

### 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)<sup>1</sup>. 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 connaissions 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)<sup>2</sup>. 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»<sup>1</sup>. « 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 »<sup>2</sup>.

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 »<sup>3</sup>, 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 objectif<sup>4</sup>. 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 δημιουργήσασαν τέχνην συνθεωροῦμεν, 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* »<sup>1</sup> 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 courante<sup>2</sup>. « 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<sup>me</sup> 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 »<sup>1</sup>, 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 vivant<sup>2</sup>. 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 »<sup>1</sup>. 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 êtres<sup>2</sup>.

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?<sup>1</sup> 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 souffrance<sup>1</sup>. Ce sont ces sentiments mélangés, dit Platon

1. Th. Lipps «Grundlegung der Aesthetik», (3<sup>e</sup> édit., Leipzig 1923), pp. 572-573, et J. Volkelt «System der Aesthetik» vol. II (2<sup>e</sup> 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