son deuxième argument, sur l'effet désastreux de la poésie imitative sur le caractère moral des hommes, et il cherche à l'expliquer psychologiquement. Quand, dit-il, nous écoutons des rhapsodes, ou qu'au théâtre nous voyons les comédiens imiter des hommes — tels que l'imagination des poètes les a conçus et nous les présente — qui deviennent la proie de leurs sentiments violents, s'affligent ou gémissent sur leur sort, ou bien excitent l'hilarité par leurs discours et leur conduite ridicules, et que ce spectacle nous cause du plaisir, ce plaisir s'explique de la façon suivante : cette partie déraisonnable de l'âme que la nature a condamnée à être toujours assoiffée de larmes et de lamentations, autant que de rire et de bouffonneries, et que la réflexion a peine à contenir au cours de nos propres infortunes, ou dans les moments gais de notre existence, pour que nous restions maîtres de nous-mêmes et conservions une attitude décente — cette partie de l'âme se trouve libérée de la tutelle de la raison. Ce que nous voyons, ce que nous entendons, offre à cette partie de notre être une magnifique occasion de revendiquer ses droits, à savoir d'être dédommée par un « assouvissement » (ἀποπλήρωσις) et de s'en réjouir. Et cela, parce que ce sont les « malheurs d'autrui » qui nous sont présentés, et que si l'homme sage s'interdit de pleurer dans le malheur ou de tourner en ridicule ce qui lui arrive, il supporte de le voir faire à autrui. Rien ne s'oppose à ce qu'il loue le malheureux et compatisse à ses peines, ni à ce qu'il s'amuse de l'individu grotesque. La plupart des gens croient que les larmes versées sur les malheurs des autres (ceux des personnages fictifs représentés par les acteurs), comme aussi l'irrésistible gaieté que font naître leurs ridicules, représentent un innocent amusement ; rares sont ceux qui s'avisent « que les sentiments d'autrui passent nécessairement dans nos cœurs » (606 b). Ce qui signifie que lorsque la tendance à compatir aux infortunes d'autrui est nourrie et encouragée chez les humains, il leur devient difficile de s'en rendre maîtres, quand eux-mêmes sont en jeu. Et il en va de même des choses ridi-

cules ; quand tu ne les hais pas, en tant que «mauvaises », mais que tu t'amuses avec exagération en les voyant et en les entendant, tu libères en toi cette tendance à « ridiculiser » que la raison bridait auparavant pour qu'on ne t'accuse pas d'obscénité, et soudain, sans t'en rendre compte, tu deviens un « faiseur de comédies » (606 c). Ce qui vaut pour les choses pitoyables et ridicules vaut aussi pour « l'amour, la colère et toutes les passions agréables ou pénibles de l'âme ». L'imitation poétique les nourrit et les abreuve, tandis qu'il convient de les laisser se dessécher et s'étioler. En agissant ainsi, elle en fait nos maîtres, au lieu que c'est à nous de les dominer, afin de devenir meilleurs et plus heureux (606 d). Si donc nous accueillons les poètes mimétiques dans la cité dont nous traçons le plan, nous y ferons régner le plaisir et la douleur « à la place de la loi et du principe que la communauté reconnaît en toute circonstance pour être le meilleur » (607 a).

ΠΑΡΕΙΣΤΗΜΟΤΑΝΝΙΝΑ
ΤΑΜΕΛΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΩΣ
ΕΡΤΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΟΝΤΑΝΙΝΟΣ Σ. ΣΙΦΤΖΟΣ

III. Réponse d'Aristote au premier argument : l'imitation artistique.

Aristote, voulant réfuter le premier argument platonicien contre l'art, examine le sens de l'imitation artistique et en montre la profondeur et la valeur. La critique de Platon, du point de vue métaphysique et gnoséologique, est basée sur la conception que l'art est une imitation. Aristote adoptera la même thèse non pour condamner mais pour défendre l'art. Le fait qu'il est une imitation, dira-t-il, ne prouve pas son infériorité, mais au contraire sa profonde signification pour notre vie spirituelle. Tout d'abord, « imiter » est quelque chose de spécifiquement humain ; c'est chez l'homme une tendance innée, qui est chez lui beaucoup plus développée que chez les animaux, et qui se manifeste dès l'enfance, puisque c'est par l'imitation que l'enfant acquiert ses premières notions (Poétique 1448 b 5-8). Ensuite, il n'existe pas d'homme qui ne prenne plaisir aux « imitations », et cela indépendamment de la beauté ou de la valeur de l'objet imité : « des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et les cadavres » (1448 b 10-12)¹. Cette joie est, dans le fond, la joie de savoir et de s'étonner — encore un trait caractéristique de l'homme. Lorsque nous voyons l'objet représenté, nous le reconnaissons, nous le comprenons par un syllogisme (l'intellectualisme d'Aristote est ici perceptible), nous disons que ceci ou cela est cette personne-ci ou cette chose-là. Et s'il se trouve que nous ne connaissons pas à l'avance la chose ou la personne reproduites, c'est l'« élaboration » de l'objet, ses « couleurs » etc., qui nous font impression, c'est à dire l'exécution artistique, et nous en éprouvons du plaisir (1448 b 15-19)². Prendre plaisir à

1. Traduction française de J. Hardy, Paris 1932.

2. Une des trois sources du plaisir artistique (les deux autres étant la joie née du rythme et de l'harmonie — Lois II, 653 d-e — et le plaisir de « compatir », Rép. X 605 a), est, selon Platon, la satisfaction que nous éprouvons en constatant la ressemblance du simulacre avec l'objet qu'il représente (Lois II, 667-668). Aristote suit, ici encore, les traces de son maître. (Il mentionne aussi ces deux sources du plaisir artistique : la joie causée par le rythme et l'harmonie — Poét. 1448 b 20-21 — et le plaisir né de la pitié et de la crainte — *ibid.*, 1453 b 10-12). Mais il va plus loin que lui, et ce pas de plus est important. Ainsi qu'il ressort plus clairement du passage que nous citons plus bas, cf. p. 18, note 2, il remarque que le plaisir artistique naît aussi de l'admiration que suscite l'exécution artistique de l'œuvre : « ὅτι τὴν δημιουργήσασαν τέχνην συνθεωροῦμεν ».

l'imitation est donc un plaisir étroitement associé au «θαυμάζειν» et au «μανθάνειν»¹. « Apprendre et admirer étant agréables, les choses de même ordre le sont nécessairement aussi ; par exemple les imitations, comme celles de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et toutes les bonnes imitations en général, même si l'original n'est pas attrayant en lui-même ; car ce n'est pas l'original qui plaît, mais l'on fait une déduction : ceci est cela, et il en résulte qu'on apprend quelque chose »².

Du reste l'imitation, à la manière dont la cultivent la peinture, la plastique, la poésie, etc., est un « art ». C'est le nom que donne Aristote à la fonction artistique, et l'« art » est pour lui *ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική*, « une habitude d'exécution dirigée par la raison véritable »³, c'est à dire une action consciente, qui obéit à un certain nombre de règles et aboutit à la création d'une œuvre ayant un fondement objectif⁴. L'artiste choisit l'objet qu'il imitera, et étudie les moyens dont il fera usage pour réussir à le représenter de façon complète et en accord avec les buts qu'il poursuit. Par conséquent l'imitation, quant à son exécution, présuppose tout ce que présupposent les autres activités intellectuelles de l'homme : le savoir, une longue pratique, l'esprit créateur et surtout un jugement sain — *μετὰ λόγου ἀληθοῦς*. Mais la signification profonde de l'imitation artistique nous sera révélée par la nature de son *objet*.

1. On sait que «s'étonner» et «apprendre» sont, selon Aristote, le mobile de la philosophie et son but.

2. Rhétorique 1371 b 5-10 (traduction franç. par Médéric Dufour, Paris 1932). C'est cette joie, dit Aristote, que ressent aussi le naturaliste quand il étudie et admire les êtres naturels et leur organisation téléologique, et même il l'éprouve à un plus haut degré, parce qu'il discerne les causes : «καὶ γὰρ ἂν εἶη παράλογον καὶ ἄτοπον, εἰ τὰς μὲν εἰκόνας αὐτῶν θεωροῦντες χαίρομεν, οἷον τὴν γραφικὴν ἢ τὴν πλαστικὴν, αὐτῶν δὲ τῶν φύσει συνεσιώτων μὴ μᾶλλον ἀγαπῶμεν τὴν θεωρίαν, δυνάμενοί γε τὰς αἰτίας καθορᾶν» (*De part. animal.* 645 a, 11 et suiv.).

3. *Éth. Nicom.* 1140 a 9 (Traduct. Thurot) ; voir aussi Platon, *Gorgias* 465 a.

4. Le concept générique «*ποιητική τέχνη*» comprend, d'après Aristote, et les beaux arts et les arts industriels, par ex. le tissage, l'art culinaire, etc. Tous sont «créateurs». Et, pour Aristote, la philosophie est aussi un art, tout comme l'action morale. La première est «théorique», la deuxième «pratique» (son but est l'action). Cette division à trois des actes de l'esprit et le parallélisme qu'elle implique (à l'opposé du schéma platonicien : *φυσουργός, δημιουργός, μιμητής*, et, dans les arts : *χρησομένη, ποιήσουσα, μιμησομένη* — *Rép. X* 601 d —, où les beaux-arts occupent toujours, dans la hiérarchie, la troisième place) s'accorde avec nos conceptions actuelles. La Science, l'Art, la Morale sont à nos yeux des manifestations parallèles, du point de vue de leur valeur, de notre vie de l'esprit, et cette division ne sous-entend aucune gradation hiérarchique.

Qu'imité le poète? Aristote complète et rectifie la conception platonicienne: « la poésie imitative représente les hommes dans des actions forcées ou volontaires. . . , s'abandonnant à la douleur ou à la joie » (Rép. 603 c), et il souligne que la tragédie — il dirait la même chose de la poésie épique — « imite non pas les hommes mais une action et la vie; or le bonheur et l'infortune sont dans l'action, et la fin de la vie est une certaine manière d'agir. . . , de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie; et c'est la fin qui en toutes choses est le principal » (Poét. 1450 a 15-23). L'imitation poétique a donc pour objet la vie et le destin de l'homme. Mais ce n'est pas ce que cette vie et ce destin comportent de fortuit, de conjectural, d'individuel, qu'elle reproduit, c'est ce qu'ils contiennent « d'essentiel et d'universel », ce que nous appelons leur nécessité intérieure. Car, selon la phrase lourde de sens d'Aristote, la poésie raconte plutôt les *καθόλου* que les *καθ' ἕκαστον* (1451 b 6-7). Le « *καθόλου* »¹ c'est, pour Aristote, l'élément universel qui se trouve dans une série d'événements particuliers, et il n'entend pas par là ce qui a été obtenu par l'abstraction logique sous forme de simple concept, ni le « normal » que nous obtenons par le calcul statistique de la moyenne, mais l'élément plus profondément essentiel, celui qui appartient à la nature des choses et qui, émanant d'une nécessité intérieure, les détermine et les relie les unes aux autres, en dépit des différences accidentelles et superficielles qu'elles peuvent présenter. Cet élément, on l'appellerait aujourd'hui la « raison » ou la « loi », en donnant à ces mots un sens à la fois plus large et plus profond que celui qu'ils ont dans la terminologie scientifique courante². « Le général, c'est

1. Le « *καθόλου* » chez Aristote (sources du terme chez Platon: Ménon 77 a, Banquet 205 b) n'est pas seulement le concept général qui se forme par l'analyse et la synthèse logique « λέγω δὲ καθόλου μὲν ὃ ἐπὶ πλείονων πέφυκε κατηγορεῖσθαι καθ' ἕκαστον δὲ ὃ μὴ οἶον ἄνθρωπος μὲν τῶν καθόλου, Καλλίας δὲ τῶν καθ' ἕκαστον », *De Interpr.* 17 a 39 et suiv., voir aussi *Métaphys.* 1038 b 11-12, 1000 a 1), mais aussi ce prédicat stable et permanent qui exprime quelque chose d'essentiel et de nécessaire pour toute une série de sujets: « καθόλου δὲ λέγω ὃ ἂν κατὰ παντός τε ὑπάρχη, καὶ καθ' αὐτὸ καὶ ἢ αὐτό » (*Analyt. post.* 73 b 26-27); « τοῦτο γὰρ ἐστὶ τὸ καθόλου, καὶ ἐπὶ παντὶ καὶ ἀεί » (96 a 15): « ὅσα καθόλου, ἐξ ἀνάγκης ὑπάρχει τοῖς πράγμασι » 73 b 27-28 (voir aussi 96 b 3). Sur le double sens du terme *καθόλου* chez Aristote, voir Prantl « *Geschichte der Logik im Abendlande* » (Leipzig 1855) I b, pp. 124-125, et J. Geysler « *Die Erkenntnistheorie des Aristoteles* » (Münster 1917) pp. 198, 285, 286.

2. Dans le même esprit, et visiblement influencé par Aristote, Plotin critique la conception qui considère l'art comme inférieur et insignifiant, sous prétexte qu'il imite la réalité de la nature: « Méprise-t-on les arts parce qu'ils ne créent que des images de la nature, disons d'abord que les choses naturelles, elles aussi, sont des images de choses différentes; et sachons bien ensuite que les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remon-

à dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement; c'est à cette représentation que vise la poésie, bien qu'elle attribue des noms aux personnages; le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé » (1451 b 8-11). Est donc universel ce qui, dans le cadre de la vie humaine, d'un ou de plusieurs individus, se réalise selon la norme du vraisemblable, c'est à dire en accord avec l'enchaînement naturel des événements ou conformément à une inéluctable nécessité; et le poète, pour personnifier cette condition universelle, la revêt d'un nom, et crée de la sorte son héros. Par contre, tout ce qu'un personnage historique donné a fait ou subi réellement, est de l'ordre du « particulier », que ce soit normal et nécessaire, ou bien invraisemblable et conjectural. Le poète, dit Aristote, peut utiliser dans son œuvre de pareilles actions historiques, sans que pour cela l'imitation cesse d'être créatrice, car il n'est pas exclu que la norme et la nécessité se retrouvent dans l'enchaînement de certains faits historiques. Le poète est créateur dans la mesure où il présente les faits, les « actions », la « vie », de façon à faire ressortir cet élément universel, la raison profonde ou la loi, cette nécessité intérieure qui oriente leur mouvement vers la « fin » (dans le sens aristotélicien du terme) et les justifie (1451 b 29-33). C'est pourquoi, d'après Aristote, la tâche principale du poète et la plus importante consiste dans la *σύστασις τῶν πραγμάτων*, c'est à dire l'agencement des événements, dans le *μῦθος* et non pas dans les *μέτρα* (1451 b 27-28). C'est là que se révèle sa force créatrice, son souffle poétique. Le *μῦθος*, à savoir la composition, et non pas les éléments de l'œuvre déjà connue par la tradition mythologique, constitue « le principe et comme qui dirait l'âme de la tragédie » (1450 a 39). C'est au *μῦθος* qu'appartiennent les « péripéties et les reconnaissances » de la tragédie, sa « principale source de plaisir » (32-34). Et ce plaisir est la résultante d'un travail de l'esprit qui révèle la maturité de la production poétique. En effet ce n'est pas dans la langue, ou le style, ni dans les caractères qu'ils représentent, que les débutants se montrent souvent si inférieurs; c'est dans l'élaboration du mythe qu'ils sont insuffisants (35-38). On peut aligner des « sentences morales », les formuler dans une belle langue, les enrichir par des idées sublimes dans un style impeccable, cela ne suffit pas à créer une œuvre drama-

tent aux raisons d'où est issu l'objet naturel; ajoutons qu'ils font bien des choses d'eux-mêmes: ils suppléent aux défauts des choses, parce qu'ils possèdent la beauté: Phidias fit son Zeus sans égard à aucun modèle sensible; il l'imagina tel qu'il serait, s'il consentait à paraître à nos regards » (5^{me} Ennéade, VIII 1, 32-40; d'après la traduction d'Émile Bréhier, Paris 1931).

tique (29-31), pas plus qu'on n'obtient un tableau en étendant, au hasard, les plus belles couleurs sur une toile (1450 b 1-2). Tragédie et tableau sont créés par la composition. Le travail du dramaturge et du poète épique réside dans la composition, et c'est d'elle que procède l'enchaînement intérieur du mythe, son unité, en tant que « tout »¹, comme aussi sa structure organique, laquelle exprime une continuité régie par la « fin », lui donne un sens, et en fait à nos yeux quelque chose de vivant². Tout cela conduit à la conclusion que la poésie (et l'on pourrait généraliser cette conclusion et l'appliquer à tous les beaux arts) en tant que recherche et révélation « plutôt de l'universel » (c'est à dire, pas exclusivement, comme la philosophie, mais de préférence), se rapproche de la suprême manifestation intellectuelle : la méditation philosophique, à laquelle elle s'apparente. Le monde des symboles auquel recourt l'imagination poétique pour mettre en évidence la « raison » et la « loi » qui déterminent la vie et le destin de l'homme, est quelque chose de « plus philosophique et plus sérieux » que la succession des faits historiques, non élaborés par l'esprit. C'est en quoi résident, selon Aristote, l'essence et la valeur de la poésie ; en cela, et non pas dans les « mesures » et dans le rythme qui distinguent la poésie de la prose. « Il est clair, d'après ce que nous avons dit, que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers, l'autre en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre les événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier » (Poét. 1451 a 36-1451 b 7).

1. Le mythe, dit Aristote, est l'« imitation d'une action » qui doit être « une et entière » et « ses parties doivent être assemblées de telle sorte que si l'on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé ; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout » (1451 a 31-35).

2. Il faut « composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin, qu'étant une et entière comme un être vivant, elle procure le plaisir qui lui est propre » (1459 a 18-21).

IV. Réponse d'Aristote au deuxième argument : la "catharsis,, des passions.

Si Aristote s'en était tenu là, il nous aurait certes dit des choses fort intéressantes (si l'on excepte la confusion qu'il fait entre l'émotion particulière que provoque l'imitation artistique, et la satisfaction théorique que donne le savoir, confusion due à l'intellectualisme de sa philosophie, ses réflexions sur l'art et son objet conservent, aujourd'hui encore, toute leur valeur), mais il n'aurait pas réfuté toute l'argumentation sur laquelle Platon fait reposer sa condamnation de la poésie « imitative », tant épique que dramatique. Jusqu'ici il n'a fait que répondre au premier argument de Platon, selon lequel l'art, en tant qu'imitation d'imitations, est « troisième dans l'ordre de la vérité ». Il a prouvé que la poésie (et l'on pourrait dire, de façon plus générale, tous les beaux-arts) est certes une imitation, mais, en tant qu'« art », « une habitude d'exécution dirigée par la raison véritable »¹. Par conséquent elle n'est pas une représentation imparfaite et passive des phénomènes sensibles, comparable à la formation des images qui se reflètent dans un miroir, mais elle consiste en une élaboration et en un modelage de la réalité qui présupposent l'exercice de facultés intellectuelles, l'active intervention de la personnalité artistique, dans le but de saisir et de rendre ce que chaque cas « particulier » comporte d'« universel ». Pareille tâche n'est pas accessible à la simple expérience, mais seulement à un esprit éduqué par la philosophie, car, dans les cas particuliers, l'« universel » est masqué par les coïncidences et les hasards, ainsi que par des revêtements superficiels et passagers. Du moment que l'universel est, par excellence, l'objet de la recherche philosophique, et que la philosophie étudie et connaît les « êtres », on peut conclure que la poésie s'apparente étroitement à la philosophie, parce qu'elle aussi révèle à sa manière la vérité des êtres².

Mais il reste encore le deuxième argument de Platon, selon lequel la poésie imitative, en imitant le caractère « irascible et plein de contrariétés »,

1. Plus tard, Philostratos (*Vita Apollon.* 2,20) dira que le poète « ξυνήσει καὶ μιμῆται τῷ ἄρῳ ».

2. Aristote peut maintenant défendre cette position, car ses principes ontologiques et gnoséologiques sont différents de ceux de son maître. La « séparation » platonicienne des idées et des choses n'existe plus pour Aristote. Selon sa conception, l'« eidos » n'existe pas au-delà, mais au-dedans des choses ; c'est une forme ayant un sens dynamique, et non pas statique, une forme et en même temps une « fin », qui transforme la simple virtualité, la matière, en réalité. Tel est le sens de l'« entéléchie » aristotélicienne.

excite et enflamme les passions des spectateurs et des auditeurs, et les rend à la longue incapables de dominer par la raison leurs tendances mauvaises. Il restait à Aristote à réfuter cet argument, à défendre la poésie, non seulement sur le plan ontologique et gnoséologique, mais encore sur le plan moral et psychologique, sur lequel son Maître avait placé le débat. La poésie a gain de cause du point de vue ontologique et gnoséologique en tant qu'imitation de l'« universel », mais qu'en est-il dans le domaine moral? Si vraiment son influence sur le caractère moral des hommes qui s'abandonnent aux émotions qu'elle suscite est aussi pernicieuse que le suppose Platon, comment l'homme sage pourrait-il se livrer paisiblement au plaisir que lui procure la poésie épique et dramatique? Ce grave argument ne pouvait pas être négligé dans une réfutation de la théorie esthétique de Platon, et il s'imposait qu'il y fût répondu. Aristote devait peut-être l'examiner avec minutie dans son dialogue « *Περὶ ποιητῶν* » (où des traces de sa polémique contre la théorie platonicienne sont repérables), comme aussi dans la partie perdue de sa « Poétique ». Nous allons tâcher de reconstituer cette réponse, en nous guidant sur les rares indices qui nous ont été conservés.

Le but que poursuit la tragédie, son « *ἔργον* », dit-il lui-même, est non de procurer n'importe quel plaisir, mais d'offrir « le plaisir qui lui est propre », et celui-ci est « le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation » (1453 b 10-12, voir aussi 1459 a 22, 1462 b 8-10). Il souligne la chose à maintes reprises et cette insistance n'est pas sans importance. La tragédie éveille dans notre âme la pitié et la crainte, et nous offre le plaisir qu'on ressent à éprouver ces deux sentiments. C'est là ce que nous devons attendre de la poésie tragique, et c'est là ce qu'elle peut réellement nous offrir : le plaisir né de la pitié et de la crainte. Mais pourquoi attendons-nous des spectacles tragiques qu'ils nous fassent éprouver ces sentiments? La vie, avec ses événements réels, ne nous les offre-t-elle pas, ou serait-ce que les occasions de les éprouver y sont trop rares, que crainte et pitié n'y sont pas assez intenses pour étancher notre soif de pareilles émotions? Et puis, comment est-il possible que nous prenions plaisir à éprouver des sentiments tels que la crainte et la pitié, qui sont, par nature, des sentiments tristes?¹ On a expliqué la chose, en disant que l'âme, tout comme le corps, a ses fonctions; les émotions en font partie. Chaque être vivant éprouve le besoin de laisser s'accomplir librement les diverses fonctions de son organisme. Lorsque ces fonctions sont entravées, l'être souffre, tombe malade, et quand il s'agit

1. Voir A. Schopenhauer « *Die Welt als Wille und Vorstellung* », vol. II, chap. 37, « *Sämtliche Werke* », édit. A. Weichert, Berlin, vol. III et IV, p. 450.

de fonctions importantes, l'être meurt. Il en va de même de l'âme ; elle a besoin de fonctionner, par conséquent de s'émouvoir souvent et intensément. Le spectacle tragique lui offre des occasions de fonctionner émotionnellement, de compatir et de s'effrayer. Quant au plaisir que procurent ces sentiments tristes, on a dit qu'ils s'agissait ici d'un plaisir fonctionnel (Funktionlust), celui que nous tirons de toute fonction qui s'accomplit librement. Puis, au théâtre, nous goûtons des émotions sans courir aucun risque ; si la crainte et la pitié sont dans la vie des sentiments tristes, c'est qu'elles sont provoquées par des événements réels, susceptibles d'avoir pour nous de très fâcheuses conséquences ; d'où l'amertume de nos impressions ; tandis qu'au théâtre rien ne nous menace, parce que la réalité dans laquelle se meut le drame (comme celle de l'art, en général) est un univers fictif. Ainsi les sentiments de crainte et de pitié que nous inspire le spectacle dramatique ne contiennent aucun élément douloureux. Ce sont des émotions fictives qui charment notre âme par leur vivacité, leur densité, leur force, à la manière dont est satisfait le corps par le libre accomplissement d'une de ses fonctions, par exemple la respiration.

Mais il s'agit là d'une série d'hypothèses postérieures (Dubos, Spencer, von Hartmann), échafaudées sur une interprétation libre et non pas sur le texte même de la « Poétique ». Aristote ne parle nulle part de plaisir fonctionnel, de l'absence de risque des spectacles tragiques, de crainte et de pitié dénuées d'éléments douloureux, ou encore de sentiments fictifs (Scheingefühle). C'est donc ailleurs que nous devons chercher l'explication de ses propos. Nous la trouverons, à notre avis, dans une distinction extrêmement importante pour la psychologie des faits esthétiques : dans la différence qui sépare la pitié et la crainte *tragiques*, en tant qu'émotions artistiques, des sentiments courants de pitié et de crainte qu'éveillent les événements de la vie quotidienne. Les émotions que nous font éprouver au théâtre les conflits dramatiques que nous présente l'œuvre, c'est à dire le « nœud », le « dénouement », les « péripéties », et les « reconnaissances » de la tragédie (dans le sens aristotélicien de ces termes), ne sont pas de la même qualité que les sentiments ordinaires de crainte et de pitié qu'inspirent les diverses complications de la vie. Et cela, non parce que les uns sont « fictifs » et les autres « réels » (il n'existe pas de sentiments fictifs ; ils sont tous réels), mais parce que les émotions auxquelles nous soumet l'imagination du poète, au moyen de ses images, ne sont pas rattachées à nos instincts et à nos tendances par des liens aussi étroits que les sentiments ordinaires (la « position » psychologique que nous adoptons diffère selon qu'il s'agit de personnages et de faits réels, ou d'images et de fictions présentées par l'art), et avant tout parce que ces sentiments (dans le cas de la tragédie, la

crainte et la pitié) ne sont pas de simples réactions de l'affectivité mais des vibrations émotionnelles qui jaillissent dans notre âme au moment où nous saisissons un sens plus profond, exprimé par des moyens poétiques dans une forme dramatique suggestive, et du fait que nous avons saisi ce sens.

La crainte dont nous sommes saisis devant l'acte de Médée, ou à la vue d'Ajax en furie, la pitié qui nous étreint en face des malheurs d'Œdipe ou de la condamnation de l'innocent Hippolyte, ne sont pas celles que nous font éprouver, dans la vie réelle, un infanticide quelconque ou les transports déréglés de la folie. La pitié qui nous serre le cœur quand nous assistons à la déchéance d'un chef quelconque, ou à l'injuste persécution d'un jeune homme par sa belle-mère et par son père, concerne des personnes et des événements dénués de toute « préhistoire », de tout contexte « mythique », et dont la vie et le destin ne symbolisent rien (c'est ainsi que craignent et que compatissent ceux qui suivent le spectacle sans le comprendre), tandis qu'au théâtre nous sommes saisis d'une crainte et d'une pitié tragiques, c'est à dire d'émotions d'une autre qualité, suscitées dans notre âme lorsque nous saisissons dans son expression artistique le sens généralement humain, moral ainsi que « religieux », de la vie et de la destinée des héros tragiques.

C'est seulement lorsque la poésie dramatique nous révèle ce sens par l'élaboration du mythe, et qu'elle l'exprime de manière suggestive dans les créatures symboliques où il est pour ainsi dire incarné (dans « Médée » p. ex., et dans « Ajax », dans « Œdipe » et dans « Hippolyte »); c'est seulement lorsque, nous étant pénétrés du contenu « humain » et de l'accent tragique de ce sens, nous en sommes bouleversés, que nos sentiments ordinaires se transforment en émotions tragiques. Autrement elles demeurent de simples réactions du fond psycho-physiologique, des états désagréables, gênants et amers, de la vie émotionnelle. Et quand nous allons au théâtre, ce n'est pas pour y vivre de pareilles réactions, ce n'est pas simplement pour « fonctionner » émotionnellement : les incidents quotidiens de la vie nous fournissent des occasions aussi nombreuses que variées de goûter ces réactions « inférieures » ; mais c'est pour connaître les profondes et tragiques émotions que la poésie dramatique est seule à même de nous offrir, quand elle incarne dans des figures symboliques le sens élevé (qu'il soit moral, métaphysique ou religieux) qui confère à la vie et au destin des hommes leur grandeur tragique.

Le propre des émotions tragiques est d'associer la joie et le plaisir à la tristesse et à la souffrance¹. Ce sont ces sentiments mélangés, dit Platon

1. Th. Lipps «Grundlegung der Aesthetik», (3^e édit., Leipzig 1923), pp. 572-573, et J. Volkelt «System der Aesthetik» vol. II (2^e édit., München 1925), p. 323.

(Philoche 48a), que nous goûtons tous au cours des spectacles tragiques. Et il explique que la joie que comporte cet étrange mélange provient de « l'assouvissement » de cette faim naturelle que nous avons tous de larmes et de gémissements (Républ. X, 606a).

C'est sur cette explication qu'il base son argumentation tendant à démontrer la désastreuse influence des spectacles tragiques sur le caractère moral des spectateurs : le triste profit qu'on en tire, dit-il, est une hypersensibilité malsaine, qui peu à peu nous fait perdre tout contrôle sur nous-mêmes et diminue notre résistance aux violentes exigences des passions. Mais la conception d'Aristote est tout autre ; elle est plus aiguë et incontestablement plus juste. Les émotions tragiques sont selon lui des émotions *épurées*. Le plaisir « propre à la tragédie », naissant en nous au moment où nous saisissons le sens profond et poétiquement exprimé de la destinée humaine (et du fait que nous avons saisi ce sens), nous transporte dans une sphère morale et émotionnelle supérieure. Dans une sphère où joie et peine, douleur et plaisir ne s'opposent ni ne se heurtent, comme ils le font dans les sentiments ordinaires, mais s'unissent dans la pure substance d'une émotion « rationnelle » et « mesurée », qui ne rompt pas l'harmonie intérieure de l'univers psychique, mais au contraire la rétablit et réconcilie la raison avec les sentiments et les désirs. Ce genre d'émotions, c'est à dire la crainte et la pitié tragiques, et le plaisir qui s'y mêle, non seulement n'agissent pas de façon nuisible sur le caractère moral des spectateurs, mais ils ont, de droit, leur place dans la vie de l'homme spirituel. C'est cette transsubstantiation des sentiments ordinaires en émotions de ce type qu'Aristote appelle « catharsis » (si nous comprenons bien la célèbre phrase de la définition de la tragédie). Et il professe que c'est le spectacle tragique qui accomplit cette épuration : ce spectacle procède méthodiquement, et avec le dénouement il parfait la transsubstantiation de la crainte et de la pitié ordinaires en crainte et en pitié tragiques, et il offre au spectateur le plaisir propre à la tragédie.

Résumant ce qui précède nous pouvons interpréter la catharsis aristotélicienne de la manière suivante :

La poésie tragique, qui a pour tâche d'émouvoir la crainte et la pitié et d'associer à elles le sentiment moral et religieux d'humanité, épure ce genre de passions, et par conséquent amène l'âme à goûter non pas la crainte et la pitié ordinaires, c'est à dire des émotions dénuées de toute signification particulière, des sentiments déraisonnables et indisciplinés, ordinairement en désaccord entre eux, et dont l'« amétrie » rompt l'harmonie intérieure de l'âme, mais une crainte et une pitié *épurées*, c'est à dire des émotions qui jaillissent dans notre âme au moment où nous saisissons un sens moral et religieux pro-

fond, et du fait que nous avons saisi ce sens. Il s'agit, comme on le voit, d'émotions d'une autre *qualité*, de passions « raisonnables » et « mesurées », en harmonie entre elles et avec l'ensemble de l'univers psychique, qui non seulement n'affaiblissent pas la résistance de la raison aux impulsions des instincts, mais encore font accéder l'homme à une sphère morale et religieuse supérieure. La joie plus profonde qu'il en éprouve se concilie ainsi avec l'éthos vertueux, et a, de droit, sa place dans la vie de l'esprit.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΖΟΣ

V. Justification de l'interprétation proposée.

La justesse de cette interprétation ressort, selon nous, des observations suivantes :

A. D'après le texte d'Aristote, la catharsis ne concerne pas l'âme du spectateur, mais se rapporte aux «*τοιαῦτα παθήματα*». Il s'agit donc d'une catharsis de la pitié et de la crainte et des émotions de même nature. Nous lisons dans la définition de la tragédie (et nous savons combien le père de la Logique se montrait attentif quant à la précision et à la netteté de ses définitions) ce qui suit : «*δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*»¹. Du reste, la catharsis de l'âme des «*τοιαῦτα παθήματα*»

Du point de vue de la syntaxe il s'agit ici d'un génitif *subjectif* et non pas d'un génitif *ablatif*. Ce sont les passions qui sont épurées, et non pas l'âme qui est purgée des passions. Il ne nous est malheureusement pas possible de certifier avec assurance que le même usage syntaxique du génitif avec le substantif «*catharsis*» ait été fait dans d'autres passages d'Aristote ou dans des textes de médecins des temps antiques. (Les exemples abondent chez les auteurs postérieurs : «*Τὸ γὰρ κόλασιν ὑποσχεῖν οὐ κακὸν εἶναι ἀλλ' ἀγαθόν, εἴπερ μέλλει κάθαρσιν τῶν κακῶν γίνεσθαι*» Hippolyte, *Philosoph.* 19, 22, dans *Doxogr. gracci* 570, 1; «*προσδέχονται δὲ [scil. les Stoïciens] ἐκπύρωσιν ἔσεσθαι καὶ κάθαρσιν τοῦ κόσμου τούτου οἱ μὲν παντός, οἱ δὲ μέρους, καὶ κατὰ μέρος δὲ αὐτὸν καθάρεσθαι λέγουσιν*» Hippoc. *Philosoph.* 21, 4, dans *Doxogr. gr.* 571, 20). Nous lisons par exemple dans Aristote : «*ἡ κάθαρσις τῶν περιττωμάτων, ἃ τοῦ νοσεῖν αἷτια τοῖς σώμασιν*» (*De generat. animal.* 738 a 27) ou «*τοῖς θήλεσιν ἢ τῶν καταμηνίων κάθαρσις σπέρματος ἔξοδος ἐστίν*» (*Histor. animal.* 583 a 30). D'après notre conception actuelle, il s'agit certainement, dans les deux cas, de l'épuration du corps de certains éléments inutiles. Mais était-ce aussi l'avis des médecins de l'antiquité? Est-ce bien au corps que ce genre d'épurations se rapporte, ou aux humeurs elles-mêmes? Hippocrate, nous l'avons vu (cf. plus haut, p. 7, note 1) faisait une distinction entre la «*κάθαρσις*» (purgation) et la «*κένωσις*» (évacuation). Dans la catharsis «*οὐ κενῶνται ὁμοίμως ἅπαντες οἱ χυμοί*» mais seulement «*οἱ μοχθηροὶ κατὰ ποιότητα*», «*πᾶς ὁ βλάπτων καὶ λυπῶν χυμός*» (op. cit. p. 64). Il s'agit donc d'une opération qui s'effectue dans les humeurs du corps : leurs éléments nocifs sont isolés et rejetés (par des moyens naturels ou artificiels). Dans ce cas on pourrait parler de l'épuration des humeurs elles-mêmes. Notons encore que le mot catharsis signifie parfois non pas l'épuration elle-même, mais, par synecdoque, ses produits ; voir «*αἱ καθάρσεις φαῦλαι καὶ πλήρεις νοσηματικῶν περιττωμάτων*» (*De generat. animal.* 746 a 30). Ce sens confère au génitif, dans les passages cités plus haut, une autre valeur syntaxique. Quoi qu'il en soit, tous les commentateurs sans exception traduisent «*épuration des passions*» et non pas «*épuration de l'âme de ses passions*», sans toutefois approfondir les conséquences que peut avoir cette interprétation pour la compréhension du sens de la catharsis aristotélicienne. Dém. Vernardakis, dont le sûr instinct linguistique avait saisi toute l'importance du génitif *subjectif* «*τῶν παθημάτων*», a attribué à la «*catharsis*» le

(c'est à dire de la crainte et de la pitié) aurait été quelque chose de tout à fait contraire à la morale aristotélicienne. Aristote (et, d'accord avec son enseignement, les Péripatéticiens) ne considérait pas que les passions étaient en elles-mêmes des faiblesses ou des défauts, de façon à avoir pour idéal, comme le firent plus tard les Stoïciens, l'apathie et la libération de l'âme des passions qui l'agitent. Il professait, au contraire, que les passions et les plaisirs sont utiles à la réalisation de la vertu et du bonheur; il suffit pour cela de les discipliner et de les diriger vers des buts moraux. « Ni les vertus » dit encore Aristote « ni les vices ne sont donc des passions; parce que ce n'est pas eu égard à nos passions qu'on nous donne le nom de vertueux ou de vicieux, mais eu égard à nos vertus et à nos vices » (Eth. Nicom. 1105 b 28-31). Les passions constituent aussi bien le « bon » éthos que l'éthos « mauvais ». La pitié et la compassion, la joie que nous cause le bonheur de l'honnête homme (et la satisfaction que nous procurent les malheurs du méchant, satisfaction basée sur le sentiment de la justice) tout comme la peine que nous inspirent ses épreuves, la pitié qu'elles éveillent, appartiennent au « χρηστόν ἦθος »; par contre la haine et la joie maligne appartiennent au « πονηρόν ἦθος » (voir Rhét. 1386 b 12 et suiv.). La vertu ne consiste pas à extirper les passions, mais à régler leur intensité et à diriger leur orientation. Aux yeux d'Aristote, l'homme parfait n'est pas l'individu apathique, mais le « παθητικὸς ὡς δεῖ » (Phys. 246 b 19, Eth. Nicom. 1104 b 24-26). Le but qu'il poursuivait étant de défendre la poésie tragique, sur le plan moral, il ne pouvait pas dire que sa tâche consistait à épurer l'âme de la pitié et de la crainte¹ ou à la rendre moins sensible et moins encline à éprouver ces émotions², mais, au contraire, à épurer ces passions pour en faire des dispositions et des tendances compatibles avec le « χρηστόν ἦθος ». Le mot catharsis, est presque toujours employé dans les autres écrits d'Aristote, dans son sens physiologique; c'est à dire dans le sens de la délivrance du corps des humeurs nocives qui engendrent les maladies. Si donc nous admettons qu'il a emprunté ce terme à la théorie et à la pratique médicales, il n'est pas possible qu'il identifie la pitié et la crainte à des humeurs mauvaises, génératrices de maladies,

sens quasi religieux de l'expiation, et, ayant cru que les « παθήματα » désignaient les souffrances et autres maux endurés par les héros du drame, il a adopté une interprétation de la définition aristotélicienne qui a peu de chances d'être admise.

1. Reinkens « Aristoteles über Kunst », pp. 151, 160; dans K. Svoboda « L'Esthétique d'Aristote » p. 95.

2. Par un genre de traitement homéopathique. C'est l'interprétation de la catharsis aristotélicienne donnée par H. Weil et J. Bernays.

et qu'il attende des spectacles tragiques l'épuration de l'âme de ce genre d'émotions, du moment que ce n'est pas l'apathie qu'il qualifie de vertu, mais la modération. Par conséquent Aristote enseigne que c'est à l'intérieur même des passions, dans la pitié, dans la crainte, et dans les émotions qui s'apparentent à elles, que s'opère la catharsis. Ce sont elles qui « s'épurent ».

B. Comment faut-il entendre cette épuration ? Quel genre d'émotions représentent la pitié et la crainte épurées que la tragédie procure à l'âme des spectateurs ? Si Aristote, dans la partie de la Poétique qui nous a été conservée, ne nous révèle pas le sens exact qu'il attribue à la catharsis, Platon, lui, s'exprime assez nettement dans le « Sophiste » et il va même jusqu'à établir un parallèle entre la catharsis psychique et la catharsis corporelle : « αἱ τῆς ψυχῆς καθάρσεις », « καθάρσεις περὶ τὰ σώματα ». « Ces triages ont pour effet de dissocier le meilleur du pire et de rejeter le pire. — Dis-le. — Toute séparation de cette sorte est, à ce que je pense, universellement appelée purification (226 d) ... Et j'accorde qu'il y a deux genres de purifications, dont l'une a pour objet l'âme et est parfaitement distincte de celle qui s'adresse au corps (227 c) ... La méchanceté est-elle pour nous, dans l'âme, quelque chose de différent de la vertu ? ... Or purifier c'était, gardant le reste, rejeter tout ce qu'il peut y avoir de mauvais ... Alors, dans l'âme aussi, tout moyen que nous pourrions trouver de supprimer le mal, nous serons dans la note en l'appelant purification » (227 d)¹. Conformément à cette conception, que Platon emprunte aux Pythagoriciens (comme il apparaîtra plus clairement par les explications qui figurent plus bas), la catharsis n'est pas un simple apaisement du fond psycho-physiologique (Bernays) ; elle a le sens d'une distinction qualitative ; par elle le pire est rejeté et le meilleur conservé, que ce soit dans le corps ou dans l'âme. Dans le passage qui suit immédiatement, Platon explique mieux encore ce qu'il entend par le « pire » et par le « meilleur ». La perversité, dit-il, est une « rébellion » et une « maladie » de l'âme. Rébellion qui est caractérisée par la discorde et le conflit des diverses dispositions et tendances de l'âme (228 b). La cause profonde de cette rébellion est la « démesure » des dispositions et des tendances, le manque de « symétrie » dans les mouvements de l'âme (228 c). Que pourrait donc être, d'après cette conception, la « catharsis », sinon le rétablissement de l'équilibre psychique, par le développement symétrique et l'action harmonieuse des forces qui composent notre vie psychique ? Cette conception est, nous l'avons dit, celle des Pythagoriciens² ;

1. Traduction d'Auguste Diès, Paris 1925.

2. Cf. les pensées suivantes du pythagoricien Théagène de Crotona : « Ἐπειδὴ ἂν τοῦ ἡθροῦ ἀρετὰ περὶ πάντα, τῶν δὲ παθέων ἄδονά και λύπα ὑπέροτατα, φανερόν ὅτι οὐκ ἐν

Platon l'adopte et note que la séparation du pire d'avec le meilleur « est universellement appelée purification ». Nous sommes donc en droit de penser que ce sens n'est pas absent de la catharsis aristotélicienne¹; c'est à dire qu'elle sous-entend le convertissement de la démesure en symétrie dans le but de rétablir l'harmonie psychique et de réconcilier la raison avec les sentiments et les désirs. La tragédie « opère par la pitié et la crainte l'épuration de pareilles émotions », parce qu'elle ne laisse pas ces sentiments se développer démesurément, se heurter entre eux ou avec les autres dispositions et tendances (les pensées, les émotions et les désirs), et par là bouleverser l'âme du spectateur, mais qu'au contraire elle les discipline et les harmonise, aussi bien entre elles qu'avec le reste du « monde » psychique. Elle agit donc sur l'âme de façon épurante, non pas simplement parce qu'elle lui fait vivre, avec intensité, la crainte, la pitié et les émotions de cet ordre, mais parce qu'elle change la qualité de ces sentiments, en rejette le pire, pour que n'en reste que le meilleur, transforme la démesure en symétrie, et apporte à l'âme, au lieu de la rébellion et de l'anarchie, l'ordre et la paix².

C. C'est ce que la poésie dramatique obtient également, avant tout, par le mythe qui est l'âme de la tragédie (1450 a 32-34, et 1450 b 23-24). Le mythe n'est pas une simple compilation d'actions « terribles et pitoyables » mais un agencement de faits (qui, dans le drame antique, étaient tous connus du spectateur par la tradition mythologique) liés de façon telle que ressorte un sens profond, quelque chose d'essentiel et de nécessaire, d'universel, lourd de signification pour la vie et le destin de l'homme. Ce n'est pas par des images d'horreur et de désespoir, c'est par le sens profond, par le sens « dra-

τῷ ὑπεξελέσθαι τὰ πάθη τῆς ψυχῆς, ἄδονὰν καὶ λύπαν, ἃ ἀρετὰ πέπτωκεν, ἀλλ' ἐν τῷ ταῦτα συναρμόζουσαι» (Mullach « *Fragm. Philos. Graec.* », vol. II, p. 20). « Καθ' ὅλου μὲν ὄν ἀρετὰ συναρμογὰ τίς ἐντι τῶν ἀλόγων μερέων τῆς ψυχῆς ποτὶ τὸ λόγον ἔχον» (Mullach, vol. II, p. 22).

1. Les Stoïciens emploient plus tard ce terme dans le même sens : « καὶ σχεδὸν τὴν φθορὰν καὶ τὴν ἐτέρου ἐξ αὐτῆς γένεσιν κάθαρσιν ὀνομάζουσιν » (Hippol. *Philosophi.* 21, 4, Dox. gr. 571, 20); ils disaient qu'avec la « conflagration » (ἐκπύρωσις) on obtiendrait une catharsis semblable du monde.

2. Les adeptes de l'interprétation « pathologique », persistant à ne voir dans la catharsis aristotélicienne que l'« assouvissement » et le « soulagement », même quand, à l'instar de Finsler, ils l'expliquent comme un rétablissement de l'équilibre psychique, ne notent pas le caractère qualitatif du changement. A. Rostagni, se basant sur les passages du « Sophiste » déjà cités, souligne avec beaucoup de justesse que l'ἀποπλήρωσις à elle seule n'épuise pas tout le sens de la catharsis, celui-ci impliquant aussi la « modération » des passions, et il remarque : « Il est curieux que cette mesure, qui constitue la substance même de la catharsis, ait été, en général, ignorée » (op. cit. p. XLVI, note I).

E.Γ.Δ. Τ.Ε.Ι. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

matique » que les événements « terribles et pitoyables » ont pour le spectateur - *homme*, quand il voit, sur la scène, souffrir et se torturer des héros - *hommes*, ses semblables, que la poésie dramatique communique, non pas la crainte et la pitié ordinaires, mais une crainte et une pitié « tragiques », c'est à dire des émotions supérieures, « raisonnables », en même temps que le « plaisir qui leur est propre ».

C'est donc le mythe, par son contenu moral (dans le sens le plus large du terme), par son contenu humain, dirions-nous aujourd'hui, qui opère la catharsis. Cet élément (dont l'importance est analysée, avec exemples à l'appui, dans le chap. XIII de la Poétique), Aristote le nomme « sentiment d'humanité », « *φιλόανθρωπον* », et l'oppose à l'horreur et à la « répugnance », « *μιαρόν* ». Le sens composite du mot « *φιλόανθρωπον* » comprend aussi le sentiment de la justice, dans son acception la plus subtile et la plus haute, et aussi la profonde compassion que les hommes d'élite ressentent pour leurs semblables ; sympathie fondée sur le sentiment et la conscience d'une mutuelle solidarité, d'une responsabilité et d'un sort communs en face des lois de la vie et des décrets du destin. Ce qui signifie que le sens de ce terme n'est pas seulement moral, mais aussi religieux et métaphysique. « Ils sont humains, ils sont très humains », disons-nous des héros tragiques dont le caractère et la vie nous bouleversent jusqu'au tréfond de l'âme, parce que nous retrouvons en eux quelque chose de notre moi apparent ou caché, réel ou virtuel, et que leur destin tragique symbolise le sort qui pourrait être le nôtre, celui qui nous attend tous. Aristote exige que la composition du mythe et le tracé des caractères soient tels que le spectacle tragique éveille en nous, non seulement la crainte et la pitié, mais encore le « sentiment d'humanité ». Et même il veut qu'il nous l'inspire de façon que ces éléments ne viennent pas en opposition, mais s'unissent harmonieusement dans la même disposition générale : « Il est évident qu'on ne doit pas y voir les bons passer du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance), ni les méchants passer du malheur au bonheur (c'est de tous les cas le plus éloigné du tragique, car il ne remplit aucune des conditions requises : il n'éveille ni sentiment d'humanité, ni pitié ni crainte), ni d'autre part l'homme soudainement mauvais tomber du bonheur dans le malheur (une combinaison comme celle-là pourrait bien susciter des sentiments d'humanité, mais point la pitié ni la crainte; car l'une a pour objet l'homme, malheureux sans le mériter, l'autre, l'homme semblable à nous; la pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur; la crainte, l'homme semblable à nous; de sorte que dans ce cas l'événement ne sera propre à susciter ni pitié, ni crainte) » (1452 b 34-1453 a 7).

La crainte et la pitié que la tragédie nous fait goûter sont donc des émotions « raisonnables », parce qu'elles se combinent avec le « sentiment d'humanité » et jaillissent en nous au moment où nous saisissons un sens moral (dans l'acception la plus générale du terme), métaphysique et religieux. Par conséquent les sentiments qui nous agitent lorsque nous ne faisons pas que voir l'œuvre, mais que nous la comprenons, ne sont pas des émotions ordinaires, nous voulons dire déréglées et « déraisonnables », mais des sentiments d'une autre qualité, des passions « épurées », ramenées à la mesure, et mises en harmonie avec toute la gamme des pensées, des dispositions et des tendances qui font accéder notre âme à ce qu'il y a de plus sublime et de plus saint, à ce quelque chose de profondément humain qui transforme notre vie et lui confère sa grandeur¹. C'est bien pourquoi le spectacle tragique, malgré les actions « terribles et pitoyables » qu'il représente, ne produit en nous ni malaise, ni horreur, mais une profonde délectation. Il nous offre, par le sens élevé du spectacle, « τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονήν ». (Διὰ μιμήσεως fait allusion à la joie que nous éprouvons, du fait que « nous contemplons en même temps l'art qui a créé l'œuvre »). Et il n'est pas moralement nuisible, car les sentiments et les impulsions qu'il éveille se concilient avec l'éthos de l'honnête homme.

En définissant la catharsis comme un rétablissement de la mesure dans la vie émotionnelle, dont les dispositions se portent d'habitude aux excès, et en élevant les émotions tragiques, la crainte et la pitié, jusqu'au niveau moral et religieux du sentiment d'humanité, Aristote a obtenu plus que ce à quoi il

1. Cette interprétation de la « catharsis » se rapproche beaucoup de certaines remarques, fort judicieuses que fait K. A. Romaios dans : « Cultes populaires de la Thrace : Anasténaria. Cérémonie du Lundi Pur » (Athènes 1945). Il considère que la catharsis est une « élévation de l'âme » et il illustre le sens de ce terme en prenant comme exemple un enterrement populaire. « Le mort, paré, repose dans la grande salle, entouré des femmes vêtues de noir. Elles entonnent le chant saisissant, le thrène qui n'a pas de fin, dont quelques-unes disent séparément chaque vers, qu'ensuite toutes chantent ensemble. Les vers traditionnels s'accordent avec la circonstance ; on en improvise de nouveaux à chaque occasion. Les âmes, qui se concentrent sur une seule idée et se meuvent sans arrêt autour d'elle, tombent dans une douleur infinie, sont saisies d'un vertige de tristesse, mais, en même temps, elles y puisent une force surnaturelle et inattendue. Toutes les autres images de la vie disparaissent, tout notre savoir s'évanouit ; une seule chose pour nous demeure nette, claire : la mort. Quand nous avons parfaitement appris ce qu'elle signifie, nous pouvons la fixer sans peur, nous pouvons la regarder debout. Nous voyons le visage aimé entrer dans une lumière jusque-là inconnue et y conserver toutes ses valeurs. Un monde s'est perdu pour nous ; nous le recouvrons dans notre âme. Nous sortons des larmes et du chagrin, fortifiés et fermes » (p. 86 de la traduction parue aux éditions de l'Institut Français d'Athènes).

visait en entreprenant la réfutation de la polémique dirigée par Platon contre l'art. Non seulement il a démontré que la poésie tragique n'était pas nuisible à la formation morale des hommes et que les sentiments et les impulsions qu'elle inspire se concilient avec l'éthos vertueux, mais il a encore prouvé que les émotions et les joies causées par les spectacles tragiques (et, toutes proportions gardées, par les poèmes épiques) ont leurs droits et leur place dans la vie de l'esprit. Dans les « Lois » (II 667-668), qu'il écrivit à un âge avancé, Platon révisé son attitude sévère et se montre plus indulgent à l'égard de l'art. Il le compare au jeu et reconnaît qu'il offre un plaisir qui n'est pas nuisible. C'est là son ultime concession. Mais Aristote fait un pas de plus; il soutient que l'art, quand il est élevé (telle est pour lui la tragédie), fait accéder l'homme à une sphère d'émotions supérieures et le transporte dans le climat moral du sentiment d'humanité. Il discipline et harmonise son univers psychique, et le fait qu'il l'amène à vivre sur un plan moral plus élevé le rend plus spirituel, nous dirions aujourd'hui plus « humain ».

Tel est, si nos conclusions sont justes, le sens de la catharsis aristotélicienne. Ce sens n'aurait-il qu'une portée pratique et médicale, comme le veulent les partisans de l'interprétation « pathologique », ou éthico-pédagogique, comme on le soutenait autrefois, en particulier après Lessing? L'une et l'autre interprétation nous paraissent trop étroites. Si nous nous en tenions à elles, nous ne pourrions pas saisir le riche contenu du terme, toute la profondeur et le sens multiple qu'Aristote a voulu rendre d'un seul mot, en usant d'une métaphore. L'interprétation pathologique ne voit dans la catharsis qu'une simple opération psycho-physiologique et laisse dans l'ombre son sens axiologique. D'autre part, l'interprétation éthico-pédagogique enserme ce sens dans des cadres trop étroits. Et ce qu'il y a de plus grave, c'est que ni l'une ni l'autre n'aperçoivent la connexion existant entre la catharsis aristotélicienne et la forme *esthétique* de la vie émotionnelle. Car l'élément esthétique est aussi contenu dans le sens qu'Aristote attribue à la catharsis; non pas, certes, de façon évidente et absolue comme le voudrait une interprétation « moderne » de l'art dramatique (la perspective d'Aristote et celle de l'époque grecque classique en général est autre), mais parfaitement discernable et « inconfondable ». Sa présence, à la fois vague et indéniable, nous la sentons moins dans ce que dit Aristote, que dans ce qu'impliquent ses propos. Cette crainte et cette pitié, d'ordre tragique, qui ne sont pas des émotions ordinaires, véhémentes et déraisonnables, mais des dispositions modérées de l'âme, se confondant avec le sentiment d'humanité, c'est à dire jaillissant de la conception et de l'expression artistique d'un sens profond, « moral », de la vie, que sont-elles

sinon des émotions qu'on n'hésiterait pas aujourd'hui à qualifier d'esthétiques¹? Et «*ἡ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονή*», selon la formule appropriée et lapidaire par laquelle Aristote définit le plaisir propre à la tragédie, n'est-elle pas esthétique? Ou du moins ne l'est-elle pas également? La compassion «*qui a pour objet l'homme malheureux sans le mériter ou l'homme semblable à nous*» — pitié, pour l'homme «*qui ne mérite pas son malheur*»; et crainte, lorsqu'il s'agit d'un homme «*semblable à nous*» — est assurément un sentiment moral; mais de tels sentiments causeraient-ils du plaisir à l'âme, sans l'«*imitation*», c'est à dire sans la représentation artistique et l'expression poétique du «*terrible*» et du «*pitoyable*»?² Si donc le plaisir de l'âme est lié à l'«*imitation*», ne serait-ce pas que la disposition passe du niveau moral au niveau esthétique?

Du reste, il eût été incompatible avec la position prise par Aristote vis-à-vis de l'art dans la «*Poétique*» — position qui n'est pas celle du métaphysicien et du théoricien de la connaissance, ni de l'homme politique et du pédagogue, mais celle du psychologue et du technologue — de ne pas voir et de ne pas apprécier l'émotion et le plaisir particuliers que l'art offre aux hommes. Une phrase lourde de sens nous convainc même que son opposition à Platon, sur le chapitre de l'art, a une cause plus profonde. Il sent que pour rendre justice à l'art on ne doit pas le juger selon des critères éthico-politiques, mais en tenant compte de ses objectifs et des buts qu'il poursuit. Il écrit: «*Ce n'est pas la même règle d'appréciation qui s'applique à la politique et à la poétique*» (Poét. 1460 b 13-15)³. Si donc, comme le soutient Platon, les hymnes aux

1. C'est ici le lieu de citer les paroles de Platon dans le Philèbe: «*Nous voyons donc que la puissance du bien s'est réfugiée dans la nature du beau. Car la mesure et la proportion réalisent partout la beauté et la vertu*» (64 e; traduction d'Auguste Diès, Paris 1949).

2. Dans l'excellente analyse qu'Aristote fait du plaisir au dernier livre de l'«*Éthique à Nicomaque*», il note que chaque action s'accompagne et se complète d'un *plaisir propre*. Par conséquent le plaisir que nous retirons de l'impression causée par les objets «*naturels*» n'est pas celui que nous procureront ceux créés par l'art. «*Il semble y avoir différentes sortes de plaisirs, parce que nous croyons que les actes d'espèces diverses ne peuvent être exécutés que par des moyens différents, ainsi qu'on le voit dans les objets de la nature et dans ceux de l'art, comme: animaux, arbres, tableaux, statues, palais, vases ou meubles. De même il semble que les diverses espèces d'actions ne peuvent s'exécuter avec perfection que par des facultés d'espèce différente. Or les actes de l'intelligence diffèrent de ceux des sens, et [dans chaque genre] ils diffèrent d'espèce, les uns à l'égard des autres, et, par conséquent aussi, les plaisirs, qui les rendent parfaits*» (1175 a 22-28; trad. Thuot).

3. On dit souvent qu'il ne faut pas attribuer une grande importance à cette phrase, qui figure isolément dans le texte de la «*Poétique*», et qu'Aristote n'a pas pris la peine de développer pour en faire ressortir nettement le sens. Mais ce passage tire son importance de

dieux et les éloges aux héros sont de la bonne poésie, tandis que l'épopée et le drame en sont de la mauvaise, c'est par des critères internes qu'il convient d'en juger, c'est à dire par des critères tirés de la nature et des objectifs de la fonction poétique, et il est faux de recourir à des arguments d'ordre moral ou politique. Pour que l'estimation soit juste — louange ou blâme — il faut donc examiner si la poésie épique et dramatique « répond à ses propres fins » (24-25), et non pas si elle s'accorde avec les buts poursuivis par l'éducation des jeunes gens dans un état régi par des institutions fixées d'avance. Un esthéticien contemporain, convaincu de l'autonomie de l'art, ne trouverait pas un mot à ajouter. Gudeman qualifie d'« esthétique » et d'« hédoniste » la perspective d'Aristote, dans l'enquête si pénétrante qu'il mène dans sa « Poétique » sur les questions d'ordre technologique. Et W. D. Ross, bien qu'il remarque qu'il n'est pas sûr qu'Aristote ait nettement reconnu le plaisir esthétique en tant que l'un des genres du plaisir en général, celui dans lequel se trouvent compris¹ les plaisirs que procurent les arts, n'en admet pas moins, fort justement, que la Poétique aristotélicienne est le point de départ de l'affranchissement de deux erreurs qui furent souvent préjudiciables aux théories esthétiques : de la tendance à confondre les jugements d'ordre esthétique et ceux d'ordre moral, comme aussi de la tendance qui voit dans l'art une simple représentation ou photographie de la réalité. La façon dont Aristote s'exprime à ce

la place qu'il occupe dans la « Poétique » et de l'exposé dans lequel il est encadré. Aristote introduit cette recommandation à l'endroit où il fait une distinction entre deux genres d'erreurs poétiques : celles qui se rapportent à l'essence de l'art poétique, et les erreurs fortuites, dues à diverses méprises, sans rapport avec la poésie. D'après l'interprétation du passage, tant discuté, proposée par J. Sycoutris, et qui, si elle paraît assez osée en tant que reconstitution d'un texte antique, est en tout cas conforme aux principes technologiques généraux d'Aristote (voir S. Ménardos et J. Sycoutris, op. cit., page 230, note 6) les fautes essentielles concernent le choix du mythe, sa composition et son agencement interne, le tracé des caractères — types, etc.. Les fautes fortuites, elles, se rapportent à des détails secondaires et sont dues soit à des erreurs de perception, soit encore à l'ignorance où l'on est des autres « arts », par ex. des principes qui régissent la physiologie, la médecine, la tactique militaire, etc. (1460 b 15-21). Il est évident que cette distinction d'Aristote est en rapport avec le blâme formulé par Platon contre l'art. Platon impute surtout aux poètes épiques et tragiques des fautes du deuxième genre ; il leur reproche leur inadvertence dans les domaines religieux, moral, politique, etc.. Aristote remarque ici que de pareilles fautes ne sont pas essentielles, qu'elles ne se rapportent pas au sens intime de la poésie. Par conséquent, si nous poussons son raisonnement jusqu'au bout, celui qui critique la poésie à cause de ces fautes montre qu'il attend d'elle ce qu'il n'est pas dans sa nature d'offrir, c'est à dire des connaissances et des évaluations que d'autres arts sont destinés à procurer à l'homme.

1. « Aristote » (trad. fr., Paris 1930) p. 393.

sujet, écrit Ross, nous autorise à dire qu'il reconnaît implicitement dans la beauté un bien, indépendant tout à la fois des intérêts matériels et des préoccupations morales; mais il n'a pas réussi à définir avec netteté la nature de ce bien¹. La « position » et l'importance historique de la Poétique aristotélicienne sont telles qu'on est à bon droit surpris de voir les interpréteurs négliger les éléments esthétiques, contenus dans la notion de la catharsis tragique, et mettre l'accent sur son contenu physiologique et moral.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΕΡΡΙΟΣ

1. W. D. Ross, *op. cit.*, p. 401.

NOTE ADDITIONNELLE

Le professeur Hollandais van Lennep, à qui nous avons adressé un résumé de cette étude paru dans la Revue suédoise de philologie « Eranos », a eu l'amabilité de nous écrire que l'idée centrale sur laquelle nous faisons reposer l'interprétation de la catharsis aristotélicienne avait déjà été formulée par S. H. Butcher, dans son ouvrage « Aristotle's theory of poetry and fine art ». Bien que nous ayons consulté un grand nombre de travaux philologiques traitant de ce sujet, nous devons avouer que nous ignorions l'existence de ce livre. Quand on travaille en Grèce, où les bibliothèques sont pauvres, et les livres étrangers peu accessibles, on est souvent exposé à pareille mésaventure. Je n'ai réussi à lire le livre de Butcher que tout récemment, en septembre 1949. La première édition de l'ouvrage de Butcher a paru en 1895, à Londres (Macmillan and Co). L'édition que j'ai eue entre les mains est la 4^e (1927). En effet, l'interprétation que je propose se rencontre sur bien des points avec les idées de Butcher. Au chap. VI, où il traite de « la fonction de la tragédie » (pp. 240-273), Butcher repousse l'interprétation « pathologique » de Bernays et soutient, lui aussi, avec des arguments convaincants, que la fonction de la tragédie, selon la conception d'Aristote, « is not merely to provide an outlet for pity and fear, but to provide for them a distinctively aesthetic satisfaction, to purify and clarify them by passing them through the medium of art » (p. 255). « Pity and fear are purged of the impure element which clings to them in life. In the glow of tragic excitement these feelings are so transformed that the net result is a noble emotional satisfaction » (p. 267), « ... become universalised emotions » (p. 267). « ... We may confidently say that Aristotle in his definition of tragedy is thinking ... of the immediate end of the art, of the aesthetic function it fulfils » (p. 269). Butcher base cette interprétation sur de nombreuses observations, parmi lesquelles nous jugeons utile de citer les deux suivantes :

1. La phrase de la définition « τῶν τοιούτων παθημάτων » a donné lieu à maintes discussions et à de nombreux malentendus. Quelle pourrait être la raison pour laquelle Aristote s'est servi du terme « τοιούτων », au lieu du simple démonstratif-itératif « τούτων », du moment qu'il est question des deux « παθήματα », pitié et crainte, cités immédiatement au-dessus ? Il est probable, dit Butcher (qui suit ici Reinkens), qu'il avait quelque raison particulière de donner la préférence au mot « τοιούτων ». Peut-être vou-

lait-il par là faire une très subtile distinction. La pitié et la crainte, dont il est fait précédemment mention, sont les émotions esthétiques soulevées par la représentation tragique. Tandis que «τὰ τοιαῦτα παθήματα», les émotions qui sont purifiées, sont les sentiments de pitié et de crainte qui relèvent de la vie réelle. L'emploi du démonstratif «τούτων» au lieu de «τοιούτων» aurait pu donner l'impression, erronée selon Aristote, que les deux genres d'émotions, esthétiques et non esthétiques, sont les mêmes (p. 340, note 3).

2. Le verbe «καθαίρω» (=purifier) a une double syntaxe en grec ancien. Il s'emploie : a) avec l'accusatif qui désigne l'élément éliminé par la purification ; par ex. : τὸ περίττωμα, τὰ λυποῦντα, τὰ ἀλλότρια, etc. ; b) avec l'accusatif qui désigne l'objet purifié, par ex. : τὸν ἄνθρωπον, τὸ σῶμα, τὴν ψυχὴν, τὰ παθήματα, etc. . A ces deux sens de l'accusatif correspondent les sens équivalents du génitif qui accompagne le substantif «catharsis» : a) la «catharsis» τῶν λυπούντων, τοῦ περιττώματος, τῶν ἀλλοτριῶν, etc. ; voir «κάθαρσις τῶν τοιούτων πάντων», c'est à dire des plaisirs (Platon, Phédon 69 c), où il est avéré que les éléments sont rejetés, en tant que gênants ; b) la catharsis τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ σώματος, τῶν παθημάτων ; ici le génitif signifie la personne ou la chose sur laquelle s'opère la catharsis. C'est à ce deuxième cas qu'appartient le génitif de la définition aristotélicienne «κάθαρσις τῶν τοιούτων παθημάτων», c'est à dire à la catharsis de la pitié et de la crainte, qui relèvent de la vie réelle, par le rejet de tout élément trouble, bas, malsain, qui y serait contenu. L'interprétation de Bernays, opposée à celle-ci, classe l'accusatif de la définition dans le cas a (p. 253, note 1).

L'idée centrale de Butcher coïncide avec l'interprétation de la catharsis aristotélicienne que nous proposons dans cette étude. Si cette rencontre prive notre travail du mérite de la priorité (gloire assez vaine pour les recherches scientifiques et les découvertes), elle renforce la justesse de nos vues de l'autorité d'un savant aussi versé dans la connaissance d'Aristote que dans celle du grec ancien. Du reste, ce qui a de la valeur pour la science dans des études de ce genre, c'est moins l'idée initiale et les conclusions auxquelles elle aboutit, que la façon dont celles-ci se trouvent confirmées par les textes, et la voie que chacun a suivie pour atteindre à la vérité. De ce point de vue, le lecteur qui désirerait ne voir subsister aucun doute aurait certes grand profit à lire le travail de Butcher, mais j'aime à croire que le mien ne lui semblera pas inutile, du fait qu'ayant suivi une tout autre voie, il parvient au même résultat.

La publication d'un résumé de mon étude dans la revue «Eranos» me réservait encore une autre surprise. Madame Maria Timpanaro Cardini, de Pise, m'a écrit que, dans une de ses études intitulée «Φύσις e τέχνη in Aristotele»

remise, avant la lecture de mon article, à l'éditeur Hoepli de Milan, pour figurer dans un volume que les amis italiens de Rodolfo Mandolfo faisaient paraître en son honneur, il était question de la catharsis aristotélicienne, et que l'interprétation qu'elle en donnait coïncidait avec la mienne. Elle y soutenait que la catharsis se rapportait aux sentiments de pitié et de crainte, et non point à l'âme du spectateur, ainsi que l'avaient cru la plupart des précédents commentateurs. Cette coïncidence en ce qui concerne le sens du mot, écrit M^{me} Timpanaro Cardini, nous met naturellement sur la même voie en ce qui concerne l'interprétation de la catharsis du point de vue esthétique. L'étude de M^{me} Timpanaro Cardini a paru en mars 1950 dans le volume « Studi di filosofia greca ». Une note de la page 26 renvoie à mon étude parue dans la revue « Eranos » ; cette page est celle d'un tirage à part paginé de 1 à 29. « D'après Aristote, écrit M^{me} Timpanaro Cardini, la poésie est μίμησις, au même titre que tous les autres beaux arts. Et le poète « imite », comme fait le peintre ou le sculpteur : *« Pertanto il poeta tragico imita, cioè prende motivi dalla natura e dalla storia, dalla religione e dalla tradizione, dovunque trovi pietà e terrore, ma non copia. Egli... sceglie, adatta, ingrandisce, nobilita, inventa; rende più tragico il tragico o lo frena con le leggi della misura e del gusto... Il poeta tragico completa, corregge, interpreta la natura; e natura qui sono le passioni della pietà e del terrore, su cui si esercita la disciplina dell'artista »* (pp. 24-25). La conclusion : « *Trovare la loro giusta espressione, rappresentarli senza scorie nella loro pura essenza, nel loro τί ἦν εἶναι, tale è la catarsi a cui mira la tragedia »* (p. 25).

Nous n'aurions pas adopté sans certaines réserves la solution que M^{me} Timpanaro Cardini donne du problème. Elle est, elle aussi, de l'avis que la catharsis est une transformation qui s'opère à l'intérieur des sentiments de pitié et de crainte (et de leurs semblables) et que l'art, ayant exercé cette action épuratrice, offre finalement (c'est là le sens du mot « περβαίνει » dans la définition de la tragédie, ainsi que l'écrit également M^{me} Timpanaro Cardini ; note p. 25) des émotions dont la qualité diffère de la pitié et de la crainte ordinaires, que nous ressentons dans la vie de tous les jours. Jusqu'ici nous sommes d'accord avec elle. Mais il nous semble bien osé d'émettre la supposition que la crainte et la pitié représentent aux yeux d'Aristote la « nature » que le poète tragique est appelé à pétrir et à façonner, dans son œuvre, afin d'en faire ressortir l'essence pure, le « εἶδος », ce qu'Aristote appelle le « τί ἦν εἶναι ». Une autre formule du passage cité ci-dessus me paraît plus heureuse : j'entends celle où il est dit que le poète tragique « discipline les passions tragiques au moyen des lois de la mesure et du bon goût », c'est à dire

qu'il fait naître dans l'âme du spectateur des sentiments « mesurés » et « raisonnables », et non la pure « forme », l'essence absolue de ces sentiments, dans le sens où l'entend la métaphysique aristotélicienne. A mon avis, la catharsis n'a pas dans le texte d'Aristote le sens d'une réduction des « phénomènes » de la pitié et de la crainte à leur authentique « réalité »; elle signifie, dirais-je plutôt, un métabolisme psychique: la transformation de sentiments qui agitent et troublent l'âme, en émotions dotées d'une certaine universalité et avant tout d'une noblesse profondément humaine, et qui nous procurent des jouissances esthétiques. Les premiers sont dangereux, les secondes conviennent au « χρηστόν ἦθος ».

Quoi qu'il en soit, l'enquête à laquelle s'est livrée M^{me} Timpanaro Cardini vient augmenter les chances qu'à notre interprétation de se rapprocher du sens exact de la catharsis aristotélicienne. Le fait que trois chercheurs, indépendants l'un de l'autre, arrivent à la même conclusion, ne saurait être considéré comme une coïncidence purement accidentelle.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
AVANT - PROPOS	1
I. LES DIVERSES INTERPRÉTATIONS DE LA « CATHARSIS »	3
II. LES DEUX ARGUMENTS DE PLATON CONTRE LA POÉSIE DRAMATIQUE	12
III. RÉPONSE D'ARISTOTE AU PREMIER ARGUMENT : L'IMITATION ARTISTIQUE	17
IV. RÉPONSE D'ARISTOTE AU SECOND ARGUMENT : LA CATHARSIS DES PASSIONS	22
V. JUSTIFICATION DE L'INTERPRÉTATION PROPOSÉE	28
NOTE ADDITIONNELLE	38

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΕΠ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΕΤΣΙΟΣ

CE VOLUME SOIXANTE ET ONZIÈME DE
LA COLLECTION DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ATHÈNES A ÉTÉ COMPOSÉ A L'ATE-
LIER ET ACHÉVÉ D'IMPRIMER SUR LES
PRESSES DE L'INSTITUT LE VINGT
DÉCEMBRE 1952

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006